



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

PROYECTOS CULTURALES Y VISUALES EN MÉXICO A FINALES DEL CARDENISMO
(1937-1940)

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA
DAFNE CRUZ PORCHINI

TUTOR PRINCIPAL:
DR. RENATO GONZÁLEZ MELLO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES:
DRA. ALICIA AZUELA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

DRA. DEBORAH DOROTINSKY
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MTRA. LOUISE NOELLE
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

DR. JAMES D. OLES
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

MÉXICO, D.F.

MARZO DE 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Agradecimientos	III
Lista de figuras	V
Introducción	10
Capítulo I. El Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP) como política cultural en el cardenismo. Estrategias artísticas y visuales	38
El cuarto poder	
La propuesta artística	
Los carteles del DAPP	
La Exposición del Plan Sexenal (1937)	
“ <i>No es censura, compadre, es supervisión</i> ”	
Algunas consideraciones sobre el DAPP y la cinematografía	
La revista <i>Mexican Art and Life</i> como medio de propaganda del DAPP (1937-1939)	
“ <i>Mexicana</i> ” como obra teatral de propaganda	
La caída del DAPP	
Capítulo II. Imagen y propaganda de México en el exterior (I)	106
Los pabellones pre-cardenistas	
¿Vuelta a Río de Janeiro?	
El Pabellón de México en la <i>Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la vie moderne</i> , París (1937)	
La Exposición Internacional de París (1937)	
La disyuntiva diplomática	
Manuel Chacón y el proyecto arquitectónico del pabellón	
El edificio y las polémicas sobre el estilo	
La exposición al interior del pabellón	
Los murales del Alfonso X. Peña en el pabellón mexicano:	
“felices realizaciones nacionalistas”	
Capítulo III. Imagen y propaganda de México en el exterior (II)	164
Nueva York: <i>The World of Tomorrow</i> (1939-1940)	
El Pabellón de México en la New York World’s Fair <i>The World of Tomorrow</i> (1939-1940)	
Justino Fernández: arquitectura y museografía	
La (re)invención de un discurso	
Capítulo IV. La exposición <i>Veinte siglos de arte mexicano</i> en el MoMA como instrumento de propaganda (1939-1940)	207
Las personas y las instituciones	
Dispositivos de un montaje museográfico	
La exposición en el Museo Riverside	
Conclusiones	242
Fuentes	251
Figuras	273

Agradecimientos

Hace exactamente tres años renuncié a pertenecer a la estructura interna de un museo para terminar el doctorado en historia del arte. Esta decisión –difícil y más que necesaria– implicó el regreso a la Universidad Nacional Autónoma de México, a la que nunca terminaré de agradecer lo suficiente haberme aceptado de vuelta. Su generosidad en mi formación a lo largo de los años ha sido infinita y me siento privilegiada por ello.

Al director de la tesis, Renato González Mello, le debo un aprendizaje constante en las distintas formas de construir discursos y el rigor que se requiere. Su plena confianza y guía a lo largo de más de quince años ha sido fundamental y mejor que nadie tiene las palabras adecuadas en el momento preciso; gracias a ello, sigo pensando temas y problemas de nuestra disciplina.

La investigación dio varios saltos desde el principio hasta el final y este camino tuve la fortuna de contar con un comité tutor generoso en conocimientos. Deborah Dorotinsky le tocó doble trabajo, lo cual no le impidió ser diligente guía genuinamente comprensiva. A Alicia Azuela y Louise Noelle les debo su gentileza y empatía además de sus valiosos comentarios. James Oles hizo una lectura rigurosa e hizo observaciones fundamentales al trabajo. Su interlocución me hizo reparar en varias partes de la tesis y su manera tan clara de exponer ideas y entender imágenes me ayudó mucho en el segmento final. Los aciertos son de mi director y de mi comité en conjunto, por lo que los errores que aparezcan a lo largo del texto son atribución mía.

A Brígida Pliego, Teresita Rojas, Héctor Ferrer y Ángeles Mejía les agradezco su siempre amable ayuda pero sobre todo, su paciencia.

Investigación realizada gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de la Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM, Clave IN400712, *México: dos siglos de imágenes e imaginarios cívicos*. Agradezco a al DGAPA-UNAM la beca recibida durante el año 2011.

Por otro lado, recibí fondos del Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado (PAEP), y de manera independiente solicité otros dos apoyos otorgados por la Secretaría de Relaciones Exteriores y la Colección Latinoamericana Nettie Lee Benson para realizar estancias cortas y consultas exhaustivas en la Universidad de Texas en Austin. De todos los acervos documentales tanto en México como en el extranjero, quiero destacar las

facilidades y disposición que obtuve en el Archivo Histórico de la Unidad Académica de Estudios Regionales de la UNAM (antes Centro de Estudios de la Revolución Mexicana “Lázaro Cárdenas”, A.C.), en Jiquilpan, igual en el Bureau International des Expositions en París y de los archivos del Museum of Modern Art de Nueva York.

Mauricio Tenorio Trillo, Sylvia Dümmer, Julia del Palacio, Rachel Kaplan, Susanna Temkin, Jennifer Jolly, Itala Schmelz, Ernesto Peñaloza, y especialmente Álvaro Vázquez Mantecón y Adriana Ortega, me aportaron mucho con el diálogo e intercambio de ideas sobre temas comunes. Todos ellos me facilitaron amablemente sus investigaciones concluidas o en proceso, hecho que les agradezco enormemente; mientras que Anahí Luna fue de gran ayuda en difíciles pesquisas archivísticas.

Más allá de este doctorado, tengo amigos entrañables además de ser colegas muy cercanos. Su constante estímulo gremial y compromiso mostrado han sido paralelos a sus múltiples enseñanzas e invaluable consejos. Por ello, mi gratitud a Edward Sullivan, Fausto Ramírez y muy particularmente a Ana Garduño, Jaime Cuadriello y Peter Krieger. En el mismo sentido, la firme motivación moral, afectiva y académica provino de Juan Solís, Carlos Martínez Valle, Itzel Rodríguez, Daniel Garza Usabiaga, César Manrique, Jennifer Josten y Diana Méndez. A Ana Celia Villagómez, Mariano Meza, Carlos Nieto, Steven Goosens, Gloria Cortés, Adriana Zúñiga, Patricia Gamboa, Tely Duarte, Mark Castro, Cora Falero, Ernesto Leyva, Manuel Bautista y Tessy Mustri, les debo sus entusiastas palabras de apoyo.

Mi familia me toleró y apoyó de distintas maneras que muchas ocasiones no fueron tan perceptibles para ellos. Mis padres me han alentado sin cuestionamientos en mi elección profesional por lo que espero no defraudarlos nunca.

Siempre estaré en deuda con Mireida Velázquez y Claudia Garay. Cuando más lo necesité, obtuve sin reparos sus ánimos y complicidad, y entendí en otro tenor el valor de la amistad y la lealtad.

Maples fue una compañía muy especial en todo el proceso de escritura. Su presencia, alegre, cariñosa e indulgente, me hizo comprender el significado de los nuevos comienzos.

Lista de figuras

Capítulo I. El Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP) como política cultural del cardenismo. Estrategias artísticas y visuales

Figura 1.1. Organigrama del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), publicado en *Memoria del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda*, Enero-agosto de 1937, s.p. Archivo General de la Nación, Ciudad de México.

Figura 1.2. Francisco Díaz de León y/o Gabriel Fernández Ledesma, Carteles del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), Offset, 1937-1938, Fondo Carteles, Archivo General de la Nación, Ciudad de México.

Figura 1.3. Francisco Díaz de León y/o Gabriel Fernández Ledesma, Carteles del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), Offset, 1937-1938, Fondo Carteles, Archivo General de la Nación, Ciudad de México.

Figura 1.4. Francisco Díaz de León y/o Gabriel Fernández Ledesma, Cartel *Cuidar a la niñez es hacer Patria*, Departamento de Asistencia Social Infantil-Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), Offset, 1938, Fondo Carteles, Archivo General de la Nación, Ciudad de México.

Figura 1.5. Francisco Díaz de León y/o Gabriel Fernández Ledesma, Carteles relativos a exposiciones agrícolas, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), Offset, 1937-1938, Fondo Carteles, Archivo General de la Nación, Ciudad de México.

Figura 1.6. Francisco Díaz de León y/o Gabriel Fernández Ledesma, Carteles del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), Offset, 1937-1938, Fondo Carteles, Archivo General de la Nación, Ciudad de México.

Figura 1.7. Francisco Díaz de León y/o Gabriel Fernández Ledesma, Carteles del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP) reproducidos en *Memoria del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda*, septiembre de 1937-agosto de 1938, Archivo General de la Nación, Ciudad de México.

Figura 1.8. Francisco Díaz de León y/o Gabriel Fernández Ledesma, Carteles del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP) reproducidos en *Memoria del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda*, septiembre de 1937-agosto de 1938, Archivo General de la Nación, Ciudad de México.

Figura 1.9. Francisco Díaz de León, Cartel *DAPP informará*, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), Offset, 1938, Archivo Francisco Díaz de León, Col. particular.

Figura 1.10. Autor no identificado, Exposición del Plan Sexenal en el Palacio de Bellas Artes, 1937, Plata sobre gelatina, Fondo Francisco J. Múgica, Archivo Histórico del Centro de Estudios de la Revolución Mexicana “Lázaro Cárdenas”, A.C., Jiquilpan, Michoacán (actualmente Archivo Histórico de la Unidad Académica de Estudios Regionales, UNAM).

Figura 1.11. Autor no identificado, Exposición del Plan Sexenal en el Palacio de Bellas Artes, 1937, Plata sobre gelatina, Fondo Francisco J. Múgica, Archivo Histórico del Centro de Estudios de la Revolución Mexicana “Lázaro Cárdenas”, A.C., Jiquilpan, Michoacán (actualmente Archivo Histórico de la Unidad Académica de Estudios Regionales, UNAM).

Figura 1.12. a) Francisco Díaz de León, *¡Muy bien!, ¡Sopas!*, 1937, Acuarela y gouache sobre papel, Col. particular.
 b) Francisco Díaz de León, *DAPP*, 1937, Acuarela y gouache sobre papel, Col. particular.
 c) Francisco Díaz de León, *Hombre con lupa*, 1937, Acuarela y gouache sobre papel, Col. particular.

Figura 1.13. Alfredo Zalce, *Propaganda*, 1938, Litografía, Col. Academia de Artes.

Figura 1.14. *México en acción*, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), 1938, Biblioteca Francisco J. Múgica, Archivo Histórico del Centro de Estudios de la Revolución Mexicana “Lázaro Cárdenas”, A.C., Jiquilpan, Michoacán (actualmente Archivo Histórico de la Unidad Académica de Estudios Regionales, UNAM).

Figura 1.15. Ejemplo de una sección bibliográfica turística de la revista *Mexican Art and Life*, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), núm. 3, julio de 1938, s.p. Nettie Lee Benson Latin American Collection/Rare Books and Manuscripts Division, University of Texas, Austin.

Figura 1.16. Portada de *Mexican Art and Life*, México, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), copia complementaria o número cero, 1937, s.p. Nettie Lee Benson Latin American Collection/Rare Books and Manuscripts Division, University of Texas, Austin.

Figura 1.17. Artículo “We are ready!”, interior de *Mexican Art and Life*, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), copia complementaria o número cero, 1937, s.p. Nettie Lee Benson Latin American Collection/Rare Books and Manuscripts Division, University of Texas, Austin.

Figura 1.18. Artículo “Can the United States help Mexico? How?”, fotomontaje de Lola Álvarez Bravo, *Mexican Art and Life*, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), núm. 3, julio de 1938, s.p. Nettie Lee Benson Latin American Collection/Rare Books and Manuscripts Division, University of Texas, Austin.

Figura 1.19. Emilio Amero, contraportada de la revista *Mexican Art and Life*, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), núm. 5, enero de 1939, s.p. Nettie Lee Benson Latin American Collection/Rare Books and Manuscripts Division, University of Texas, Austin.

Figura 1.20. Detalles del interior de la revista *Mexican Art and Life*, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), núm. 6, abril de 1939, s.p. Nettie Lee Benson Latin American Collection/Rare Books and Manuscripts Division, University of Texas, Austin.

Figura 1.21. a) Portada de Emilio Amero, *Mexican Art and Life*, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), núm. 3, julio de 1938. Nettie Lee Benson Latin American Collection/Rare Books and Manuscripts Division, University of Texas, Austin.

b) Portada de Jorge González Camarena, *Mexican Art and Life*, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), núm. 6, abril de 1939. Nettie Lee Benson Latin American Collection/Rare Books and Manuscripts Division, University of Texas, Austin

Figura 1.22. Escenografías de la obra teatral *Rayando el sol*, en *Hoy*, núm. 14, 29 de mayo de 1937, s.p. Fondo Francisco J. Múgica, Archivo Histórico del Centro de Estudios de la Revolución Mexicana “Lázaro Cárdenas”, A.C., Jiquilpan, Michoacán (actualmente Archivo Histórico de la Unidad Académica de Estudios Regionales, UNAM).

Capítulo II. Imagen y propaganda de México en el exterior (I)

Figura 2.1. Pabellón de México en la Feria Mundial de Chicago, 1933, reproducido en Cheryl R. Ganz, *Chicago World's Fair*, Chicago, University Of Illinois Press, 2008.

Figura 2.2. Folleto promocional de la Exposición Internacional de California y bocetos propuestos para la reproducción de Taxco en el Pabellón de México, 1935, Exp. Pascual Ortiz Rubio/San Diego, Archivo General de la Nación, Ciudad de México.

Figura 2.3. *Midway*, Proyecto para la Exposición Internacional de California, 1935, Exp. Pascual Ortiz Rubio/San Diego, California, Archivo General de la Nación, Ciudad de México.

Figura 2.4. Francisco Díaz de León y/o Gabriel Fernández Ledesma, Cartel *México en París*, 1937, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), Offset, 1938, Col. particular.

Figura 2.5. Manuel Chacón, Proyecto para el pabellón mexicano en la Exposición Internacional de París, 1937, Section Étrangères, Mexique, Archives Nationales, París.

Figura 2.6. a) Fotografía Baranger, Fachada del pabellón mexicano, 1937, Plata sobre gelatina, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, París.

b) Vista nocturna del pabellón mexicano, 1937, reproducido en Manuel Chacón, “La verdad en el caso de México en la Exposición de París”, en *Hoy*, núm. 55, 12 de marzo de 1937, s.p. Fondo Francisco J. Múgica, Archivo Histórico del Centro de Estudios de la Revolución Mexicana “Lázaro Cárdenas”, A.C., Jiquilpan, Michoacán (actualmente Archivo Histórico de la Unidad Académica de Estudios Regionales, UNAM).

Figura 2.7. Manuel Chacón, Detalle del proyecto para el pabellón mexicano en la Exposición Internacional de París, 1937, Section Étrangères, Mexique, Archives Nationales, París.

Figura 2.8. Ingeniero Manuel Chacón y Arquitectos Veyssade, Nédonchelle y Vernaud, Planos arquitectónicos del pabellón mexicano y su anexo, 1937, Dossier Pavillon du Mexique, Centre d'Archives d'Architecture du XXe siècle/Cité de l'Architecture et le Patrimoine, París.

Figura 2.9. Fotógrafo Baranger, Detalle exterior del pabellón de México, 1937, plata sobre gelatina, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, París.

Figura 2.10. Artículo “A ver si no lo vuelven a hacer”, en *Todo*, 17 de marzo de 1938, s.p. Hemeroteca Nacional, Ciudad de México.

Figura 2.11. Alfonso Xavier Peña, Paneles para el pabellón de México, 1937, óleo sobre tela, Embajada de México en París/Secretaría de Relaciones Exteriores. Fotografía de la autora.

Capítulo III. Imagen y propaganda de México en el exterior (II)

Figura 3.1. Luis Márquez, Fachada del Pabellón de México en Nueva York, 1939-1940, plata sobre gelatina, Fototeca “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Figura 3.2. Luis Márquez, Sala principal del interior del Pabellón de México en Nueva York, 1939-1940, plata sobre gelatina, Fototeca “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Figura 3.3. Luis Márquez, Sala de exhibición de mapas y arte popular en el Pabellón de México en Nueva York, 1939-1940, plata sobre gelatina, Fototeca “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Figura 3.4. a) Luis Márquez, Estadísticas del Plan Sexenal en el Pabellón de México en Nueva York, 1939-1940, plata sobre gelatina, Fototeca “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

b) Luis Márquez, Interior del pabellón de México en Nueva York, 1939-1940, plata sobre gelatina, Fototeca “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Figura 3.5. Luis Márquez, Sala principal del pabellón de México en Nueva York, 1939-1940, plata sobre gelatina, Fototeca “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Figura 3.6. Sala de exhibición en el Pabellón mexicano en Nueva York, 1939-1940, reproducido en *Bulletin of the Pan American Union*, Washington, Vol. LXXIII, núm. 10, octubre de 1939, s.p. Nettie Lee Benson Latin American Collection/Rare Books and

Manuscripts Division, University of Texas, Austin.

Figura 3.7. Juan O'Gorman, *La muerte del estilo*, acuarela sobre papel, s.f., reproducida en Justino Fernández, *El arte moderno en México. Breve historia. Siglos XIX y XX*, México, Robredo, Porrúa e hijos, 1937.

Capítulo IV. La exposición *Veinte siglos de arte mexicano* en el MoMa como instrumento de propaganda (1939-1940)

Figura 4.1. Montaje de la sección de arte prehispánico de la exposición *Veinte siglos de arte mexicano*, Museum of Modern Art, 1940, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York.

Figura 4.2. Montaje de la sección de arte virreinal de la exposición *Veinte siglos de arte mexicano*, Museum of Modern Art, 1940, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York.

Figura 4.3. Montaje de la sección de arte popular, exposición *Veinte siglos de arte mexicano*, Museum of Modern Art, 1940, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York.

Figura 4.4. Montaje de máscaras de arte popular, exposición *Veinte siglos de arte mexicano*, Museum of Modern Art, 1940, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York.

Figura 4.5. Montaje de la sección de pintura del siglo XIX y arte popular, exposición *Veinte siglos de arte mexicano*, Museum of Modern Art, 1940, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York.

Figura 4.6. Montaje de la sección de grabados de José Guadalupe Posada y arte moderno, exposición *Veinte siglos de arte mexicano*, Museum of Modern Art, 1940, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York.

Figura 4.7. Montaje de la sección de fotografía de murales y obras gráficas, exposición *Veinte siglos de arte mexicano*, Museum of Modern Art, 1940, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York.

Figura 4.8. Portada del catálogo *Veinte siglos de arte mexicano*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores-Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1940. Col. particular

Figura 4.9. Portada del catálogo *Latin American Exhibition of Fine Arts*, Nueva York, Riverside Museum, 1940. Perry Castañeda Library, University of Texas, Austin.

Introducción

Es necesario apropiarse, al menos por un instante, de ese poder, canalizarlo, poseerlo dirigiéndolo hacia donde uno quiere; es necesario, para utilizarlo en provecho propio 'seducirlo'; el poder se convierte a la vez en objeto de codicia y en objeto de seducción; es por tanto, una realidad deseable..

Michel Foucault, *Obras esenciales. Estrategias de poder*

Del cardenismo y sus políticas culturales

El 1º de diciembre de 1934, Lázaro Cárdenas tomó posesión como presidente de la República. Para este evento celebrado en el Estadio Nacional se realizó un cortometraje documental titulado *La transmisión pacífica del poder. El General Lázaro Cárdenas toma posesión de la Presidencia de la República*, cuya fotografía corrió a cargo de Gabriel Figueroa.¹ En los créditos iniciales, se anunciaba que este filme era una “versión oficial” del Partido Nacionalista Revolucionario (PNR), mientras que la producción fue por parte de la empresa privada Eurindia Films. En este registro visual de la ceremonia de investidura presidencial, se quiso destacar la presencia del partido y las fuerzas leales al nuevo presidente. Cabe recordar que ese mismo año, el candidato presidencial y su estructura de campaña habían logrado hacer uso de la cámara y las imágenes en movimiento en la kilométrica gira realizada a lo largo y ancho del territorio nacional; y un buen ejemplo fue la visita multitudinaria de Cárdenas a Tabasco.

Más allá del significado de este material filmico, aquí se evidencia la atención que los nuevos medios de comunicación tuvieron para el régimen posrevolucionario, y que especialmente en los años de Cárdenas adquirieron la connotación de *propaganda*.

Esta propaganda se relacionó estrechamente con las políticas culturales de Cárdenas encaminadas a lo largo de su sexenio (1934-1940), aunque también se determinó gracias a los distintos momentos que caracterizaron su política de orden pragmático, aunque Alan Knight ha dicho que su política también se rigió por medidas provisionales y hasta

¹ Tania Celina Ruiz Ojeda, *El Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda. Construyendo la nación a través del cine documental (1937-1939)*, tesis de doctorado en Historia, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2010, p. 140.

inestables.²

A lo largo de la vasta historiografía del cardenismo, se ha discutido si esta administración fue de naturaleza radical, conservadora o autoritaria con sus distintos matices, revisiones y enfoques en su idea de unificar su propio proyecto nacional.³ Así, para entender al cardenismo como un fenómeno político complejo, es necesario atender una serie de formulaciones que se desarrollaron en un momento histórico determinado y que posteriormente derivaron en distintos espacios sociales, donde existió una interacción presidencial en las circunstancias nacionales e internacionales.

Podemos afirmar que en una primera etapa (de 1934 a 1937 aproximadamente), el cardenismo se caracterizó por su tono radical lo que coincidió con la ruptura con Plutarco Elías Calles y las primeras medidas populares, lo que necesitó para afianzar su poder y vigencia. Asimismo, Cárdenas se encargó de establecer –y concretar- una serie de alianzas gracias a su capacidad de negociación, de tal manera que supo asegurar las lealtades de grupos e individuos conjuntando factores ideológicos, materiales y clientelistas. Los secretarios de Estado estaban bajo sus órdenes inmediatas, los gobernadores y a los cacicazgos locales fueron controlados, y además logró la colaboración directa de los poderes legislativo y judicial.⁴

Cárdenas, creyente de un Estado mucho más activo, instauró una nueva relación entre el gobierno y la sociedad, consolidando el presidencialismo. Justificó al Plan Sexenal como modelo de crecimiento económico, lo que le permitió impulsar las reformas sociales en beneficio de la industria nacional además conciliar a las distintas coaliciones de trabajadores a través de la Confederación de Trabajadores de México y el Frente Popular, con la presencia notable de la izquierda y del Partido Comunista. Precisamente en estos años, la administración de Cárdenas tuvo que hacer frente a las grupos de derecha, por lo que su discurso se tornó anticlerical sobre todo en los asuntos relacionados con la educación. En este sentido, Knight sugiere que este jacobinismo se nutrió de tradiciones

² Alan Knight, “Cardenismo: Juggernaut or Jalopy”, en *Journal of Latin American Studies*, Cambridge University Press, vol. 26, núm. 1, febrero de 1994, p. 79.

³ *Ibid.*, pp. 74-78.

⁴ Alicia Hernández Chávez, *La mecánica cardenista*, México, 1 reimp., México, El Colegio de México, 1981, pp. 28-31 y Alan Knight, “Cardenismo: Juggernaut or Jalopy”, pp. 80-81.

políticas provenientes del patriotismo liberal y la masonería.⁵

Por su parte, la educación socialista, uno de los rasgos distintivos del cardenismo en la historiografía, se ha estudiado recientemente como una construcción simbólica, congruente tanto con la política cardenista como con la mística de la Revolución Mexicana, pues permitió aglutinar términos como identidad nacional, igualdad, reivindicación obrera y campesina y educación popular.⁶

El segundo periodo del cardenismo (1938-1940) –que está más identificado con los temas tratados en esta tesis- se caracterizó por sus medidas pragmáticas que no incidieron en innovaciones radicales, sino que más bien estuvieron dirigidas a una tendencia moderada. El reparto agrario dotó de gran poder la imagen presidencial quien supo capitalizar este éxito político. Acto seguido, comenzaron las nacionalizaciones del ferrocarril y del petróleo, lo que coincidió con la posterior refundación del partido. En esta etapa, y ante el panorama internacional, Cárdenas dirigió su mirada hacia una política exterior progresiva y trató de abrirse hacia otros países; donde tuvo mayor peso la relación con Estados Unidos.

Las transformaciones políticas, sociales y económicas de este periodo fueron de la mano con las políticas culturales, las cuales pasaron por distintas fases. Por ello, la historiografía sobre el proyecto cultural del cardenismo debe hacer esas distinciones ideológicas en varios momentos de la administración cardenista, así como poner atención en el establecimiento de una hegemonía y su efecto en los sectores sociales. De igual manera, deben reconocerse otras tendencias y diferencias dentro de ese proyecto cultural. Por ejemplo, de acuerdo con Mary Kay Vaughan, una de las formas de transmisión cultural fue la integración entre los actores locales, regionales y nacionales, los cuales definieron las directrices culturales del Estado. Esta historiadora subraya el papel de la Secretaría de Educación Pública como la emisora de estas políticas culturales, donde la escuela campesina fue la principal arena que cumplía con las expectativas de varios actores

⁵ Alan Knight, “Estado, Revolución y cultura popular en los años treinta”, en Marcos Tonatiuh Águila y Alberto Enríquez Perea (coords.), *Perspectivas sobre el cardenismo. Ensayos sobre economía, trabajo, política y cultura en los años treinta*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 1996, pp. 300-302.

⁶ Daniela Spenser y Bradley A. Levinson, “Linking State and Society in discourse and action: Political and Cultural Studies of the Cárdenas Era in Mexico”, en *Latin American Research Review*, Pittsburgh, Vol. 34, núm. 3, pp. 227-245.

políticos. Los esfuerzos educativos concentrados especialmente en Puebla y Sonora, muestran la tendencia de los gobiernos posrevolucionarios por nacionalizar y modernizar a la sociedad rural.⁷

Generalmente se ha concebido que las manifestaciones de raigambre popular convivieron –y no siempre se opusieron– a lo que estaba sucediendo en el campo de la alta cultura y el papel desarrollado por los intelectuales, quienes llevaron sus iniciativas al proyecto cultural del Estado, con la finalidad de obtener un control centralizado. Esta tesis no hará un recuento general de las políticas artísticas y culturales de toda la administración cardenista, sino que la investigación localiza y separa algunas de estas políticas y sus prácticas hacia el final del sexenio. Cabe mencionar que en años recientes, se han estado realizando investigaciones sobre la aplicación de políticas culturales específicamente en el estado de Michoacán.⁸

En este sentido, el régimen operó sobre la educación, la cultura, el arte, pero sobre todo en el periodismo y la radio. El control de los medios de comunicación se convirtió en una consigna nacionalista para el gobierno de Cárdenas, el cual los quiso inducir dentro de un sistema de propaganda propio, mismo que tendió a la uniformidad de la opinión general de distintos sectores sociales. La radio prácticamente supo convivir con todas las transformaciones del régimen y sus programas alternaron tanto los mensajes oficiales como el entretenimiento. No fue gratuito que las estaciones del partido hicieran transmisiones directas de la campaña de Cárdenas y fueran voceras de las giras presidenciales, donde pormenorizaban todas sus actividades. Aquí es necesario destacar que ningún otro presidente del régimen había gozado la popularidad de Cárdenas y mucho de ese éxito se debió a la proliferación de imágenes propagandísticas. La propia imagen del presidente era rentable y efectiva: honesto, frugal, patriota, deportista, paternal y amante de la naturaleza; y fue representado usualmente como árbitro, hombre fuerte y como figura presente en todo el territorio gracias a la radio y la prensa. Los noticieros de la época detallaban visualmente

⁷ Mary Kay Vaughan, *La política cultural en la Revolución. Maestros, campesinos y escuelas en México, 1930-1940*, 2 ed., México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 15. La autora define este proceso cultural como la articulación entre la identidad y la ciudadanía nacionales, en el sentido más amplio de la conducta y el significado social.

⁸ María Teresa Cortés Zavala, *Lázaro Cárdenas y su proyecto cultural en Michoacán*, Morelia, Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1995, y Jennifer Jolly, “Seeing Lake Pátzcuaro: Landscape, Tourism, and Nation-building under Lázaro Cárdenas”, en prensa.

la llegada del primer magistrado a lugares recónditos de la República, a pie, a caballo, en tren o en automóvil donde llegaba a su objetivo: interactuar directamente con la población y escuchar sus demandas.

Como ya he mencionado con anterioridad, desde la campaña presidencial, la estructura partidista y del propio Cárdenas ya tenían conciencia sobre el poder de los medios. El diario *El Eco revolucionario* (1933-1934) contenía fotografías, caricaturas e ilustraciones diversas sobre la gira del contendiente. Las imágenes del general michoacano fueron reproducidas en gran escala, demostrando el vínculo y entonces identificación de Cárdenas con las bases populares. El diario tenía la intención de personalizar y hacer cercana la figura de Cárdenas para agilizar ideológicamente a los lectores e incentivar el voto.⁹ El periodista Jaime Plenn comentó lo siguiente: “la prensa, la radio y el cartel se convirtieron en los medios favoritos. Se le quitaron fondos al trabajo en murales y se los dedicaron a una publicidad más directa”.¹⁰ Así, el interés de Cárdenas y su círculo más cercano por la utilización de los medios de comunicación y el uso de la propaganda, delimitó también el rumbo de varias de las políticas culturales de su sexenio.

De esta manera, las políticas culturales en el periodo cardenista siguieron distintos caminos, si bien el menos estudiado ha sido el de la propaganda visual, la cual abarcó arquitectura, exposiciones, revistas y carteles. Para llegar a esta propuesta e hipótesis, es necesario distinguir otras iniciativas culturales de la época. Por ejemplo, entre 1937 y 1940 Cárdenas impulsó la educación técnica, decidió reforzar la especialización y profesionalización de varias disciplinas con una mirada hacia el exterior, lo que coincidió también con una moderación en las reformas otrora radicales y con la aparición de una oficina del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), tal como argumentaré más adelante.

⁹ Esta utilización de imágenes la he abordado con anterioridad. Dafne Cruz Porchini, “Imágenes del poder: la prensa periódica y la campaña presidencial de Lázaro Cárdenas (1934)”, en Juan Manuel Martínez (ed.), *Arte americano: contextos y formas de ver*, Terceras Jornadas de Historia del Arte, Santiago, Ril, 2005, pp. 241-248. Las figuras presidenciales han sido estudiadas desde la perspectiva de la legitimidad simbólica, como imagen pública presente en distintos medios y la propia teatralización del cuerpo. Un buen ejemplo es Sally Stein, “The President’s two bodies. Stagings and restagings of the New Deal Body Politics”, en Alejandro Anreus, Diana L. Linden y Jonathan Weinberg (eds.), *The social and the real. Political art of the 1930s in the Western Hemisphere*, Pensilvania, Pennsylvania University Press, 2006, pp. 283-310.

¹⁰ Jaime Plenn, *Mexico marches*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1939, p. 339. citado en Pilar García de Germenos y James Oles, *Gritos desde el Archivo. Grabado político del Taller de Gráfica Popular*, México, UNAM-Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 2008, p. 95.

La maquinaria de la propaganda se mezcló y se relacionó estrechamente con las políticas culturales del periodo. Ya desde la década de los años veinte, la política relativa a la educación, el arte y la cultura se había tornado fundamental para los regímenes posrevolucionarios. También a partir de ese momento, tuvieron lugar numerosos debates ideológicos sobre la definición de “cultura” por parte de intelectuales, grupos sociales y agentes políticos. La escena cultural y sus acciones estuvieron condicionadas por la Secretaría de Educación Pública, de tal manera hubo una articulación casi natural entre arte, la cultura y la pedagogía. De forma paralela, los gobiernos del maximato y la administración cardenista se vieron forzados a replantear su relación al exterior y precisamente en estos años a la política cultural se le siguió atribuyendo una nueva connotación: la diplomática, misma que derivó en exposiciones y en la presencia de los muralistas en Estados Unidos.

No omito mencionar que en el periodo posrevolucionario una buena parte de las instituciones culturales han mantenido un nexo con la Secretaría de Gobernación, lo que involucró también las cuestiones de censura.¹¹ Por tal motivo, desde la perspectiva del poder central, las acciones culturales debieron ser controladas, centralizadas y legitimadas, a veces se llamó propaganda y otras simple y llanamente “medidas gubernamentales”. Por ejemplo, Antonio Carrillo, fotógrafo de *El Nacional*, publicó un libro en 1935, titulado *México es así*, bajo el sello de los Talleres Gráficos de la Nación. El libro era bilingüe y constituía “una guía para el turismo mundial, y un documental para maestros y arqueólogos”.¹² Ya desde entonces una función de la propaganda era suministrar y enfatizar el nacionalismo a través del patrimonio histórico-artístico. Si en los años veinte el emisor de esa *mexicanidad* interna y externa fue la SEP, en el ocaso del cardenismo fue el Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda, cuyas funciones fueron transferidas posteriormente a la Secretaría de Gobernación. El círculo entre cultura, educación y diplomacia terminaba por cerrarse.

¹¹ James Oles me ha hecho ver el uso del arte con fines de propaganda *antes* del DAPP. Por ejemplo, estaba la sección cinematográfica de la SEP, el impulso del turismo a través de la Secretaría de Gobernación y sobre todo, la Campaña Nacionalista de principios de los años treinta. Sobre la campaña nacionalista véase José Manuel López Victoria, *La campaña nacionalista*, México, Botas, 1965.

¹² Carlos Molina, *Curatorial practice in Mexico (1822-1964)*, PhD dissertation, Colchester, University of Essex, 2007 p. 38.

En el sistema de comunicación visual del régimen, el muralismo operó de manera distinta. Los nuevos medios se apropiaron tanto de la narrativa presentada en los muros pintados como de la manera de contar un episodio. Dicho en otras palabras: el servicio de propaganda política transformó al muralismo en cinematografía. Esta concentración propagandística visual preparó el terreno para el auge de la industria cinematográfica, donde los intelectuales también hicieron notables colaboraciones.¹³

Las comisiones murales *oficiales* realizadas durante el cardenismo convivieron con estos nuevos medios de comunicación encauzados por el organismo de propaganda, donde los tópicos parecieron ser comunes. En los años que duró el DAPP (1937-1940), las obras murales se hicieron sobre todo en el interior de la República, especialmente en Michoacán, Guadalajara, Veracruz, Durango, Guerrero y Sinaloa; y van desde los producidos desde el seno de las misiones culturales, los ecos de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y los sindicatos, hasta los encargos estatales específicos en Casas del Pueblo, Palacios Municipales, sitios expropiados y escuelas; pasando por la presencia internacional en Nueva York y San Francisco.¹⁴

De esta manera, la investigación hace un repaso por un sector de las políticas culturales de finales del cardenismo que se dirigieron específicamente al campo de la

¹³ “El muralismo acabó siendo devorado por el discurso público cuyo vehículo eran los medios de comunicación masivos. Renato González Mello, “El régimen visual y el fin de la Revolución”, en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, Conaculta-Curare, 2002, pp. 293-294. Cfr. Robert Linsley, “Utopia will not be televised: Rivera at Rockefeller Center”, en *Oxford Art Journal*, Londres, vol. 17, núm. 2, 1994, pp. 48-62.

¹⁴ Me refiero a los siguientes artistas y murales: Francisco Montoya de la Cruz, *Emancipación de los campesinos* en la Casa del Campesino en Durango (1937) y *La mujer en la prehistoria, la Edad Media, el sistema nazi-fascista y en el socialismo* en la Antigua Escuela Normal del Estado de Durango (1937-1939), Ángel Bracho, *Libertad sindical* en el Sindicato de Azucareros y Similares en Los Mochis (1937-1938), Feliciano Peña, *Antifascismo* en la Universidad Veracruzana (1937), Ricardo Bárcenas, *Plan Sexenal e Industrias de Michoacán* en el Teatro Emperador Caltzontzin de Pátzcuaro (1937), Rosendo Soto, *Movimiento obrero* en la Escuela Normal de Puebla (1938), Rufino Tamayo, *Revolución* en el Museo de Culturas Populares de la ciudad de México (1938), Juan O’Gorman, *La conquista del aire por el hombre* en el Aeropuerto de la ciudad de México (1937-1938), José Clemente Orozco, *El hombre en llamas* en el Hospicio Cabañas de Guadalajara (1937-1939) y *Alegoría de la mexicanidad* en la Biblioteca “Gabino Ortiz” de Jiquilpan (1940), Pablo O’Higgins, *La expropiación petrolera* en el Centro Escolar Estado de Michoacán (1939-1940), Antonio Pujol, *Historia de Cuetzala* en el Ayuntamiento de Cuetzala del Progreso, Guerrero (1940), David Alfaro Siqueiros, Antonio Pujol, Luis Arenal y Josep Renau, *Retrato de la burguesía*, en el Sindicato Mexicano de Electricistas (1939-1940), Orozco, *Dive Bomber and Tank* para el Museum of Modern Art de Nueva York (1940) y los paneles de Miguel Covarrubias y Diego Rivera para la Exposición Internacional Golden Gate en San Francisco (1939-1940); también hubo comisiones particulares. Ida Rodríguez Prampolini (coord.), *Muralismo mexicano 1920-1940. Catálogo Razonado II*, México, Universidad Veracruzana-Fondo de Cultura Económica-Conaculta-INBA-UNAM, 2012.

propaganda. El concepto *políticas culturales* se define como “aquellas puestas en práctica principalmente por estados fuertes y partidos políticos que ejercen el poder de manera indiscutible. Promueven una acción cultural conforme a patrones previamente definidos como de interés para el desarrollo o la seguridad nacionales”.¹⁵

En términos más generales, el término *política cultural* también corresponde a lo siguiente:

..Es un programa de intervenciones realizadas por el Estado, instituciones civiles, entidades privadas o grupos comunitarios con el objetivo de satisfacer las necesidades culturales de la población y promover el desarrollo de sus representaciones simbólicas [...] La política cultural se presenta así como el conjunto de iniciativas tomadas por estos agentes para promover la producción, la distribución y el uso de la cultura, la preservación y la divulgación del patrimonio histórico y el ordenamiento del aparato burocrático responsable de ellas. Estas intervenciones asumen la forma de: 1. Normas jurídicas, en el caso del Estado [...] 2. Intervenciones directas de acción cultural en el proceso cultural propiamente dicho (construcción de centros de cultura, apoyo a manifestaciones culturales específicas, etcétera).¹⁶

Las políticas culturales públicas elaboran el diseño, gestión, administración, planificación y evaluación de programas puntuales que tienen que ver directamente con la cultura, a través de las medidas implementadas por una institución estatal.¹⁷ Siendo también un baluarte de la ideología, las políticas culturales mexicanas desde la década de los años veinte aportaron a la creación de una identidad nacional mediante la “institucionalización y el financiamiento”. El Estado asignó un legítimo “orden de las cosas” que le permite imponerse a través del control y de las representaciones que pretenden incidir sobre el imaginario de buena parte de la sociedad. Dentro de esta línea, el cardenismo encontró su *raison d’être*: sus políticas culturales fueron parte de un proyecto pragmático que tuvo estrategias muy claras sobre su aplicación y funcionamiento, tanto al interior como al exterior donde se añade la utilización de los nuevos medios de comunicación.

Ya me referido a las aseveraciones de Alan Knight sobre el reacomodo de fuerzas políticas del cardenismo, su postura ante la política de masas y la construcción de redes

¹⁵ Teixeira Coelho, “Política cultural”, en *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*, Guadalajara, Iteso-Conaculta-Gobierno del Estado de Jalisco, 2000, p. 388. Cursivas del autor.

¹⁶ *Ibid.*, p. 380.

¹⁷ *Cfr.* Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin, *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, 1 reimp., México, Instituto Mora-Siglo XXI, 2010, pp. 214-215.

leales y tácticas que beneficiaron a Cárdenas antes, durante y después de su sexenio. El argumento central de este historiador radica en la existencia de ese pragmatismo, el presidencialismo y la fortaleza del Estado, donde reconoce la capacidad y habilidad política del entonces presidente. No obstante, queda sujeto a discusión si el régimen cardenista fue radical o autoritario.¹⁸

En el panorama histórico de 1937 a 1940, puedo afirmar que el ocaso del cardenismo se caracterizó por la eliminación de cuadros políticos, el reacomodo de fuerzas y la ascensión de nuevos líderes.¹⁹ El Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda nació frente los siguientes hechos: el inicio de la expropiación petrolera, la necesidad de atender los asuntos internacionales diplomacia, la presión económica y la inminente guerra mundial; lo que provocó que las relaciones exteriores fueran centrales en la agenda del administración cardenista, sobre todo en su vínculo con Estados Unidos. El exterior se convirtió en un punto importante a finales de esta administración, y no dudo que por ello también se haya creado el DAPP.

Este nuevo eje político y estratégico estuvo también definido por el antifascismo cardenista, lo que favoreció la moderación de su gobierno sobre todo a partir de 1938. Knight sostiene que en este año hubo un *termidor* en el cardenismo “un momento en que la revolución interrumpió su avance y echó a andar en dirección contraria”.²⁰ Para la interpretación de dichas políticas culturales, la historiografía del cardenismo ha colocado en primer lugar el apoyo a las “fuerzas democráticas”, la defensa de la soberanía nacional, la educación socialista y la doctrina del nacionalismo económico.²¹ Raquel Tibol reconoció que las artes plásticas no aparecían en los informes sexenales, donde únicamente se hablaba de la creación de un Museo de la Industria donde laboraron Xavier Guerrero y Jorge Juan Crespo de la Serna. Otro museo que se inauguró en la misma época fue el Museo de Arte Popular en el Palacio de Bellas Artes, lo cual satisfizo las necesidades de la política estatal

¹⁸ Alan Knight, “Cardenismo: Juggernaut or Jalopy”, pp. 73-107.

¹⁹ Alan Knight, “La última fase de la Revolución: Cárdenas”, en *Lázaro Cárdenas: modelo y legado*, T.I, México, Instituto Nacional de las Revoluciones en México, 2009, p. 159.

²⁰ *Ibid.*, p. 222.

²¹ Raquel Tibol, “El nacionalismo en la plástica durante el cardenismo”, IX Coloquio de Historia del Arte, México, UNAM, 1986, pp. 237-255.

y populista de Cárdenas.²² La apropiación y desacralización del espacio fue simbólica: el edificio porfiriano se transformó en un lugar *del y para* el “pueblo”.

La iniciativa del DAPP confirma la búsqueda de la profesionalización de los intelectuales. Para Luis González, el cardenismo paradójicamente rechazó la improvisación en todos los sectores culturales.²³ Para encaminar algunas políticas necesarias, el Presidente exigió más rigor además de “motivar a la reflexión y la crítica”. El autor de *El oficio de historiar* continúa: “fue aquella la temporada de vacas gordas de algunas especies de enfermos y de intelectuales, sobre todo de intelectuales jóvenes proclives a meterse al cauce poco frecuentado de México, de la institucionalización, de la especialización y del profesionalismo. Era el comienzo de un fin, la aurora del desarrollo estable”.²⁴

La serie de maniobras culturales que generalmente son referentes de este sexenio tienen que ver con la implantación de instituciones de educación técnica y científica, lo que coincidió también con la transformación del PNR al PRM (Partido de la Revolución Mexicana, 1938). De esta misma época data la fundación del Instituto Politécnico Nacional (1935), el Departamento de Creación Obrera, la Escuela Normal de Maestros, el Departamento de Asuntos Indígenas, las Escuelas de Arte para Trabajadores, la Esmeralda (1938), el Instituto Nacional de Antropología e Historia (1939) y El Colegio de México (1940). A la creación de estas instituciones se sumaron las propuestas independientes de las galerías: la Galería de Arte Mexicano, la Sala de Arte, la Galería de la Biblioteca Nacional, entre otros locales.

La actividad de artistas repercutió en los términos de “producción, agremiación, teorización, experimentación, polémica, investigación y proyección local e internacional hasta 1937”.²⁵ En este sentido, nuestro principal objeto de estudio coincidió con el desarrollo de actividades de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1934) y el Taller de Gráfica Popular (1937), pero supo mantenerse independiente. La esfera de la

²² Véase Rick A. López, *Crafting Mexico. Intellectuals, artisans, and the State after the Revolution*, Durham, Duke University Press, 2010. Cfr. Karen Cordero, “Fuentes para una historia social del arte popular mexicano, 1920-1950”, en *Memoria*, México, Museo Nacional de Arte, núm. 2, 1990, pp. 31-40.

²³ Luis González, *Los días del presidente Cárdenas*, México, El Colegio de México, 1981, p. 290.

²⁴ *Ibid.*, p. 299.

²⁵ Tibol, *op. cit.*, p. 239.

propaganda visual y de las exposiciones también pudo tener una competencia con el muralismo de los años de la administración cardenista.

La cinematografía valoró los caracteres narrativos y la condición de legitimidad de la pintura mural y justamente aquí puede insertarse el papel de la propaganda filmica y visual, visto sobre todo en la realización de cortometrajes de propaganda.²⁶ Lo *nuevo* de estas imágenes fue la concentración de la publicidad estatal. Desde la década de los años diez, se había concebido elaborar un programa propagandístico *avant la lettre*: Victoriano Huerta promulgó el primer reglamento cinematográfico publicado en el Diario oficial entre 1913 y 1914. Años después, Venustiano Carranza añadió un Consejo de Censura dependiente de la Secretaría de Gobernación el cual entró en funciones a partir de 1919.²⁷ Esto confirma que “el régimen sí usó los medios masivos de comunicación con el mismo entusiasmo con el que anteriormente había recurrido al periódico, el cartel, la pintura mural, la literatura y -muy tempranamente- la radio”.²⁸

La utilización de esta propaganda filmica y visual tuvo mucho que ver con lo que acontecía en la esfera internacional. En una equiparación posible del sistema de propaganda mexicano con el elaborado en la Alemania nazi, Vázquez Mantecón argumenta que las reglas de la propaganda fueron elaboradas por los mismos hombres que debían tener acceso a la información precisa sobre los hechos y la opinión pública.²⁹ No obstante, en el caso mexicano, esta voluntad fue ejecutada por una sola autoridad que en ocasiones era compartida con los integrantes de la elite política más cercana al Presidente. El Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda funcionó como un instrumento de censura gubernamental que tuvo su primer impacto en la cinematografía, la cual se inclinó a elaborar o permitir relatos filmicos tradicionales “como un refrendo de la moral porfiriana”. A través de un marco legal, Cárdenas se *autoconcedió* facultades estratégicas

²⁶ Álvaro Vázquez Mantecón, “El cine durante el cardenismo”, ensayo inédito, *cfr. Manuel Álvarez Bravo, Un photographe aux aguets*, (catálogo de la exposición), París, Musée Jeu de Paume-Fundación Mapfre-Museo Amparo, 2012.

²⁷ Rafael López González, *Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP). La experiencia del Estado cardenista en políticas estatales de comunicación 1937-1939*, tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, México, UNAM-Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2002, p. 17.

²⁸ Renato González Mello, *op. cit.*, p. 294.

²⁹ Vázquez Mantecón, *op. cit.*

para el manejo y orientación dirección no solo del cine o de la radio, sino de la propaganda en general. La censura estaba destinada “a salvaguardar los valores nacionales y a fomentar la unidad en torno al proyecto político del cardenismo”.³⁰

Reitero que uno de los argumentos centrales de este programa de propaganda visual orquestado por el régimen fue la imagen de México al exterior. En los términos de la propaganda estructural, se lanza un “globo de ensayo”³¹ que condensa la reacción y opinión nacional e internacional, y paralelamente actúa como un indicador para preparar un cambio en la política exterior. El sistema diplomático y cultural ligado con la propaganda tomó al nacionalismo como una fórmula de reinención. Por ello, esta investigación también quiere atender este imaginario de México hacia el extranjero visto a través de algunos pabellones y exposiciones del periodo cardenista.

Mauricio Tenorio Trillo se ha dado a la tarea de estudiar el desarrollo de una imagen nacional mexicana moderna desde finales del siglo XIX hasta 1929, estudiando de manera aparte algunos casos específicos.³² La utopía liberal progresista se negó a ser abandonada del todo y fue amoldada y readaptada en años subsecuentes. El especialista sostiene que la centralización cultural y política de México ha asimilado distintos proyectos de nación por parte de las elites y su índole generacional. La consecución de esta *imagen moderna* que trató –y trata- de ser llevada al extranjero ha tenido múltiples sobresaltos, rompimientos, continuidades y persistencias, pero siempre atendiendo a las necesidades nacionalistas de los grupos en el poder y las exigencias del panorama internacional. En esta doble

³⁰ Miguel Ángel Sánchez Armas, “El cine en el cardenismo”, http://www.razonypalabra.org.mx/jojos/jojos_2011/cardenismo.html, tal como estaba el 26 de junio de 2013. Juan Solís ha encontrado en la Filmoteca de la UNAM la evidencia de una amplia producción de películas pornográficas censuradas precisamente durante la administración de Lázaro Cárdenas.

³¹ Domenach, *op. cit.*, p. 63.

³² Mauricio Tenorio Trillo, *Artificio de la nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930*, trad. Germán Franco, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, Mauricio Tenorio Trillo, “A tropical Cuauhtémoc. Celebrating the Cosmic Race at the Guanabara Bay”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM-IIIE, vol. XVI, núm. 65, 1994, pp. 93-137, Mauricio Tenorio Trillo, “De Luis Márquez, México y la Feria de Nueva York, 1939-1940”, en *Luis Márquez en el mundo del mañana: la identidad mexicana y la Feria Mundial de Nueva York 1939-1940*, México, UNAM- Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad del Claustro de Sor Juana, 2012. Cfr. *México en los Pabellones y las Exposiciones Internacionales (1889-1929)*, (catálogo de la exposición), México, INBA-Museo Nacional de San Carlos, 2010.

legitimidad, ha operado el ensayo y el error,³³ mismos que fueron asociados con los debates por demás prolongados de asistir o no a los eventos internacionales, ferias y exposiciones mundiales. En el caso del cardenismo, su política exterior respondió a cierto pragmatismo que al final de su sexenio buscó reconocimiento al tiempo de dar una imagen de cohesión interna.

En la década de los años treinta, esta imagen exterior jugó de manera triple con la inclusión-exclusión y centralización. Dada la situación mundial, las ferias y eventos de los años treinta se distanciaron de sus predecesoras decimonónicas “no por negar la ciencia y al progreso, sino por no poder ocultar el precio social y cultural que ciencia y progreso habían cobrado a la humanidad”.³⁴ Por ello acuñaron un optimismo falso y un desencanto ante las consecuencias de la modernidad exaltada de finales del siglo XIX. París (1937) y Nueva York (1939-1940) fueron escenarios de propaganda y de diversión que solo sirvieron para esconder el espíritu de evasión por la guerra e inminente destrucción: era la calma antes de la tormenta. El panamericanismo monroísta tomó nuevos bríos en Nueva York y quiso tomar la delantera ante los hechos bélicos.

Cada evento internacional fue como un espacio experimental que mostraba nuevas y distintas ideas de nación. Ya lo dijo Tenorio Trillo “las exposiciones universales nunca han sido fracasos o éxitos ni por lo que se propusieron ser ni por las ganancias, sino por lo que *sin querer llegan a ser*”.³⁵ Así sucedió con la misma con la participación de México en las ferias y exposiciones de la década de los años treinta: los pabellones mexicanos en Chicago (1933), San Diego (1935), París (1937) y Nueva York (1939-40), quedan como testimonios de la construcción de esta imagen exterior, tal como si fuera una instantánea cultural de representación.

De esta forma llegamos a una iconografía del poder que interactuó con un proyecto de propaganda visual que se torna multidireccional y que contempla arquitectura, cinematografía, programas artísticos de propaganda, exposiciones, *displays* y publicaciones sobre arte; donde se desprende un sistema simbólico que tiene su propia mutabilidad y toma el control de un lenguaje propio. En ese diseño de propaganda, está el papel preponderante

³³ Tenorio Trillo, *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930*, p. 315.

³⁴ Tenorio Trillo, “De Luis Márquez, México y la Feria de Nueva York, 1939-1940”, p. 26.

³⁵ *Ibid.*,

de las elites culturales nacionales y los agentes intelectuales o *productores de ideología*.

De cultura visual y propaganda

En las formas de escribir la historia del arte nacional, es necesario comprender tanto sus narrativas como los conceptos que la acompañan. Esta tesis hablará de imágenes vinculadas con los discursos del poder, donde existe una sensación de paradoja: ponemos la mirada sobre una imagen artística y se transforma en “saber nombrar lo que vemos”.³⁶

Esta investigación quiere encontrar la manera de formular preguntas más que responderlas: “replantear el problema de las razones”, para redistribuir las categorías, reformular las narrativas y tener una mirada cambiante sobre una serie de imágenes. Para comprender este sistema complejo y su representación, fue requerido un bagaje más allá de un análisis formal o la sola comprensión de una época. Tomando como eje metodológico *La inteligencia del arte* de Thomas Crow, sigo un tipo de análisis que toma en cuenta la historia social y que encuentra desplazamientos más que incidencias en la tiranía de la imagen.³⁷ Así, trato de encontrar un sentido entre la narrativa, las omisiones y la función discursiva de un cúmulo de imágenes. La ruta metodológica fue dada por el entrecruzamiento de varias miradas sobre la historia del arte.

En algún lugar de este discurso visual del poder, entra una relectura de un sistema nacionalista de propaganda mexicano que se proyecta en una construcción hacia el exterior, sin dejar de aludir a este instrumento retórico y nacionalista conocido como “la imagen de México”. Los paradigmas pueden ser identificables, aparecen “como una matriz de imágenes y símbolos”³⁸ que operan como *leit motiv* en el periodo que estamos tratando. Mi objetivo final es dejar atrás el peso monolítico de las generalizaciones y poner atención en ciertos procesos de la cultura visual de este país.

³⁶ Georges Didi-Huberman, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Murcia, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2010, p. 13.

³⁷ Véase Thomas Crow, *La inteligencia del arte*, trad. de Laura E. Maríquez, México, Fondo de Cultura Económica-Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.

³⁸ Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 28.

Sin embargo, este no ha sido el único enfoque metodológico. Benedict Anderson en su célebre texto *Comunidades imaginadas*, concedió peso al proceso discursivo del poder de los nacionalismos mucho más que las especificidades de la comunidad. Esta perspectiva fue acorde con la escritura de la historia del arte, puesto que se cuestiona el término *nación*.³⁹ No obstante, para explicarnos la génesis de las imágenes del poder y su hegemonía, fue de gran utilidad el libro *Los imaginarios sociales* de Bronislaw Baczko, quien cuestiona aquí la reflexión sobre formas determinadas de ordenamiento de un conjunto de representaciones sociales. Las ideas-imágenes tienen un impacto sobre las mentalidades y comportamientos colectivos, por tal motivo moldean estrategias visuales que se adaptan, legitiman y aseguran la protección de una red de poder: “Una de las funciones de los imaginarios sociales consiste en la organización y el dominio del plano colectivo sobre el plano simbólico”.⁴⁰

El espacio político, acompañado de los movimientos políticos y sociales, ha requerido de una serie de emblemas para “representarse, visualizar su propia identidad, proyectarse tanto hacia el pasado como hacia el futuro” y así marcar su identidad. En el campo de la propaganda, las representaciones articulan ideas, ritos y modos de acción, de tal manera que constata y hace evidente la intervención efectiva y eficaz de las representaciones y los símbolos en las prácticas colectivas. Aplicado al imaginario propagandístico sobre las mentalidades, este trabajo quiere abordar su difusión, circuitos y medios siempre a partir de las imágenes y su medio cultural.

Dentro del campo de los estudios visuales, tomaré en cuenta la especificidad de los objetos a estudiar, tratando de destacar su eficacia como instrumentos y agentes de dominación, seducción, persuasión pero también decepción. Considero que una propuesta interdisciplinaria puede funcionar para edificar un nuevo y distintivo objeto de investigación.⁴¹ Las imágenes de esta tesis se diversifican en ejemplos de arquitectura,

³⁹ Benedict Anderson, *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*, Londres, Verso Books, 1983, p. 10.

⁴⁰ Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, 2 ed., Buenos Aires, Nueva Visión, p. 9, 15.

⁴¹ W.J.T. Mitchell, *What do pictures want? The lives and loves of images*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005, p. 356.

pintura, carteles y exposiciones. Sus códigos visuales se enfrentan a un sistema de propaganda que ha estado desvinculado de las historias generales del arte mexicano. Elegí este tema de tesis interesada en las propuestas de un capítulo omitido en la historiografía del cardenismo, donde a un ministerio de propaganda funcionaba casi como un panóptico y que después fue derrumbado. Por ello, más allá de seguir el *metarelato* del arte y el Estado mexicano, mi afán es revisar las articulaciones y desplazamientos de interpretación posibles sobre un grupo de imágenes a finales del cardenismo. Al mismo tiempo, considero que la Revolución Mexicana al exterior se construyó como un movimiento popular con una fusión de símbolos y esquemas, donde una sola imagen fue “refraseada” con una mezcla de elementos añejos y nuevos, que fueron unificados gracias a su propio liberalismo y a una visión de la historia totalizadora-totalizante.

El estudio de la propaganda en relación con las artes plásticas será visto a partir de la función discursiva de las imágenes, sea un cartel, una edificación arquitectónica o una muestra con objetos plásticos. En el caso de México, la actividad propagandística visual es poco conocida y menos se habla de su correspondencia y/o citas de la iconografía política internacional. La propaganda puede convertirse en una herramienta para la historia del arte y de la cultura visual si se analizan sus agentes y autores: “El análisis estético-histórico de los esquemas y estrategias visuales de la política permite conocer la producción y recepción del poder simbólico”, además de estudiar paralelamente la manera en que se generan y se desplazan hacia otros medios.⁴²

Siguiendo el esquema warburgiano y su ampliación a otras vías de interpretación, la propaganda conforma un sistema de entrenamiento de memoria visual *-mnemosyne-*entendiendo el uso de las imágenes, sus estructuras y sus múltiples combinaciones, así como su posible enfrentamiento a los sistemas filosóficos, políticos y religiosos. En el caso de las imágenes de propaganda, se han proyectado como elementos de un complejo proceso de comunicación visual pero también de la verbal.⁴³

⁴² Peter Krieger, “Iconografía del poder: tipologías, usos y medios”, en Cuauhtémoc Medina (ed.), *La imagen política*, XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, p. 17.

⁴³ *Cfr.* Peter Krieger, “Las posibilidades abiertas de Aby Warburg”, en Lucero Enríquez (ed.), *(In)disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos*, XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2009, p. 265.

Si pensamos la propaganda como *representación*, entonces tendríamos que analizar el arte como “sistema político representativo” y la “amplia evidencia de las analogías, paralelismos e imbricación entre la historia de las instituciones culturales y artísticas y la historia de los sistemas políticos”.⁴⁴ En este mismo sentido, no hay sistema o aparato político que no base su poder en el uso de representaciones, “empezando por la operación de postular los intereses, valores y proyectos de una clase, etnia, élite o grupo como si fueran los intereses y proyectos de la nación o la humanidad”.⁴⁵

No obstante, aquí podría tener lugar una desconstrucción o desmontaje narrativo, sobre todo si pensamos a las exhibiciones de corte histórico como tribunas de crítica simbólica al sistema político. En el caso de exposiciones que estudiaremos en los siguientes capítulos, veremos que más que una crítica, estos eventos reafirmaron el poder de *ese* sistema de representación y coadyuvaron a la construcción de legitimidad.

En relación con el arte, la propaganda se ha definido a partir de los estados nacionales. El modelo de exhibición de *Art and power. Europe under the dictators 1930-45*, presentada en una galería londinense en 1995, puso al centro de la discusión el *statement* político y artístico generado bajo los regímenes totalitarios.⁴⁶ Tanto el catálogo como la investigación realizada por diversos especialistas, tocaron la demanda y el control de una autoridad política reflejados en el arte y la arquitectura oficial de la época en Italia, Alemania, la URSS y España; donde las categorías para su estudio se basaron en el uso ideológico de las imágenes y su carácter populista. Asimismo, *Art and power* se dio a la tarea de reflexionar pero sobre todo, *revisar* los resultados artísticos de los nacionalismos y sus contribuciones al arte moderno, eliminando cualquier etiqueta de orden controversial aun en la sustancia política de la posguerra.

Kunst und Propaganda. Im streit der nationen 1930-1945, organizada en Berlín en el año 2007, repitió de alguna forma el esquema de la exposición citada. Reconociendo de forma absoluta el papel de la propaganda como tal, esta enorme muestra se dedicó a explorar los tópicos de la iconografía política incluyendo a Estados Unidos y al *New Deal*,

⁴⁴ Cuauhtémoc Medina, “Representación”, en *La imagen política*, XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, p. 24.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁶ *Art and power. Europe under the dictators 1930-45*, (catálogo de la exposición), Londres, Hayward Gallery, 1995.

mismos que tenían sus equivalentes en la Italia fascista, el nacionalsocialismo alemán y la Rusia comunista. Los modelos de autorrepresentación visual de estos distintos gobiernos encontraron tanto diferencias como afinidades en sus estrategias de persuasión.⁴⁷

La propaganda sigue premisas fundamentales: se apodera y utiliza las técnicas más populares de difusión y busca la “cohesión de la opinión”; y toma en consideración los avances de la publicidad internacional sin precedentes lo que combina con la apropiación de los símbolos del Estado y los convierte en una serie de eslóganes que proclaman las metas alcanzadas y las superadas creando una ilusión de unanimidad.⁴⁸ En otra acepción de propaganda,⁴⁹ estudios más o menos recientes han encontrado elementos más comunes que disímbolos en las formas de aplicación de recursos propagandísticos en los regímenes políticos de los años treinta, incluyendo a Estados Unidos. Wolfgang Schivelbusch parte de los siguientes parámetros para lograr una definición: la propaganda es la voluntad de un

⁴⁷ *Kunst und Propaganda. Im streit der nationen, 1930-1945*, Berlín, Deutsches Historisches Museum-The Wolfsonian, 2007.

⁴⁸ Jean-Marie Domenach, *La propaganda política*, trad. Horacio de Lenos, 3 reimp., Buenos Aires, Eudeba, 2009, pp. 16-17. La *propaganda* en general tiene que ver con la influencia social sobre las creencias, actitudes, intenciones, motivaciones y comportamientos. La *persuasión* es un proceso destinado a cambiar la actitud o comportamiento de un grupo o persona hacia algún evento, idea, objeto, etcétera, mediante el uso de palabras escritas o habladas que combinan “sentimientos y razón”. Estos mensajes adquieren con frecuencia una forma publicitaria por lo que resulta difícil establecer los límites entre publicidad y propaganda. La *publicidad* es una forma de comunicación persuasiva que pretende conseguir del receptor-consumidor una actitud favorable. La *propaganda* tiene que ver más con la difusión de información para inducir acciones con el propósito de convencer a un público. *Cfr.* Carmen Herrera Grimaldi, *Persuasión: propaganda y publicidad*, en *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, www.eumed.net/rev/cccss/06/cgh5.htm, tal como estaba el 26 de octubre de 2013.

⁴⁹ Según Toby Clark, la connotación negativa del término propaganda está íntimamente ligada a las luchas ideológicas del siglo XX, pues originalmente se empleaba para describir “la propagación sistemática de creencias, valores y prácticas”. Durante los siglos XVIII y XIX, apunta el autor, la palabra se utilizaba en todas las lenguas europeas “como un concepto más o menos neutro referido ampliamente a la difusión de ideas políticas y también al evangelismo religioso y a los anuncios comerciales”. No fue sino hasta el siglo pasado que el concepto propaganda fue vinculado con la transmisión de mensajes dirigidos a amplios sectores de la población, con fines de persuasión ya fueran de tipo comercial o político: “la propaganda se ocupa de difundir ideas, de conseguir adhesiones, de vender productos. Es por lo tanto una labor que a lo largo de la historia ha estado presente de forma continua en la vida de los hombres”. La conformación de una estructura propagandística sustentada en el desarrollo de técnicas como la fotografía y la litografía, entre otras formas de reproducción mecánica, obligó paulatinamente a integrar criterios de calidad que facilitaron el ingreso de artistas de origen académico a esta floreciente industria. Toby Clark, *Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas*, Madrid, Akal, 2000, p. 7, *cfr.* Alejandro Pizarroso Quintero, *et. al.*, *Propaganda en guerra*, (catálogo de la exposición) Salamanca, Consorcio de Salamanca, 2002, p. 15. De igual manera, la propaganda de esta época también se refiere a las rivalidades políticas y al conjunto sistematizado de acciones que atienden a una serie de reglas funcionales que sostienen su propia política o “presionan en la del adversario”, Jean-Marie Domenach, *La propaganda política*, p. 12.

régimen que deriva en el control de la opinión pública y la articulación legítima de intereses nacionales en el nombre de la educación y la información. De manera general, el trabajo de la propaganda era dar a conocer las políticas y logros gubernamentales, dando pie también a la autocensura como forma más efectiva e invisible de todo control. Para Schivelbusch, la salida publicitaria a todas estas medidas fue tanto el poder de las imágenes, como el advenimiento de la industria de la radio, la cual anticipaba y conformaba a la vez los deseos del gobierno, el cual se dirigía a un público numeroso, no a un individuo específico.⁵⁰

En tiempos recientes, la exposición *Encuentros con los años treinta* celebrada en Madrid, tuvo la intención de cambiar la narrativa en torno a esta década la cual destacó por la intensificación de una guerra cultural que se convirtió en militar. Dividida en “episodios”, la premisa de esta muestra fue evidenciar que bajo la óptica moderna, la transmisión de ideas “recibió un impulso con la poderosa expansión de las innovaciones tecnológicas en el ámbito de la publicación y de los medios de comunicación”; además de atender la manera en que los artistas transitaron entre las vanguardias y la cultura de masas. El argumento central de la curaduría era ajustar un balance entre las exigencias de responsabilidad social y lealtad política durante el periodo entreguerras además de particularizar los momentos de expansión y eclecticismo, especialmente donde trascendían las fronteras internacionales,⁵¹ donde el término “propaganda” se implantó de forma natural.

Status quaestionis

Los despliegues de propaganda visual mexicana los veremos a través del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda, creado en 1937 por decreto presidencial y desaparecido en 1940. El DAPP -también mencionado como Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad- ha tenido varias menciones en la historiografía del cardenismo. Sin embargo, no hay ningún estudio sistemático que nos hable de su relación con la esfera cultural. Los escasos trabajos de investigación realizados en torno a este organismo tienen la perspectiva

⁵⁰ Wolfgang Schivelbusch, *Three New Deals. Reflections on Roosevelt's America, Mussolini's Italy and Hitler's Germany*, trad. Jefferson Chase, Nueva York, Metropolitan Books, 2006, p. 80.

⁵¹ Jordana Mendelson, “Episodios, superposiciones y dispersiones. Una revisión de historias de los años treinta”, en *Encuentros con los años treinta*, (catálogo de la exposición), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-La Fábrica, 2012, pp. 15-29.

de la política de masas y los medios de comunicación y apenas se remiten a una intervención en una propaganda visual y su injerencia en otros campos de la cultura como el teatro o las exposiciones. Fernando Mejía Barquera publicó un artículo en 1988, donde llevó a cabo un breve repaso sobre la creación de este organismo desde la perspectiva de la supervisión del Estado en los medios y las limitaciones a la libertad de prensa.⁵² Lo relevante de este estudio es su mención como un “laboratorio de comunicación social”, el cual concentraba, procesaba y difundía la información nacional a través de diversos medios, donde se tenía especial conciencia del poder de la radiodifusión. Cabe añadir que la *autonomía* significaba ejercer un presupuesto propio y responder a tareas muy específicas dentro del aparato administrativo y político.

En la justificación de los actos gubernamentales, el papel del DAPP era supervisar, pero sobre todo *censurar y reglamentar*, se encargaba especialmente impedir la divulgación de noticias que fueran contrarias a su esquema. El estudio citado nos sirve para comprender las funciones del DAPP y la importancia que tenían para sus postulados los medios de comunicación, que trataré de explicar a partir de su práctica y su efecto en las artes visuales.⁵³ Por su parte, la tesis de licenciatura de Rafael López González analiza esta dependencia como un reflejo de la política de masas del cardenismo.⁵⁴ Este trabajo también hace una especie de genealogía de las estrategias de comunicación de los regímenes posrevolucionarios y de establecimientos previos de oficinas de propaganda. Por ejemplo, el autor cita el poder que tenía la propia Secretaría de Gobernación antes del DAPP, la cual en 1933 había nombrado a Agustín Aragón Leyva y Adolfo Best Maugard como “censores oficiales” de la cinematografía, además de darles suficiente poder para proponer prácticas

⁵² Fernando Mejía Barquera, *La industria de la radio y la televisión y la política del Estado mexicano. Orígenes y desarrollo*, tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, México, UNAM-Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1981, Fernando Mejía Barquera, “El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad 1937-1940”, en *Revista Mexicana de la Comunicación*, México, Noviembre-diciembre, 1988, en www.mexicanadecomunicacion.com.mx/Tables/FMB/foromex/departamento.html, tal como estaba el día 4 de julio de 2011.

⁵³ Rafael López González, *Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP). La experiencia del Estado cardenista en políticas estatales de comunicación 1937-1939*, *op. cit.*

⁵⁴ De acuerdo a Arnaldo Córdova “Cárdenas heredó a su sucesores una organización política perfeccionada institucionalmente, en la que el caudillismo y el poder personal habían encontrado definitivamente su tumba, y les heredó, sobre todo, una problemática de gobierno que incluye un trato directo con los grupos de obreros y campesinos”, citado en Arnaldo Córdova, *La formación del poder político en México*, 2 reimp., México, Era, 2003, p. 44.

de control. La creación del DAPP parece estar circunscrita desde la perspectiva de la movilización social, donde las masas serían incorporadas a un proyecto nacional a través de un eficiente trabajo de propaganda. López González extiende las acciones del DAPP en el ámbito cinematográfico y teatral, donde revisa someramente sus resultados. Como únicos estudios del DAPP, afianzan su posición como un lazo entre el Estado y la sociedad, lo cual será tomado en cuenta aquí. Más bien, lo que trato es ampliar la discusión al tiempo de establecer un nexo con las expresiones de la cultura visual de la época.

En la tesis de doctorado *El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad. Construyendo la nación a través del cine documental en México (1937-1939)*, Tania Celina Ruiz se dedicó a estudiar las fuentes españolas y soviéticas de la producción filmica del Departamento, estudiando sus efectos a nivel propagandístico. La autora destaca el papel del DAPP como órgano de control y aborda la cinematografía como una herramienta ideológica del sexenio de Cárdenas. Ruiz, a través de la descripción y análisis de las películas existentes del Departamento, argumenta que se elaboró un discurso filmico interior y exterior que quería informar, pero sobre todo *convencer*.⁵⁵

A pesar de la existencia de estos trabajos, a la fecha no hay un estudio formal sobre la producción visual generada al interior del DAPP, encauzada por Gabriel Fernández Ledesma y Francisco Díaz de León, quienes habían tenido una amplia trayectoria como artistas gráficos al servicio del Estado. La producción gráfica del DAPP fue abundante: se hicieron carteles offset, tarjetas y volantes que aludieron a las políticas culturales, educativas y de salubridad. En la dinámica de artistas al servicio del Estado, ambos se encargaron de dar coherencia visual a este nuevo sistema de propaganda nacional, inspirándose en los órganos centrales de información que existieron en los países europeos, pero también del país vecino del norte; ambos estaban totalmente actualizados de lo que sucedía en materia de propaganda y buscaron implementar varias medidas.

Aquí es viable marcar una distinción. A pesar de la existencia de un debate articulado y amplio del cardenismo como proceso cultural, los estudios tienden más a

⁵⁵ Tania Celina Ruiz Ojeda, *El Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda, Construyendo la nación a través del cine documental (1937-1939)*, tesis de Doctorado en Historia, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2010. No puedo dejar de mencionar el libro clave de Silvia González Marín para entender estos juegos de resistencia entre la prensa, el poder y la propaganda. Silvia González Marín, *Prensa y poder político*, México, UNAM-Siglo XXI, 2006.

adoptar una visión un tanto antropológica. A las obras citados de Alan Knight deben añadirse los textos de Mary Kay Vaughan, quien además discute distintas corrientes de interpretación,⁵⁶ Lo que no existe dentro de la historiografía es un examen de las políticas cardenistas en la cultura, y en particular sobre su uso de las artes plásticas con fines de propaganda.

He mencionado que el régimen posrevolucionario especialmente en la década de los años treinta, utilizó afanosamente los medios de comunicación a su alcance, donde los convirtió en vehículos de un discurso público. Especialmente para el cardenismo, fue estrictamente necesaria la regulación de estos medios, validada por un propio sistema jurídico, institucional y cultural. Por ello, la presente tesis pondrá atención en los móviles y planificación de un un programa de propaganda visual interior y exterior más allá de un análisis formal de su producción artística.

El tema inicial de esta investigación doctoral fueron los programas artísticos y culturales de finales del cardenismo (1937-1940), visto a través de la creación del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda y su producción gráfica. Por diversas razones -entre ellas la búsqueda y el hallazgo de fuentes primarias en lugares tales como Archivo General de la Nación, el Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores, el Archivo de Francisco J. Múgica, el Archivo Histórico de la Alhóndiga de Granaditas, los Archivos Nacionales de París y los Archivos del Museo de Arte Moderno de Nueva York, entre otros- el proyecto original fue modificado para abreviar en un sentido más amplio de la propaganda y relacionado con la imagen de México hacia al exterior. La participación de México en las ferias y exposiciones internacionales en el cardenismo -cada una con su particular programa iconográfico- conllevó varias reconsideraciones al respecto y se vislumbraron otros temas respecto al establecimiento de ciertos imaginarios al exterior y el papel de la propaganda.

En primera instancia, la tesis quiere demostrar la aplicación programática de la propaganda del DAPP, visto en la construcción de su imaginario hacia el exterior. Si bien el DAPP no organizó directamente estos pabellones, la configuración del México cardenista en los años treinta tiene mucho que ver con las políticas culturales y medidas de censura

⁵⁶ Mary Kay Vaughan, *La política cultural en la Revolución. Maestros, campesinos y escuelas en México 1930-1940*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001. Véase Mary Kay Vaughan, *et al.*, *The Eagle and the Virgin. Nation and cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*, Durham, Duke University Press, 2006.

dictadas por este Departamento de efímera existencia. Para el presidente Cárdenas, el organismo director de la política informativa del gobierno no sólo tenía que abarcar el nivel nacional, sino que también fue indispensable atender la diplomacia cultural y sus secuelas a largo plazo.

Al analizar todos aquellos elementos artísticos presentes en los pabellones mexicanos, mi objetivo es ensayar una explicación sobre esas mecánicas de modernización y estrategias culturales que llevaban a esta fabricación de una –o varias imágenes- de la nación. En un afán interdisciplinario tomaré en cuenta la diplomacia cultural, los discursos y gramática de las exposiciones, la arquitectura como práctica alegórica y un sistema de producción visual controlado desde el poder central. Las muestras y las expresiones artísticas dentro de los pabellones, reflejaban ciertamente esa “mexicanidad” que oscilaba entre la tradición y la modernidad. La persistencia en la exhibición de objetos arqueológicos, el arte popular y la pintura narrativa nos muestran un canon y un modelo que se fue perfeccionado a lo largo del siglo XX;⁵⁷ de tal manera que las fórmulas y estrategias a estudiar tienen que ver con las narrativas visuales y las utopías en tanto formas de representación.⁵⁸ Por otro lado, tomaré en cuenta el término *exposición* como un despliegue de objetos equivalente a una entidad cultural construida con significados específicos, clasificados y reclasificados en ciertas categorías. Esta entidad proviene de un poder que singulariza y monopoliza los objetos de forma simbólica.⁵⁹ Esbozaré cómo la administración cardenista –en sus propios términos- participó en estos eventos bajo la égida de la diplomacia y la legitimación externa; tratando de consolidar a un grupo en el poder que gravitaba en torno al presidencialismo absoluto y que asimiló una política cultural muy singular.

En el primer capítulo se hablará del DAPP y su contribución a la política cultural –

⁵⁷ Carlos Molina Posadas, *Curatorial practice in Mexico (1822-1964)*, s.p.

⁵⁸ Sucedió igual con las exposiciones conmemorativas de 1910 y 1921, donde las elites rectoras, mediante el poder simbólico, edificaron varios imaginarios en vistas del fortalecimiento político. Véase Alicia Azuela, “Las artes plásticas en las conmemoraciones de los centenarios de la independencia, 1910 y 1921”, en Virginia Guedea (coord.), *Asedios a los centenarios (1910-1921)*, México, UNAM-Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 108-165.

⁵⁹ Igor Kopytoff, “The cultural biography of things: commodization as process”, en Arjun Appadurai, *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 60-70.

interior y exterior- del régimen cardenista y se le contextualizará como parte de las alternativas ante los medios y las artes. Asimismo, trataré de delinear la utilización de las artes plásticas y la cinematografía con fines de propaganda. El DAPP, dependiente de la Secretaría de Gobernación, dirigió la totalidad de publicaciones, obras gráficas, producciones cinematográficas y eventos públicos del Estado transmitidos por radio, siendo este último factor el motivo de una disputa que provocó su desintegración y una crisis política en el gobierno cardenista en el momento de la sucesión presidencial. Por otro lado y como he mencionado, Fernández Ledesma y Díaz de León, quienes formaron parte del Consejo Técnico del DAPP, llevaron a cabo una investigación exhaustiva de las tendencias del diseño internacional y de los proyectos propagandísticos que existieron en otros países con el objetivo de edificar un sistema visual propagandístico moderno en México que fuera acorde con los postulados del Plan Sexenal. Así, el Departamento se encargó tanto del origen y generación de las imágenes como de los discursos del régimen, inspirándose en los órganos centrales de información que existieron en los países europeos pero también nutriéndose de los sistemas de propaganda de Estados Unidos.

Por ello, el DAPP se ocupó de concentrar en un solo organismo las labores de propaganda y difusión del régimen operando a través de la delimitación y censura de los medios de comunicación y una profusa producción gráfica. De igual modo, también atendió una necesidad política de ejercer control sobre la información y la imagen del propio país que debía consumirse en el extranjero.

Para intentar una mejor explicación de estos fenómenos culturales, interpretaré otras formas de propaganda subvencionadas por el DAPP, tal como la revista *Mexican Art and Life*, dirigida por José Juan Tablada y cuyo editor de arte era Francisco Díaz de León. Gracias a las nuevas técnicas fotográficas de reproducción en el periodismo, se pudo evidenciar una línea despolitizada y más *suavizada* de las artes visuales. Las estrategias visuales de representación del país fueron más que apropiadas para reelaborar un estatus como nación potencial ante el extranjero, por ello también introduzco brevemente al teatro nacionalista de propaganda propuesto por Celestino Gorostiza, también subvencionado por el DAPP.

Los pabellones mexicanos funcionaron como dispositivos políticos, culturales y artísticos dirigidos desde la cúpula del poder. El régimen tenía que mostrarse fuerte frente a

la presión del extranjero, sea por la presión económica, la expropiación petrolera, la polarización ideológica y el diálogo con las naciones europeas. Después de analizar la construcción del imaginario por parte del DAPP, reflexionaré si pudo determinar –o no- el orden de la diplomacia-política cultural y de sus mecanismos.

Para entender la política cultural de cardenismo al exterior -punto que le interesaba mucho al DAPP- haré breve referencia a las intervenciones del país en ferias mundiales y exposiciones internacionales en los inicios de la administración de Cárdenas. En una especie de preámbulo, hablaré de los pabellones mexicanos del callismo para marcar una diferencia respecto a los realizados durante el cardenismo; me refiero en especial a la Feria Mundial de Chicago (1933) y en la Exposición Internacional de California (1935); así como los planes imaginarios de régimen en la construcción de utopías visuales y simbolismos arquitectónicos, los cuales brindaron un futuro esperanzador que tenía gran éxito propagandístico.

En el concierto de las exposiciones universales, los pabellones se configuraron como un “universo simbólico de industrias nacionales”.⁶⁰ En este mundo ficcional, los nuevos estados-nación y las naciones en desarrollo buscaron aprovechar el potencial de estos eventos en tanto vía de promoción y ansias de legitimación.⁶¹ Es importante mencionar que las ferias universales de los años treinta se consideraron desde entonces como “fenómenos mediáticos”, ya que desde el principio estuvieron destinados a su carácter efímero y posterior destrucción. Aquí me dedicaré a explicar el pabellón mexicano en París en 1937, particularmente la polémica en torno a su espacio arquitectónico y la ejecución de un programa iconográfico que devino en el fracaso. Las obras murales de Alfonso Xavier Peña al interior de dicho Pabellón quisieron reflejar un país lleno de riqueza y tradiciones y que al mismo tiempo se mostrara afín a las rutas del progreso y la modernización. El espacio mexicano en París deseó dejar constancia de la utilización de la propaganda en sí misma donde la imagen pacífica e idílica de un país se había convertido en una constante en las ferias universales. La búsqueda del reconocimiento exterior fue una condición indiscutible para el régimen, el cual se ocupó de consolidar la jerarquía de las

⁶⁰ Peter Krieger, “Resplendor y revisión del futuro. Fotografías de utopías constructivas en las exposiciones mundiales”, en *Luna córnea*, México, núm. 23, 2002, p. 143.

⁶¹ Romy Golan, “La feria universal. Un teatro transmedial”, en *Encuentros con los años treinta*, p. 173.

elites culturales posrevolucionarias al tiempo de mantener su carácter populista.

Los funcionarios y la propia elite política ocuparon un lugar de primer orden en la emisión de este discurso e imaginario hegemónico. En este entramado de poder, se tratará de hacer visible la complicidad, los enfrentamientos y los debates entre intelectuales, políticos y diplomáticos, cada uno con una propia postura sobre la “expresión nacional”. Fue entonces que se retomó el arte como herramienta diplomática y cultural, visualizada aquí como un mecanismo simbólico que conllevó un proceso intrínseco de transferencia cultural. De este modo la exposición se convierte en un evento efímero que más allá de proyectar la identidad nacional, reflexiona sobre ciertos fundamentos teóricos para articularse como un instrumento de mediación diplomática. Los capítulos III y IV abrevarán sobre el análisis de esas transferencias culturales a través de sus artífices y promotores, sus fines y medios, así como su integración con las instituciones para concretar una exposición como dispositivo simbólico. En el mismo sentido, las muestras al interior de los pabellones nacionales se presentaron como modelos de representación también efímeros que condensaban una idea de nación y de identidad colectiva, decidida por las altas esferas del poder.

No obstante, queda hacer una diferenciación del discurso expositivo. Como maniobra de propaganda, la muestra *Veinte siglos de arte mexicano* fue totalmente oficial/gubernamental y correspondió al tipo de exposición que hace y mantiene alianzas políticas, donde también su justificación y posible éxito dependían del beneplácito del público visitante.⁶²

El pabellón mexicano en París facilita la entrada para explicar el *estilo* como una “invitación y una respuesta al interés internacional sobre la Revolución Mexicana”, y que de alguna manera impactó en la inclusión de México en la Feria Mundial de Nueva York (1939-1940), donde se hizo una “síntesis” visual del Plan Sexenal. En los últimos apartados de la tesis, se tomará en cuenta la participación mexicana en esta feria considerando sus efectos en la muestra citada, exposición que se convirtió en una innegable pieza de propaganda que no debe omitirse. Aquí también destacaremos el papel de artistas e intelectuales como Miguel Covarrubias, Justino Fernández y Manuel Toussaint, éste último

⁶² Francis Haskell, *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*, trad. Lara Vilá, Barcelona, Crítica, 2000, p. 162.

ya como Director del Instituto de Investigaciones Estéticas. Estos agentes culturales tuvieron la firme creencia que el arte podía ser el medio para cambiar y modelar a la sociedad mexicana. Para México fue la oportunidad de difundir la gloria del arte nacional, promover una causa política y además patriótica -el orgullo de la posesión-; en cambio, para el MoMA significó un afán por conseguir publicidad así como mostrar su compromiso con el *negocio* de las exposiciones temporales.

Como sabemos, esta exposición ha sido abordada desde el punto de vista documental y bajo la óptica interna.⁶³ Aquí trataré de concebirla como un instrumento de propaganda estatal, donde se añadirán otros supuestos en torno a los dispositivos de exposición y sus retóricas internas. En este caso, seguiré la propuesta del libro de Anna Indych-López, *Muralism without walls*, donde habla de patronazgo institucional, políticas transnacionales y recepciones críticas.⁶⁴ Efectivamente, la autora retoma de manera clarificadora la cuestión del panamericanismo y el fortalecimiento de las identidades paralelas; no obstante, abre más las categorías de interpretación. La diplomacia y las relaciones hemisféricas a partir del panamericanismo ya no son suficientes para explicar la complejidad artística y cultural entre México y Estados Unidos. *Veinte siglos de arte mexicano* está planteada desde la perspectiva de la neutralización y despolitización del arte mexicano proveniente de la cúpula económica y cultural norteamericana. La autora también toma en cuenta elementos tales como la práctica de exposiciones, el discurso curatorial, las relaciones clientelares, institucionales y académicas así como cierta recepción crítica. Por ello, particularizaré sobre esta *conciliación* visual a través de las imágenes del montaje de la exposición.

La especialista Charity Mewburn, ha indicado que aunque este evento quiso mostrarse tecnócrata/viril y que requería tener un equilibrio con este espíritu “natural” y “femenino” de México.⁶⁵ La fusión del arcaísmo continental y el folklore dieron como

⁶³ Cathleen M. Paquette, *Public duties, Private interests: Mexican art at New York's Museum of Modern Art, 1929-1954*, PhD dissertation in Philosophy in Art, Santa Barbara, University of California, 2002 y Alejandro Ugalde, *The presence of Mexican Art in New York between the World Wars: Cultural exchange and art diplomacy*, PhD dissertation in Philosophy, Nueva York, Columbia University, 2003.

⁶⁴ Anna Indych-López, *Muralism without walls. Rivera, Orozco and Siqueiros in the United States, 1927-1940*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2009.

⁶⁵ Charity Mewburn, “Oil, art and politics. The feminization of Mexico”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM-IIE, núm. 72, 1998, p. 102.

resultado una “esencia y pureza mexicanas”, convenientes para los intereses binacionales de aquel entonces. Así, en los dispositivos simbólicos de exhibición, se reiteraba la riqueza de la nación a través de vitrales, estadísticas, fotografías, artesanías, etcétera, artefactos que traían consigo una retórica cosmopolita y moderna. A lo anterior se añade la propia política interna del MoMA y en este caso, su postura respecto al arte y la cultura de México. En un estudio sobre los grandes museos, Carol Duncan expresa que este museo es un *ente supranacional* y que las muestras organizadas pueden ser “potentes máquinas para exportar ideologías”. De manera simultánea, estos espacios rituales son concebidos para “escenificar, representar o presenciar algo” que también responde a los valores propios de una comunidad.⁶⁶

Precisamente en estas últimas secciones me interesa sobre todo destacar el papel de los académicos e intelectuales en la construcción de un imaginario colectivo desde la transculturalidad, definida como una forma de contacto cultural en donde más que oposiciones se encuentran puntos de interacción. Sin embargo, si pensamos en las alternativas posibles, y tal como señaló Didi-Huberman, las imágenes no deben su eficacia a la única transmisión de saberes -visibles, legibles o invisibles-, sino que, al contrario, su eficacia actúa constantemente en el lazo, incluso en el embrollo de saberes transmitidos y dislocados, de no-saberes producidos y transformados”.⁶⁷ A lo que quiero llegar con esta tesis es a la reinención y renegociación de los sistemas artísticos y visuales a través de la propaganda en México a finales de los años treinta.

⁶⁶ Carol Duncan, *Rituales de civilización*, trad. Ana Robleda, Murcia, Nausicáa, 2007, p. XV y p. 24.

⁶⁷ Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 27.

Capítulo I. El Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP) como política cultural en el cardenismo. Estrategias artísticas y visuales

*Publicidad y Propaganda: estímulo de lo que podemos ser. Evidencia de lo que somos.
Proclamación de lo que llegaremos a ser. Esto es el DAPP*
Oficina Técnica del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda
Febrero de 1937

Bronislaw Baczko ha dicho que el impacto de los imaginarios sociales “depende ampliamente de su difusión, de los circuitos y de los medios de que dispone”; y que para conseguir la dominación simbólica es necesario “controlar esos medios que son otros tantos instrumentos de persuasión, de presión y de inculcación de valores y creencias”.⁶⁸ He mencionado que para régimen cardenista fue indispensable la elaboración de un aparato simbólico identificador que le permitiera comunicarse, difundir, pero sobre todo obtener el reconocimiento como eje de una entidad política y social. De forma previa, los regímenes posrevolucionarios habían empezado a utilizar de manera entusiasta todos los medios de comunicación posibles, tales como el periódico, los murales, los carteles, la radio y el cine, de tal manera que se convirtieron en vehículos de un discurso público. En la administración de Lázaro Cárdenas fue especialmente indispensable la regulación de estos medios, validada por un propio sistema jurídico, institucional y cultural.

En los tres últimos años de régimen cardenista (1937-1940) se requirió establecer una oficina de prensa, publicidad y propaganda que regulara y centralizara toda la información sobre el país al tiempo de dirigir las políticas culturales. En su creación por decreto a finales de 1936, el llamado Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP) fue proclamado independiente de la esfera gubernamental. Su existencia, si bien contradictoria y efímera, encarnó una intervención política que ejerció censura y control sobre la producción de imágenes, los medios masivos de información y otros aspectos de la vida cultural nacional. En los términos del cardenismo, el DAPP fue el conjunto de acciones orientadoras, educativas y moralizadoras dirigidas hacia las masas que nació en el panorama de los estados nacionales y sus propias manifestaciones de propaganda como el *proletkult* y las equivalencias en Alemania, Italia y Estados Unidos.

⁶⁸ Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales*, p. 31.

Para explicar cuál era la imagen que quería darse a conocer en el exterior, este capítulo versará sobre la creación del DAPP, así como los objetivos y fundamentos de su mediación en la política cultural de finales de los años treinta; si bien es difícil discernir sobre sus alcances históricos. Pondré a discusión los discursos artísticos y visuales utilizados por el DAPP y al final propondré algunas hipótesis para exponer las razones de su revés político, visto como una operación que enmarcó el discurso del fin de la política cultural cardenista. El Estado adquirió plena conciencia de la importancia del vínculo de la educación, la diplomacia, el arte y la política para construir su propia continuidad.

El cuarto poder

Por la adscripción del DAPP a la Secretaría de Gobernación, se ha mantenido la opacidad en torno al desempeño de esta oficina. Por ello, intentaré hacer una aproximación a su historia, enfocándome en su participación en la edificación de imaginarios que tendrían proyección y legitimidad hacia el interior y el exterior. El DAPP, conocido también como “órgano de expresión del Ejecutivo,” respondió a necesidades muy específicas:

El desarrollo de un programa definido de gobierno requiere de un conjunto de órganos de publicidad y propaganda coordinados bajo una sola dirección y aplicados a realizar una obra continua de difusión de hechos y doctrinas en la mente pública; así, todo el gobierno que no se limite a cuidar el orden sino que además ejerza funciones definidas que tiendan a fomentar la potencialidad económica del país y fijar la ética colectiva, debe disponer de un mecanismo adecuado para actuar sobre la atención pública nacional...⁶⁹

El DAPP tuvo el objetivo final de concentrar en un solo organismo las labores de propaganda, difusión y eventos del régimen. En pocos años, dirigió la totalidad de publicaciones, obras gráficas, producciones cinematográficas y eventos públicos del Estado transmitidos por radio. No obstante, su autonomía no estaba clara del todo, si bien actuó como una instancia del primer magistrado quien declaraba su poder absoluto frente a los gobiernos estatales, las secretarías y las cámaras.

⁶⁹ Lázaro Cárdenas, Decreto de creación del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda dirigido a la Cámara de Diputados, 25 de diciembre de 1936, Archivo General de la Nación (AGN), Ramo Presidentes, Lázaro Cárdenas del Río (LCR), exp. 545.2/33, s.f.

Las tareas de propaganda a finales del cardenismo se dirigieron a neutralizar de muchas maneras el radicalismo ideológico de sus primeros años. Con la creación de esta agencia estatal se cortaron expresiones disidentes lo cual nos habla del fortalecimiento de un Estado autoritario y hegemónico que centralizó los medios masivos de comunicación, mismos a los que confirió mayor peso y validez pero que sobre todo, aprendió a utilizarlos y explotarlos. Mejía Barquera plantea que Cárdenas ya había dado muestras de gran capacidad para utilizar los medios masivos, incluso desde su paso por la Presidencia del PNR. El mismo mandó colocar magnavoces en el Palacio Nacional y en la terraza del Palacio de Bellas Artes.⁷⁰

Su creación e instrumentación parecían estar más que justificadas: “...El Gobierno no disponía de un mecanismo adecuado, de una organización determinada que con un fin expositivo y ajustándose a los lineamientos del Programa de Gobierno definido con antelación, hiciese conocer a todos los habitantes del país la obra gubernativa”.⁷¹ De igual manera, las instancias oficiales decían que el *público* en general tenía un gran desconocimiento de lo que sucedía en el país.

En ese mismo decreto de origen y dirigido a la Cámara de Diputados –oficializado a través de la Secretaría de Gobernación-, el primer magistrado exponía la importancia de fundar esta oficina centralizadora:

No es posible infiltrar en el ánimo público el estímulo que ha de llevarlo a cooperar en el gradual mejoramiento de procedimientos y servicios, sin una publicidad y una propaganda certeras, enérgicas, científicamente preparadas, si no se cuenta con un a dirección única. Tampoco puede esperarse, si no se cuenta con tales auxiliares, que tenga eficacia social la intervención del Estado, normada por la Ley, pero opuesta a la tradición liberal que todavía influye considerablemente en el *derecho y en la costumbre*.⁷²

Más adelante, Cárdenas confiere a la propaganda un peso semejante al de la educación: “...han de levantarse la cultura, el sentido ético y la conciencia de que el individuo es miembro de una clase y ciudadano de una patria, con derechos de exigir pero

⁷⁰ Fernando Mejía Barquera, *La industria de la radio y la televisión y la política del Estado mexicano. Orígenes y desarrollo*, p. 243.

⁷¹ *Primera Exposición Objetiva del Plan Sexenal*, México, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda, 1937, p. 109.

⁷² Lázaro Cárdenas, Decreto de creación del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda dirigido a la Cámara de Diputados, 25 de diciembre de 1936, AGN, Ramo Presidentes, Lázaro Cárdenas del Río (LCR), exp. 545.2/33, s.f. Las cursivas son mías.

también con responsabilidades que afrontar. Y esta estructura debe quedar a cargo de la escuela tanto como de la publicidad y la propaganda...” Personificando al propio DAPP, Cárdenas delineó las políticas públicas a partir de una planificación totalmente centralizada, a lo que se añade el pragmatismo de los funcionarios más cercanos.

Los intereses estatales en torno a la creación del DAPP fueron sistemáticos. En primer lugar, se dirigió a concentrar la información nacional en una sola dependencia que le permitiera controlar hacia el interior y manejar la imagen del país en el extranjero. No obstante, también se trataba de la búsqueda y obtención de mayores monopolios: “es preciso obtener el concurso de los nuevos medios de comunicación que el progreso de la técnica va creando, tales como el cinematógrafo y el radio...”⁷³ Por tal motivo, la mayoría de los esfuerzos fueron encaminados a supervisar la labor de las estaciones de radio, con el objetivo de observar la operación de “instalaciones radioexperimentales”, así como encargarse de su vigilancia técnica. Ya desde el periodo de Álvaro Obregón se había comenzado a utilizar dentro de la radiodifusión el llamado “sistema mixto”, donde concedía varias facilidades a los particulares;⁷⁴ ya con el cardenismo, el sistema de radiodifusión se tornó más complejo y estructurado. De igual manera, esto coincide con la implementación de los sistemas de megafonía mismas que interconectaban las redes de comunicación, transformando radicalmente la naturaleza de los eventos públicos.

En una nota periodística de *El Nacional*, se defendía la aparición repentina de este Departamento: “...no se había comprendido aún la imperiosa necesidad de formar un organismo para dar a la publicidad y propaganda oficiales la importancia que merecen, *unificar el criterio, cuidar la pureza del lenguaje...*”⁷⁵ Asimismo, el DAPP llevó a cabo la implementación coordinada y controlada de los *anuncios* publicitarios del régimen; gracias a la radio se hacían nuevas combinaciones de sonidos grabados y en directo, donde “el

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Mejía Barquera, *La industria de la radio y la televisión y la política del Estado mexicano. Orígenes y desarrollo*, p. 153. Cabe mencionar que en 1935, la Presidencia de la República tuvo el control exclusivo de la importación y la distribución del papel al crear la Productora e Importadora de Papel (PIPSA) con el que se producían varios impresos oficiales. Es oportuno decir que Arroyo fue Presidente del Consejo de Administración de PIPSA.

⁷⁵ Rodolfo Losada, “DAPP. Su trascendencia”, *El Nacional*, 26 de enero de 1937, 2 sección, p. 1. Las cursivas son mías. Losada, escritor y periodista, hacía para el Departamento trabajos eventuales sobre cuestiones turísticas.

exceso de volumen se convirtió en la norma”.⁷⁶

Para el régimen posrevolucionario fue imperante regular todos los medios de comunicación para dar a conocer sus reformas políticas, sociales y educativas. El espacio público se convirtió no únicamente en el terreno de disputa, sino también el lugar donde debían desarrollarse las estrategias propagandísticas, creció “el sentido de difusión” que se relacionó gracias “a la emisión sonora y a otras tecnologías mediáticas destinadas a la transmisión y a la sincronización figurada o literal”.⁷⁷

Otras de las funciones del DAPP fueron:

- Manejo de la publicidad y propaganda oficiales
- Administrar las publicaciones periódicas
- Dar información a la prensa nacional y extranjera
- Realizar películas cinematográficas educativas y de propaganda
- Dirigir las estaciones de radiodifusión
- Manejar propaganda indirecta; teatro, carteles, engomados, etcétera.⁷⁸

De acuerdo con Silvia González Marín, el DAPP desarrolló una intensa labor social y de difusión, se confeccionaron programas didácticos, se impulsaron campañas de salud entre la población campesina, se promovieron espectáculos culturales y se proyectaron cortometrajes didácticos a favor de la obra social del gobierno.⁷⁹ Cabe mencionar que también se encargaron de imponer una sola línea en materia de las publicaciones oficiales. De esta manera, operó este discurso basado en las construcciones monolíticas de la política cultural que usualmente ponen de relieve el carácter populista del régimen cardenista. En síntesis, el DAPP con toda su complejidad burocrática, fue la única vía para congregarse toda la publicidad estatal concebida por una sola autoridad y compartida –y ejecutada– por los

⁷⁶ Jeffrey T. Schnapp, “Proyecciones. Algunos apuntes sobre el espacio público en los años treinta”, en *Encuentros con los años treinta*, p. 34.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁷⁸ *Vid. supra*, nota 72.

⁷⁹ Silvia González Marín, *Prensa y poder político*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Siglo XXI, 2006, p. 170.

agentes del gobierno cardenista. En el discurso inaugural del Departamento transmitido por radio en enero de 1937, el dirigente de este organismo, Agustín Arroyo Cházaro, destacó “tenemos el deber de darle a conocer al pueblo cómo fue la revolución, cómo se sigue desarrollando y cuáles son sus finalidades, a efecto de justificarla ante el pueblo de México y ante el extranjero por medio de la unificación del pensamiento y de la dirección de todos los negocios públicos...”⁸⁰

Así, la estrategia más clara del Departamento fue reproducir masivamente todo el aparato de la propaganda confiriendo un sentimiento de apropiación y adaptando un imaginario que tenía distintos referentes, ya sea un cartel, una revista, un folleto, una hoja volante; o bien, poner en un plano central a la radio con sus fines auditivos o las imágenes en movimiento de un cortometraje de propaganda.

El organigrama del DAPP aparecido en la Memoria anual del Departamento,⁸¹ dice mucho del programa propagandístico que se intentó seguir (Figura 1.1). De la jefatura dependían los siguientes ramos: radiodifusión, cinematografía, propaganda diversa, turismo, orientación de actividades teatrales dibujo y finalmente distribución. Había una subjefatura (que al parecer no tenía injerencia sobre las otras áreas), y en cambio quien dirigía *todo* después de la jefatura, era la oficina de *Control*, la cual seguramente era la de censura.

Por ello, fue hasta cierto punto natural que las distintas instancias del gobierno federal tuvieran sus reservas hacia la súbita presencia del DAPP. Hacia junio de 1937, al presidente Cárdenas le resultaba indispensable justificar su existencia, puesto que iba adquiriendo cada vez mayor visibilidad. Bajo el argumento de buscar una cooperación entre los sectores oficiales y privados para el desarrollo del país, el presidente solicitó a las Secretarías la adhesión a las labores propagandísticas promovidas por el DAPP, a través de su colaboración y el envío de su *información y programa* “...en la inteligencia que el propio Departamento *lo ampliará y reducirá* de acuerdo con el programa que formule diariamente para el radio y para la prensa”.⁸²

⁸⁰ *Memoria del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda*, enero-agosto de 1937, México, DAPP, 1937, s.p.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Circular de la Presidencia de la República a los Secretarios de Estado y Jefes de Departamento, 17 de junio

Por su parte, el DAPP se autodefinió como “una necesidad que por su *plena autoridad*, que inspirase la debida confianza a la prensa de la República y a las agencias informativas del extranjero..”. Tomando como eje la materialización del Plan Sexenal, una de sus máximas sería colaborar al “trabajo de unificación y difusión de la doctrina que sustenta el régimen actual”.⁸³ Gran parte del trabajo del jefe del DAPP consistió en justificar las acciones de la oficina y del área de *control*. Arroyo sabía que las críticas serían dirigidas a sus funciones y jurisdicción, puesto que “se les habían dado los poderes de un secretaría de Estado”, y que supuestamente sería en beneficio de la promoción turística del país. Sin embargo, lo más cuestionable eran sus modelos de creación y su eventual copia (sic).⁸⁴

En este sentido, el DAPP se encargaba del origen y generación tanto de discursos como de imaginarios del régimen, inspirándose en los órganos centrales de información, oficinas y ministerios que existieron en los países europeos, particularmente en la propaganda alemana, donde la tónica general era “la *verdadera* información”. En el el AGN y en el mismo expediente donde está localizado el decreto de creación del DAPP, se encuentren siete páginas mecanografiadas traducidas del sistema de organización de propaganda –organigrama, secciones y funciones- del Ministerio de Propaganda del Tercer Reich.⁸⁵ En la primera página de estos documentos puede advertirse claramente una fuerte influencia del objetivo general de dicho Ministerio sobre los estatutos del DAPP:

La esfera de acción de este Ministerio es la de todos los asuntos referentes al esclarecimiento y a la propaganda entre la población respecto a la política del Reich y la reconstrucción nacional de Alemania, en especial en todos los tópicos referentes a ejercer influencia espiritual sobre la nación, a la propaganda en pro del Estado, de la Cultura y de la Economía, así como de información al público nacional y extranjero. Administra todas las instituciones creadas para tal objeto.⁸⁶

de 1937, AGN, Fondo Presidentes, LCR, exp. 704.2/4, f. 203.

⁸³ *Primera Exposición Objetiva del Plan Sexenal*, p. 111.

⁸⁴ Recorte de periódico de 1937, Archivo Histórico de La Alhóndiga de Granaditas/Fondo Agustín Arroyo Ch., (en adelante AHLAG/FAACh.) sin clasificación.

⁸⁵ Mecanoscrito “Ministerio del Reich para esclarecimiento popular y de propaganda”, Berlín, 1936-1937, AGN, LCR, exp. 545.2/33, s.f.

⁸⁶ *Ibid.*

En estas fojas también se explica la estructura interna del Ministerio mencionado, mismo que era encabezado por el Secretario de Estado del Reich quien a la vez era el Jefe de Prensa. Entre las distintas secciones que componía la oficina alemana, se encontraba naturalmente la de propaganda –tocante a la difusión de las políticas públicas- y su injerencia directa en los medios de propaganda y “formalizaciones de la vida pública”. En las siguientes páginas de esta traducción, se anexan las secciones de radio, prensa, cinematografía, teatro, literatura, artes plásticas y música. Curiosamente, en lo que respecta a “exterior”, es la misma que adoptó el DAPP: “refutación de las mentiras en el extranjero; esclarecimiento..” En este organigrama, el Comisario del Reich para Plasticidad Artística llevaría “la misión de cooperar y asesorar en todas partes, donde exprese el estado nacionalsocialista su ideología por medio de plásticas artísticas (edificios públicos, monumentos, uniformes, carteles y estampillas)”.⁸⁷ En el mismo sentido, también había una comisión del Reich para regular los asuntos relativos a la promoción turística.

La organización del DAPP tomó un cúmulo de *influencias externas* de las agencias de propaganda europeas y las adecuó a su propio entendimiento de la misma; si bien al principio no ocultó cierta inclinación por la estructura alemana, aunque también compartía ciertas afinidades con las prácticas propagandísticas estadounidense, italiano, francés, portugués y español. Estamos hablando de concordancias y visiones compartidas las cuales eran parte de un proceso internacional. En este acercamiento a las tendencias globales de la época, parece ser claro que el DAPP y sus agentes hicieron una investigación de lo que estaba sucediendo en otras latitudes, o bien, tenían acceso a esa información de distintas maneras. Por ejemplo, en el archivo de Arroyo se consta que la Agencia francesa Havas de radiodifusión estableció contacto con el jefe del DAPP.⁸⁸

En la *investigación* de estrategias de propaganda externas, el rol de la diplomacia fue central. Por ejemplo, el oaxaqueño Eduardo Vasconcelos, quien había sido Secretario de Relaciones Exteriores y de Educación Pública durante en la administración de Abelardo Rodríguez, además de ministro de la Suprema Corte, tenía contacto directo con Agustín

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Tarjeta de L.B. Gés, Agencia Havas, con notas ilegibles de Agustín Arroyo Ch., 1937, AHLAG/FAACh., s.c. A su vez, el DAPP inspiró formas de organización de propaganda en Bolivia, donde aplaudieron su establecimiento como “una necesidad nacional” y que gracias al DAPP se lograba una mejor opinión sobre “la realidad del país que sobre cualquier otro país del continente”.

Arroyo Cházaro –Jefe del DAPP- sobre la sistematización de la propaganda en la Italia de Mussolini, ya que había sido cónsul en ese país. En una misiva a Arroyo Cházaro y empleando un tono familiar y cercano, le aconseja basarse en la propaganda italiana, misma que “puede generalizarse a toda Europa”. Además de comentar sobre la distribución de diarios y revistas, aprovechaba las líneas al funcionario cardenista para acusar al clero mexicano de estar en cierto contubernio con grupos católicos en Roma, una manera de combatirlos era a través de la existencia de una subsecretaría de Estado para prensa y propaganda. Vasconcelos también le sugiere a Arroyo controlar la desinformación sobre el país generada en el extranjero, apoyándose de la Secretaría de Gobernación y de Relaciones Exteriores empleando las estaciones radiodifusoras y el sistema cablegráfico. Por último, se permite aconsejarle sobre la expedición de boletines oficiales mediante una organización rápida y eficiente.

El funcionario concluye así la misiva:

Me limité a las actividades de tu Departamento relacionadas con el Servicio Exterior y con la prensa; y dejo pendiente para charlar contigo o para escribirte, todo lo que atañe a la publicidad y la propaganda que puede y debe hacerse en el extranjero por medio de la fotografía, el cartel, el folleto, la conferencia, el libro, el teatro, el cinematógrafo y el radio, asuntos que también conocí y estudié en Europa con el alto propósito de ser útil a mi Gobierno y a mi pueblo.⁸⁹

Arroyo recibió entusiastamente las observaciones de su amigo y trató de implementarlas en la oficina a su cargo: “te diré cuánto he aprovechado tus puntos a los que te refieres y espero conocer tus puntos de vista sobre lo que debe hacerse por medio de la fotografía, el cartel, el folleto...”⁹⁰ En esta adaptación de los sistemas propagandísticos europeos, tanto la legislación como la agenda política servían como sustento y mediación; no obstante, la figura de Cárdenas actuaba como censor y objeto mismo del quehacer de la propaganda.⁹¹ A su llegada al poder, el presidente y su círculo estaban conscientes del

⁸⁹ Carta de Eduardo Vasconcelos a Agustín Arroyo Cházaro, 23 de enero de 1937, AGN, Dirección General de Información-DAPP, caja 50, s.f.

⁹⁰ Carta de Agustín Arroyo Cházaro a Eduardo Vasconcelos, 28 de enero de 1937, AHLAG/FAACh., s.c.

⁹¹ El DAPP era el filtro para la aprobación del material gráfico, literario y documental de los álbumes relativos a Lázaro Cárdenas y sus actos oficiales. Al encargarse también de los Talleres Gráficos de la Nación y del Archivo General de la Nación, el DAPP proyectó también la realización de un Archivo Revolucionario Nacional.

poder de esta forma de organización, puesto que ya se habían ensayado algunos intentos de crear una agencia de publicidad y propaganda. El abogado Carlos Soto Guevara sentó las bases de un “Departamento de Propaganda Social” cuyos estatutos derivaron en los del DAPP. La iniciativa, hecha en 1934, argumentaba su creación en “los preceptos legales de servicio social”; y además de las labores de difusión, se popularizaría el uso de los resultados estadísticos y se tendría control absoluto sobre las estaciones de radio.⁹²

A pesar de haberse inspirado en gran medida en la organización de la propaganda del Tercer Reich, el régimen cardenista hacia el interior manejaba otro discurso en vista de las elecciones presidenciales, donde únicamente no se trataba de promover los logros de su administración: las ferias agrícolas, las semanas de higiene, las campañas antialcohólicas y educativas, etcétera. Cárdenas realmente estaba preocupado por la imagen del país en el extranjero, incluso antes de la expropiación petrolera le enviaba directamente a Arroyo Cházaro recortes de prensa negativa sobre el país y su persona, provenientes de la prensa internacional. A finales del sexenio, la política exterior cardenista decidió dar un giro a la política exterior que favorecía el panamericanismo, negando una posible inclinación a las formas de la propaganda alemana de la década de los años treinta.

En los expedientes del DAPP existen informes copiados que afirman la existencia del nazismo en México. En un detallado documento de treinta cuartillas, se exponen los presuntos centros de organizaciones fascistas y sus actividades en México, tales como la propia Embajada Alemana, el Colegio Alemán y “los organismos secundarios de la vida social alemana en México”, que no incluía a la Liga Pro-cultura alemana de carácter antifascista.⁹³ Dentro de cierta paranoia del Estado mexicano, supuestamente había vínculos nazis de Saturnino Cedillo y Almazán con delegaciones del Partido Nacional socialista “arios puros” que no aceptaban mezclarse con la sociedad mexicana y juraban fidelidad al Führer. La corporación Humboldt por ejemplo, llevaba a cabo actos propagandísticos y “el control ideológico” de conferencias, festivales y exhibiciones cinematográficas de tendencia fascista en la ciudad de México.

⁹² Carlos Soto Guevara, “Anteproyecto de reforma a la ley y Secretarías de Estado para la creación del Departamento de Propaganda Social”, 24 de octubre de 1934, AGN, Ramo Presidentes, LCR, exp. 545.2/33, s.f.

⁹³ Inspectores PS-10 y PS-24, Informe “El nazismo en México”, 25 de mayo de 1940, AGN, Ramo Presidentes, LCR, exp. 704.1/12.4-1, fs. 139-169.

Sobre las Juventudes Hitleristas mexicanas (sic), se señalaba que su instrucción estaba dirigida a convertirlos en “fanáticos apóstoles de una doctrina” y se les inculcaba el “espíritu guerrero” a través del ejercicio militar. Los realizadores de este informe afirmaban que había intercambio de estudiantes alemanes y mexicanos, quienes recibían “verdaderos cursos de adiestramiento político” y a su regreso a México, se convertían en “propagandistas activos del nazismo”.⁹⁴

La investigación y localización de estos grupos hacía particular énfasis en el monopolio comercial alemán y las redes de espionaje: “Tenemos ya una larga lista de individuos que son agentes confidenciales alemanes, cosa que hemos comprobado por su conducta y sus contactos”. Como una extensión de la propia Secretaría de Gobernación, se encargaban de seguir los pasos de “refugiados políticos” germanos y parcialmente concluían: “los nazis cuentan en México con una organización punto menos que perfecta: la muralla alrededor de esta organización es tan sólida que con medios legales es casi imposible penetrar en ella. Se le puede sorprender únicamente en sus relaciones con el mundo exterior, donde el nazismo se ocupa en conquistar posiciones”. Sobre los políticos e intelectuales mexicanos de tendencia nazi se contemplaban los nombres de José Vasconcelos, Rubén Salazar Mallén, el Dr. Atl y los diplomáticos Adalberto Tejeda y Ramón Beteta. El temor principal era la infiltración de espías en la “radio del PRM” y en otros medios, por lo cual afirmaban: “necesitamos un aparato de vigilancia amplísimo”. El informe concluye con esta declaración: “tenemos que enfrentarnos a un mecanismo tan sutil y tan perfectamente lubricado como lo es la red nazi en México, y no bastan los medios convencionales”.⁹⁵ El DAPP ciertamente era la respuesta a esa necesidad.

En el mecanoscrito citado se elimina cualquier nexo posible con el sistema propagandístico alemán, no obstante, si hacemos una genealogía y disección de los estatutos del DAPP, de cualquier forma veríamos discursos muy parecidos.

Un periodista norteamericano bajo el seudónimo del Conde Gris, fue enviado a México en abril de 1937 para dar un informe a la agencia Pan-American News. Tuvo la oportunidad de ver películas de propaganda y tras reunirse con Arroyo, reseñó:

⁹⁴ Cfr. Brigida von Mentz, *et al.*, *Los empresarios alemanes, el Tercer Reich y la oposición a Cárdenas*, 2 vols., México, CIESAS, 1988.

⁹⁵ Inspectores PS-10 y PS-24, Informe “El nazismo en México”, fs. 139-169.

El DAPP es un ministerio, una secretaría de Estado “con todas las ventajas y sin ninguno de los inconvenientes dictatoriales que presentan las instituciones de la misma índole que funcionan en Italia, Alemania, Rusia. Con todas las ventajas, porque unifica el sentir OFICIAL en armonía con sus labores político-sociales-administrativas, y sin ninguno de los inconvenientes porque en México, país eminentemente democrático y libérrimo, no hay censura a los servicios informativos telegráficos, ni mordaza al pensamiento de las nacionales y extranjeros en la exteriorización de sus ideas...”⁹⁶

La cabeza del DAPP, Agustín Arroyo Cházaro, dividía su tiempo entre las funciones de la jefatura y las constantes defensas del funcionamiento del departamento ante la resistencia -no tan abierta- de las secretarías y los ataques de la prensa. Sin embargo, el funcionario afirmaba orgulloso: “el DAPP tiene en sus manos unificar el pensamiento oficial de México”, y reiteraba el lema: “DAPP le informará lo que usted debe saber”. Arroyo, antiguo periodista y gobernador de Guanajuato, era considerado “una de las figuras más queridas y populares en el ambiente periodístico de México”.⁹⁷ Con franqueza, declaró que el DAPP buscaba “suprimir la anarquía de declaraciones de los funcionarios públicos” tal como se hacía en Rusia, Alemania, Italia y Portugal, pero aclaraba que no se trataba de imponer censura. Para Arroyo, la labor del DAPP era básicamente cultural, ya que se dirigía a aumentar la producción de libros, carteles, fotografías, panfletos y películas sobre el país; donde la meta final era “levantar en México la estación de radio más poderosa de América Latina”. El Jefe del DAPP protegió los objetivos del DAPP y del populismo cardenista: “Es que nuestra labor tiene que ser multiforme, pero que se adapte a todas las necesidades y a todos los conocimientos. Que ilustre, que instruya, que eduque, que lo mismo la comprenda gente culta que el obrero de la fábrica y el trabajador del campo”.⁹⁸

⁹⁶ El Conde Gris, “El Ministerio de la Propaganda y Publicidad en México”, para Pan-American News Service, abril de 1937, AHLAG/FAACh., s.c.

⁹⁷ Arroyo nació en Guanajuato en 1892. Desde joven ejerció la abogacía y el periodismo de oposición durante el Porfiriato. Fue amigo de Martín Luis Guzmán y organizó grupos literarios en su estado natal. De 1927 a 1931, fue gobernador del Estado de Guanajuato y organizó grupos políticos en el Bajío, donde empezó a colaborar con Cárdenas. Después del DAPP, fue funcionario de la Secretaría de Gobernación y del Departamento del Trabajo. Dirigió *El Nacional* en los años sesenta y fue también consejero de la Comisión de Libro Gratuito. También fue cercano a Miguel Alemán, Aarón Sáenz y Emilio Portes Gil. Murió en 1969. AHLAG/FAACh., s.c.

⁹⁸ “El nombre: DAPP. El hombre: Agustín Arroyo Cházaro”, *Hoy*, núm. 5, 27 de marzo de 1937, p. 19.

Para muchos era el *cuarto poder*.

El principal sello distintivo del DAPP fue emplear los medios de comunicación de una manera totalmente moderna, incluso en su manera de referirse a ellos. En algunos documentos del DAPP se enuncian los *spots* radiofónicos. Estos mensajes –repartidos a todas las estaciones de radio-, eran cortos y tajantes, cual expresión rasa de la propaganda. En junio de 1937 cableaban: “Usted puede pulsar las palpitations si presta su atención a las transmisiones del DAPP, siempre habrá algo que usted necesite saber”, o “la evolución social y el desenvolvimiento cultural del país se exteriorizan por medio de las estaciones radiodifusoras del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda. No deje usted de escucharlas”.

Para comprender la estructura organizacional del DAPP es importante poner atención en su Oficina Técnica, la cual normaba sobre la “coordinación ideológica y sistemática”; siendo su función más importante generar y controlar “el comentario, la explicación o la fundamentación teórica de las noticias o los datos proporcionados por la Información General”.⁹⁹ En un oficio de febrero de 1937, Alfonso Pulido Islas, jefe de la sección mencionada, pedía directamente al personal la redacción de frases cortas “relativas a su especialidad y que puedan ser utilizadas como *entrefiletes* en los Diarios de la República, haciendo propaganda de la obra del Gobierno mexicano...”¹⁰⁰ Estos mensajes elaborados con frases cortas, perseguían generar una “expectativa” masiva de tipo educativo/moral que incita a la acción, que finalmente es una de las bases de la propaganda. En todos sus campos y técnicas, la propaganda se esfuerza en primer lugar para lograr la simplicidad, por ello enuncia cierta cantidad de proposiciones en un texto breve y claro. En ocasiones tiene la *voz* de orden con un contenido táctico, en otras resume general y contundentemente el objetivo que debe alcanzarse.¹⁰¹ Los responsables de los temas de Salubridad Pública, Educación, Irrigación, Guerra y Ejército hacían llegar estos *bullets* al Jefe de la Sección Técnica como primer filtro. Curiosamente, el ramo de turismo –que

⁹⁹ *Primera Exposición Objetiva del Plan Sexenal*, México, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda, 1937, p. 111.

¹⁰⁰ Memorándum de Alfonso Pulido Islas, Jefe de la Oficina Técnica del DAPP al Personal Técnico, 10 de febrero de 1937, AGN, Dirección General de Información-DAPP, caja 50, s.f.

¹⁰¹ Jean-Marie Domenach, *op. cit.*, pp. 53-54, 59.

dependía de Gobernación-, era el que tenía más frases: “El turismo nacional contribuye a la formación del espíritu de la juventud”, “El turismo debe ser orientado hacia la educación del pueblo, para elevar su nivel intelectual, unificarlo y afirmar su patriotismo sobre la base del estudio objetivo de las bellezas naturales, monumentales y artísticas, así como de las obras materiales que constituyen el patrimonio nacional”. La Estadística también ocupaba un lugar considerable en los mensajes publicitarios: “Considérese a la Estadística no como simple auxiliar sino como factor insustituible en la organización económica de los Estados modernos”. Las oraciones estaban construidas desde una afirmación contundente, imperativa y operaba como una especie de decálogo. Como recurso de la propaganda, buscaban incentivar o persuadir la acción directa entre los espectadores.

Es evidente que las frases pasaban por diversas aprobaciones además de la Jefatura Técnica, ya que debían de contar con el consentimiento del Jefe Editorial, el Oficial Mayor y por supuesto de Arroyo Cházaro. En estos documentos destaca la cantidad de correcciones a las frases, mismas que debían llegar a la “perfección”. A medida que los llamados *rellenos* o *spots* eran acertados, corregidos y aprobados, se trataban de organizar por *series* para enviarse inmediatamente a las radiodifusoras y a las publicaciones periódicas. Por su lado, Arroyo Cházaro tenía clara la manera en que quería llevar el Departamento: tenía listas de todos los diarios del país y escribía sendas cartas a los directores con la finalidad de “intensificar de manera coordinada la propaganda”. Otros ejemplos de estas frases son las siguientes: “La obra social que realiza el gobierno es en beneficio de usted mismo. Coopere con él”, “La Estadística es a la Economía lo que la historia a los pueblos: su base”, “No basta pensar. Aprenda a expresar correctamente lo que piensa”.¹⁰² El Jefe del DAPP resumía las frases como “serie de pensamientos cortos sobre aspectos sociales y económicos”, que funcionarían para mantener informada a la población de los avances gubernamentales.

La propuesta artística

En este despliegue de la propaganda, intervinieron tanto funcionarios como miembros de una elite cultural que ocuparon un papel de primer orden en la emisión del discurso

¹⁰² Oficio de de Alfonso Pulido Islas, Jefe de la Oficina Técnica del DAPP a la Oficina Editorial, 6 de marzo de 1937, AGN, Dirección General de Información-DAPP, caja 50, s.f.

hegemónico cardenista que a su vez, derivó en el visual. Por ejemplo, los programas radiales del DAPP dieron múltiples conferencias que hacían referencia al país y sus logros. Los intelectuales *autorizados* para hacerlo fueron Ermilo Abreu Gómez y José Gorostiza, quienes habían encabezado enconadas polémicas sobre la genuina “expresión nacional”. Por otro lado, el DAPP amplió su esfera de influencia hacia otras expresiones culturales, por ejemplo, promovió teatro experimental por radio (el Teatro del Aire de Armando de María y Campos), el cual proponía la creación de “atmósferas visuales” y depositar la atención del espectador “en la palabra”; o bien, otras iniciativas fueron las de Graciela Amador -piezas teatrales infantiles-, o teatro de revista con temática de comedia ranchera realizado por “El Panzón Soto” y que al parecer eran más del gusto del General.¹⁰³ Como lo comentaré páginas más adelante, para el DAPP las actividades teatrales eran también parte sumamente importante de la propaganda “porque va al corazón de todas las clases sociales”.¹⁰⁴

El uso de la fotografía también era sustancial dentro del programa de propaganda del Departamento, el cual buscaba ser “eficaz y decoroso”, al tiempo de hacer un trabajo más profesional. Algunas veces Arroyo comisionaba el trabajo o bien, los propios fotógrafos le hacían sugerencias o le vendían sus materiales al DAPP. Arroyo creía firmemente en el poder de la imagen fotográfica, ya sea fija o en movimiento. Enrique Gutmann le proponía directamente a Arroyo la realización de “álbumes gráficos”, destacando la figura presidencial sobre todo su “actitud social y popular”. Por su parte, Gustavo Casasola le escribía comentándole trabajos previos como el registro fotográfico de las comunidades indígenas en Chihuahua, Chiapas e Hidalgo, trabajo que había sido del beneplácito del Presidente. Asimismo, le ofrece sus servicios e imágenes de su “álbum histórico” para utilizarlas en lo que pudiera ser requerido por el Departamento.¹⁰⁵

En la estructura del DAPP, la sección de dibujo proyectaba y “ejecutaba” las

¹⁰³ Proyectos teatrales financiados por el DAPP, 1937-1939, AHLAG/FAACh., s.c.

¹⁰⁴ *Memoria del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda*, enero-agosto de 1937, México, DAPP, 1937, p. 45.

¹⁰⁵ Carta de Enrique Gutmann y carta de Gustavo Casasola a Agustín Arroyo Ch., 18 de julio de 1939 y enero de 1937, AHLAG/FAACh. Lo que buscaba también el jefe del DAPP era la conformación de un archivo fotográfico con los temas de irrigación, carreteras, lugares turísticos y labor educativa.

ilustraciones de las publicaciones y de la propaganda impresa en general, donde lo importante era “una fuerza de atracción concluyente”.¹⁰⁶ El DAPP contaba con Gabriel Fernández Ledesma y Francisco Díaz de León, quienes pertenecieron al Consejo Técnico de esta dependencia. Si hacemos un repaso en la trayectoria de ambos artistas, veremos que siempre estuvieron ligados a las esferas oficiales y promovieron una política artística conjunta.¹⁰⁷ Ambos formaron parte de una *generación* que imaginaba *cómo debería ser* el arte nacional así como su planeación total e instrumentación. Estos dos artistas, educados en la Academia de San Carlos, también transitaron por las vanguardias artísticas. En particular, Fernández Ledesma dentro de la SEP realizó algunas innovaciones teatrales en cuanto a escenografía y vestuario, donde incluso inventó un maniquí “vivo” y promovió *La guerra con Ventripod*, cuento infantil de Germán Cueto. No debemos olvidar que impulsó la idea de un Museo de Arte Moderno en 1927,¹⁰⁸ y además fomentaron la Sala de Arte

¹⁰⁶ *Memoria del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda*, enero-agosto de 1937, México, DAPP, 1937, p. 57.

¹⁰⁷ Gabriel Fernández Ledesma y Francisco Díaz de León nacieron en Aguascalientes. Ambos estuvieron becados por el gobierno de dicha entidad para realizar sus estudios en la Academia de San Carlos, donde tuvieron como maestros a Mateo Herrera, Leandro Izaguirre y Alfredo Ramos Martínez. Fernández Ledesma (1900-1983) trabajó con Miguel Othón de Mendizábal en el Museo Nacional de Arqueología y en los primeros años del vasconcelismo le fueron encargados los lambrines de cerámica para la decoración de San Pedro y San Pablo. En 1922 asistió a Roberto Montenegro en el edificio del Pabellón mexicano en Río de Janeiro y en esta época, Vasconcelos lo nombró Director Artístico del Pabellón de Cerámica de la Facultad de Ciencias Químicas. Ilustró varios libros entre los que se encuentran los de su hermano Enrique y las Lecturas clásicas para niños. Fue profesor de dibujo en la SEP y colaboró estrechamente con la revista *Forma* y fue nombrado director de los Centros Populares de Pintura y además llevó a Sevilla una muestra de obras infantiles producidas en las Escuelas de Pintura al Aire Libre y de artistas mexicanos modernos. Un punto interesante de su trayectoria fue la propuesta de creación del Museo de Arte Moderno Americano. A principios de la década de los años treinta, además de pertenecer al grupo treintatrentista, dirigió el Museo Cívico y otras galerías patrocinadas por el Estado. Con Díaz de León, llevó a cabo setenta exposiciones en la Sala de Arte de Bellas Artes; ya en la LEAR llevó una muestra de arte mexicano a París. Su papel como organizador de exposiciones las compaginó con sus actividades dentro del DAPP. En 1940 colaboró con Miguel Covarrubias para la muestra *Veinte siglos de arte mexicano* en el MoMA.

Por su parte, Díaz de León (1897-1973), asumió la dirección de la EPAL de Tlalpan en 1925 y fue invitado por Alfonso Pruneda a formar parte del Círculo Artístico de México, con la finalidad de impulsar las artes plásticas nacionales. Perteneció al grupo ¡30-30! y fundó el Taller de Grabado en la Academia. En 1933 fue nombrado Director de la Escuela Central de Artes Plásticas, donde estuvo un año. Encabezó la sección de publicaciones del Palacio de Bellas Artes y también fue director de una Escuela Nocturna de Trabajadores. Fundó la Galería Hipocampo con Angelina Beloff y con Fernández Ledesma se encargó de realizar los planes de estudio de una escuela de artes gráficas.

Datos tomados de los siguientes estudios monográficos: Judith Alanís, *Gabriel Fernández Ledesma*, Coordinación de Difusión Cultural-Escuela Nacional de Artes Plásticas-UNAM, 1985 y Víctor Manuel Ruiz Naufal, *Francisco Díaz de León. Creador y maestro*, México, Instituto Cultural de Aguascalientes, 1998.

¹⁰⁸ Fernández Ledesma pensó en conformar una colección de sus contemporáneos para así materializar esta

como espacio de exhibición nacional e internacional. No sería difícil imaginar que Fernández Ledesma se integrara al grupo de artistas e intelectuales que apoyaron la visita de Erwin Piscator al país en 1938, quien también había mostrado interés en visitar México. El objetivo de la invitación era “la elaboración de realizar fotografía y teatro revolucionario”, e involucraba directamente a Cárdenas y el PRM. Fernández Ledesma pensaba sobre el teatro de Piscator: “se ubica en la dimensión de lo político, proponiendo además la técnica de la actuación objetiva”.¹⁰⁹

Dentro del DAPP, Fernández Ledesma y Díaz de León trataron de hacer funcional el programa artístico, lo que implicó subordinar en gran parte su discurso plástico experimental. Un camino fue el reforzamiento del arte popular con un afán legitimador. Recordemos que el Museo de Arte Popular, impulsado por la administración cardenista, tenía su sede en el Palacio de Bellas Artes y fue abierto en 1934,¹¹⁰ mientras que la conformación de la colección había sido encomendada años antes a Roberto Montenegro.

Como empleado del DAPP, Fernández Ledesma se encargó de realizar la propaganda de este espacio a través de las “frases cortas”, y siguió la línea del DAPP al poner el arte popular por encima del arte “culto” o de vanguardia que de alguna manera encontraba cierto rechazo en las esferas oficiales, o al menos en el DAPP y en el gusto presidencial. Su fraseología *publicitaria* revelaba justamente la concepción retórica que se tenía de las expresiones artísticas populares: “fiel reflejo del espíritu artístico del pueblo mexicano”, “Con poco esfuerzo puede usted adquirir la cultura necesaria para comprender el valor de nuestras artes populares. Visite el Museo de Arte Popular en el Palacio de Bellas Artes”, “Las artes populares se conservan puras, son exponentes de una parte importante de nuestra transmisión y cultura”, “La encantadora sencillez de formas y proporciones de las

idea primigenia de museo, el cual naturalmente, pasaría a ser propiedad de la Nación. Para Fernández Ledesma, un primer paso era concentrarse en la adquisición y en el coleccionismo de las obras mexicanas que fueran afines al “fuerte anhelo de renovación”, a través de la pintura y escultura modernas mexicanas, grabado, ilustración, dibujo, artes menores y finalmente “la colección de las Escuelas al Aire Libre”, Gabriel Fernández Ledesma, “El Museo de Arte Moderno Americano”, en *Forma*, núm. 3, Secretaría de Educación Pública, 1927, p. 21.

¹⁰⁹ Extracto de la Secretaría Particular de la Presidencia de la República, AGN, Ramo Presidentes, LCR, exp. 704.22/85, s.f.

¹¹⁰ Rick A. López, *Crafting Mexico. Intellectuals, artisans, and the state after the Revolution*, Durham, Duke University Press, 2010.

artes de nuestro pueblo, traducen su espíritu fuerte y *sano*".¹¹¹

En cierta forma el Museo de Arte Popular fue muestra de la utilización de este arte dentro de las estrategias de integración cultural de las clases populares y paralelamente fue un instrumento de "integración económica".¹¹² Por ejemplo, el Director del museo, Manuel R. Calderón, opinaba que se debía de cambiar el nombre del museo por el de "Cooperativa de Fabricantes de objetos de las Artes Populares", la cual estaría dividida en un departamento que se encargaría de la "exposición permanente", y otro que se encargara de la sección de publicidad y propaganda "la cual se extenderá con preferencia en el extranjero con objeto de obtener del turismo un mayor rendimiento en la explotación". Dos años después, el mismo director proponía la creación de un área que coordinara el control de la "industria autóctona", así como una política real de adquisición.¹¹³

Como sabemos, la intelectualidad desde la década de los años veinte -y que de alguna manera encontró su continuidad en los años treinta-, tomó como base el reconocimiento del arte popular como una demanda estética, cuyos temas y motivos eran esenciales en la representación de su historia, captando una "verdadera esencia"; por lo que la tradición debía encontrar su propio espacio -el Palacio de Bellas Artes, recientemente inaugurado- y tener exhibiciones de carácter permanente. También fue cierto que la política cultural de Cárdenas deseó desacralizar los espacios simbólicos de la alta cultura.

Por su parte, a Díaz de León se le encomendó todo el diseño de toda la producción editorial del DAPP. Las normas para las publicaciones las trabajaba en paralelo a las frases sobre la música popular, con la intención de destacar su origen *vernáculo* y sobre todo, *verdadero*: "El DAPP logrará que el espíritu nacional se vigorice, fomentando la producción de la música popular auténtica de México". El nivel de retórica llegaba a este punto: "Debemos demostrar que nuestra música propia, no es la que se produce en los cabarets y centros de vicio, sino aquella que producen los campesinos en la cumbre de las

¹¹¹ Gabriel Fernández Ledesma, 15 frases cortas para publicidad, 11 de febrero de 1937, AGN, Dirección General de Información-DAPP, caja 50, s.f.

¹¹² Karen Cordero, "Fuentes para una historia social del *arte popular* mexicano, 1920-1950", en *Memoria*, Museo Nacional de Arte, núm. 2, 1990, p. 33.

¹¹³ Rick A. López, *op. cit.*, pp. 167-170.

serranías, en la ribera de nuestros lagos y en el corazón de nuestras selvas tropicales”.¹¹⁴

Los dos artistas, quienes habían adquirido amplia experiencia editorial en la SEP, encontraron en la realización de carteles de propaganda un espacio privilegiado para desarrollar sus intereses plásticos y sus planteamientos visuales más innovadores. De igual manera, Díaz de León fue el comisionado para editar la revista *Mexican Art and Life*, la cual fue dirigida por José Juan Tablada. Como argumentaré más adelante, esta publicación sería utilizada para *reivindicar* la imagen de México en el exterior, ya que se desempeñó como un órgano que sirvió tanto a los fines del régimen como a los intereses culturales y diplomáticos.

Los carteles del DAPP

El cartel debe estar estructurado en el mismo andamiaje geométrico de la tipografía o la composición mural. Debe bastarse a sí mismo como todo organismo y contener en su orden, su principio y su fin...

Gabriel Fernández Ledesma, *Exposición de Propaganda Gáfica*
Sala de Exposiciones del Palacio de Bellas Artes, 1936

En 1936, la Galería del Palacio de Bellas Artes organizó una exposición de carteles rusos. Esta muestra tuvo un gran impacto en Francisco Díaz de León y Gabriel Fernández Ledesma, quienes trabajaban en ese momento como diseñadores editoriales al servicio del régimen cardenista. La invitación al evento, en tinta rojinegra contenía un breve texto del uso de este medio de expresión gráfica, el cual un año después trató de llevarse a la práctica con los carteles del DAPP. Este texto justificaba el uso del diseño en la propaganda gráfica para que el mensaje fuera comprendido por el espectador de la manera más directa posible. Para Díaz de León y Fernández Ledesma, la adecuada tipografía, la colocación de las líneas y el uso del color eran fundamentales antes que la imagen y el propio mensaje escrito:

Pero la tipografía, como medio amplio de difusión de las ideas hacia la sociedad, supone como condición esencial la CLARIDAD. Esta claridad para

¹¹⁴ Francisco Díaz de León, Frases cortas que serán insertadas en la prensa de la capital, febrero de 1937, AGN, Dirección General de Información-DAPP, caja 50, s.f.

conformarse en su propia virtud, reclama a su vez, de la tipografía una riqueza de matices, que por su calidad e intensidad, sea lo más expresiva... Es así como nacen las proporciones de los tipos: altos y bajos en su cuerpo, negros y blancos, extendidos y condensados, según se trate de atraer -más o menos- la atención de grabar en la memoria o de herir en un choque violento, la visualidad.. La tipografía es capaz de interpretar las distintas gradaciones de emoción e interés de las ideas.¹¹⁵

Al hablar de *emoción, ideas y visualidad*, estos artistas y diseñadores mostraron su interés sobre los elementos que debía llevar la propaganda estatal. Tanto Fernández Ledesma como Díaz de León estaban realmente convencidos del papel que debía desempeñar el cartel y reiteraban su utilización efectiva para “propagar ideas” y transmitir la “claridad del mensaje”. En los medios de comunicación de aquel entonces, el cartel se constituía como una herramienta útil para informar y atraer la atención del público mediante la utilización de imágenes y textos fáciles de leer. Para estos artistas, se trataba de buscar otros medios que tuvieran la misma fuerza visual y contundencia que el relato mural.

Ambos tenían muy establecidos la finalidad plástica y visual de este instrumento de la propaganda: “El cartel cumple su cometido cuando logra asociar en el espíritu del espectador, en primer término, una atracción de interés y curiosidad irresistibles, a un convencimiento respecto a su contenido”. Asimismo, la elaboración de los carteles también obedecía a ciertas reglas de jerarquización: “Puede ser el cartel una obra simplemente tipográfica, o bien, uniendo, a su texto o relato las imágenes plásticas del dibujo, la pintura, el grabado o la fotografía, constituir un todo organizado, sujeto a las leyes de equilibrio en sus elementos, para obtener así, los resultados de una expresión sintética de claridad y fuerza”.¹¹⁶

El cartel también fue visualizado como obra de arte totalizadora y concluían: “En México necesitamos tanto del cartel, como difusor de ideas, como necesitamos del cine, el radio, el teatro o cualquier otro medio que se dirige siempre a la colectividad.. El cartel es

¹¹⁵ Gabriel Fernández Ledesma, “Exposición de Propaganda gráfica”, México, Sala de Exposiciones del Palacio de Bellas Artes, 1936, s.p. Citado en *Diseño antes del diseño. Diseño gráfico en México 1920-1960*, México, INBA-Museo de Arte Carrillo Gil, 1991, p. 95.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 96.

teatro, decoración mural y libro, que no espera que lo visiten, que sale hasta la calle...”.¹¹⁷ Bajo estos parámetros, los distintos tipos de carteles del DAPP realizados entre 1937 y 1939 destacaron los logros de la administración cardenista y en particular del Plan Sexenal.¹¹⁸ Estas obras, siempre firmadas por las siglas DAPP en el ángulo inferior derecho, fueron reflejo de este imaginario del poder que en su producción visual apeló a códigos y lenguajes reconocibles para los espectadores, pero que también apelaba a la sensorialidad de la imagen.

Los dibujantes del DAPP siguieron las estrategias visuales para los carteles de propaganda de acuerdo con las directrices marcadas por el Departamento. El Jefe del DAPP indicaba que la imagen debía causar “atracción” y “despertar el interés óptico o visual” del cartel, lo cual se conseguía “tratando plásticamente los sujetos o temas, mediante las coloraciones y ante todo, por la novedad que contenga la obra gráfica. La repetición continua de un ruido llega a crear un silencio auditivo, fenómeno psicológico muy conocido para el oído. Lo mismo ocurría con la imagen: la repetición de sensaciones gráficas semejantes crea lo que pudiéramos llamar *atonía visual*,¹¹⁹ donde quiere apelarse más bien a la sencillez del dibujo.

Para la oficina del DAPP era muy importante hacer más profesional el trabajo de los artistas, pues no todos los carteles fueron elaborados por Díaz de León y Fernández Ledesma, pues en otros casos es perceptible la calidad gráfica de la mano de otros autores o únicamente hay un despliegue tipográfico. En 1937 se informaba que el área de dibujo y propaganda habían realizado alrededor de cien proyectos para cartel, mismos que lograrían un balance entre los factores modernos y técnicos.¹²⁰ Arroyo detallaba que había enviado a dos “dos expertos” del área para ver las exposiciones y el trabajo del Chicago Group

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ De los carteles del DAPP existen todavía alrededor de cincuenta depositados en el Centro de Información Gráfica de la Archivo General de la Nación y en las colecciones privadas de las hijas tanto de Francisco Díaz de León como de Fernández Ledesma. El criterio de la presente selección se basó en estudiar aquellos carteles que conjuntaran texto e imagen, calidad gráfica y cierta uniformidad de temas. Por otro lado, en el archivo Díaz de León se encuentran carteles, bocetos, maquetas y material preparatorio del diseño gráfico integral del DAPP.

¹¹⁹ *Memoria del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda*, p. 57.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 60

Designers, para que estudiaran al mismo tiempo factores técnicos.¹²¹

Tanto Fernández Ledesma como Díaz de León prepararon un *estilo* artístico de la propaganda que configuró discurso continuo de la reconstrucción social y la utopía del futuro. Aplicado esto al Departamento, se tenía la creencia que la producción gráfica del DAPP podría ser vista en varias partes de la República y que tendría el mismo alcance que la prensa nacional. En los registros documentales de la oficina, hay constancia que se contaba con presupuesto suficiente para la realización cartelística además que se pensaban utilizar los aviones de la fuerza aérea para la repartición de propaganda en general a todos los puntos del país.

Las imágenes del DAPP fueron convenientes en la consolidación de un arte que buscaba legitimarse a través de representaciones simbólicas. Ya he dicho anteriormente que la regulación y sistema de propaganda visual del DAPP se inspiró notablemente en las formas de organización de los regímenes europeos, donde se añade la asimilación del lenguaje de las obras gráficas del *New Deal* norteamericano. Algunos de sus recursos formales estuvieron inspirados en el vocabulario visual de los carteles del *Works Progress Administration* (WPA), reflejado en sus elementos sintéticos, la idea de monumentalidad y el uso de la simetría axial, las líneas diagonales y las imágenes traspuestas. Por ejemplo, Ralph Graham, cabeza de la división de los *posters* de Chicago, decía que la función del cartel debía ser igual que el periódico, el radio y la cinematografía tal como si fuera “un poderoso órgano de información” que al mismo tiempo proveyera de una experiencia visual agradable.¹²² Tal como se ha estudiado con estas obras, los elementos formales *comprometen* el ojo del espectador, quien observa la legibilidad del mensaje y el motivo.¹²³ El cartel y su fuerza visual lo hacían elevarse como un innovador dispositivo de comunicación, donde también se representa -y es de igual relevancia- tanto sintaxis como léxico.¹²⁴ La propaganda apostó por la eficacia de la imagen, donde la percepción es

¹²¹ *Memoria del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda*, septiembre de 1937-agosto de 1938, México, DAPP, 1938, p. 140.

¹²² Christopher DeNoon, *Posters of the WPA*, int. Francis O'Connor, Los Angeles, The Wheatley Press-University of Washington Press, 1987, p. 9.

¹²³ *Ibid.*, p. 19.

¹²⁴ Véase Victoria Bonell, *Iconography of power. Soviet political posters under Lenin and Stalin*, Berkeley,

inmediata. Por ello se le acompaña de una breve leyenda, que “reemplaza ventajosamente a cualquier texto o discurso”.¹²⁵

Con un mayor dominio de las técnicas de impresión fotomecánica, los carteles del DAPP fueron composiciones realizadas con gran colorido, donde se puso particular cuidado en la construcción compositiva, la tipografía esquemática, el uso de diferentes tintas y los contrastes dimensionales con ritmos geométricos. También se caracterizaron por una factura y diseño mucho más depurado que siguieron una serie de fórmulas visuales provenientes de la propaganda internacional. En las frases se condensaba del poder de la palabra de este organismo.

Estos carteles operaron como parte de una escenografía simbólica que tenía el objetivo de convencer y dominar tanto el espacio como quien lo observaba a través de la repetición y la esquematización, ejes rectores de la publicidad moderna¹²⁶ Como los creadores intelectuales y artísticos de estos carteles, Fernández Ledesma y Díaz de León tomaron una idea concisa para interpretarla –y reforzarla- con la imagen. El mismo tipo de letra, obedeciendo las reglas cardinales del diseño, era empleado para recalcar cierta información y llamar la atención inmediata del espectador.

Los logros de cardenismo y del Plan Sexenal fueron exaltados de tal manera que se reflejaba un presente utópico. El DAPP quería demostrar la materialización del desarrollo económico y educativo, además de promover un cambio en la imagen del país en el extranjero. La propaganda se sirvió de la persuasión a nivel visual y simbólico, puesto que fomentó un sentido de cohesión única entre un grupo o una comunidad imaginada y un sistema de valores. De acuerdo a Baczko, coincidimos que: “la potencia unificadora de los imaginarios sociales está asegurada por la fusión entre verdad y normatividad, informaciones y valores. Este esquema de interpretaciones legitima, invalida, justifica, asegura, incluye...”¹²⁷ El mensaje se quería presentar de forma todavía más clara que la

University of California Press, 1997.

¹²⁵ Jean Marie-Domenach, *op. cit.*, p. 50.

¹²⁶ Victoria de Grazia, “The arts of purchase: how american publicity subverted the european poster”, en B. Kruger y P. Mariani (coords.), *Remaking history*, Seattle, Bay Press, 1989, p. 231.

¹²⁷ Baczko, *op. cit.*, p. 30.

pintura mural: se *democratizaba* el arte con obras “sencillas” y accesibles para todo el público que pudiera admirarlas fijadas en los muros. La misma impresión *offset* era acorde con el deseo de una óptima producción industrial.

Sobre la distribución y el consumo de los carteles y siguiendo los dictados de la propaganda, el DAPP llevó a cabo una apropiación de los espacios públicos especialmente urbanos. En este orden, pudo haber rivalizado con la producción gráfica del Taller de Gráfica Popular, quien también se dirigió a las clases populares. No obstante, aquí podemos hacer algunas diferenciaciones: los carteles del DAPP no tomaron una postura crítica en los temas de la situación nacional, a diferencia de los grabadores del Taller de Gráfica Popular (TGP). Las imágenes realizadas por el DAPP obviaron tópicos violentos y se dirigieron más a una representación de corte utópico y progresista.

Como fueran anuncios publicitarios, estos carteles plasmaron mensajes concretos que tuvieron la función de unir sintéticamente imagen e idea. Por tal razón fue sumamente importante la utilización de un campo semántico que actuaba en el mismo espacio de la imagen. Los gestos y la fisonomía de los personajes representados tienen una estructura compositiva son una cita visual directa de las imágenes producidas en la Italia fascista, misma que quiso reflejar la imagen de un estado viril y poderoso; que más allá de su metáfora, creyó ciegamente en las jerarquías y su legitimación. Además de este modelo, ya hemos dicho que el régimen mexicano tuvo fuente y guía iconográfica algunos temas democráticos del *New Deal*,¹²⁸ ya que coinciden en la instrumentación de una política racial, al concebir a un nuevo hombre-héroe, referente del trabajador, guerrero y ciudadano, producto de la tecnología biológica y el perfeccionamiento de la ciencia genética. Finalmente el nuevo hombre era también productor y componente activo de una sociedad utópica.

A través del cartel, los emblemas de representación del Estado designaban identidades y delimitaban sus propias posiciones sociales para imponer orden y una idea de progreso. Los individuos se concebían de forma abstracta en esta estrategia de comunicación visual. A pesar de la ausencia de la principal autoridad -y el DAPP *figurado*,

¹²⁸ Véase Wolfgang Schivelbusch, *Three new deals: reflections on Roosevelt's America, Mussolini's Italy, and Hitler's Germany, 1933-1939*, Nueva York, Metropolitan Books, 2006. Cfr. *Kunst und Propaganda. Im Streit der Nationen 1930-1946*, (catálogo de la exposición), Berlín, Deutsches Historisches Museum-The Wolfsonian, 2007.

es decir Cárdenas-, fue tanto agente político como *corpus* simbólico que monopoliza y dirige. La producción gráfica buscó ser esquemática en su lenguaje, tal como lo requería la propaganda: oraciones cortas y contundentes que incentivaran adhesión, celebración y advertencia. Algunas frases eran las siguientes “Día del Soldado Honor al Custodio de nuestra Soberanía”, “Homenaje al Defensor de las Instituciones y Constructor de la Nueva Patria”, “Defender la Salud de un Pueblo es hacer Patria”, “Haga usted Patria aprendiendo a defender mejor su salud”; otras eran más largas: “¡Campesino Agricultor! Si tus cosechas se pierden o merman una por una plaga o enfermedad, la Dirección General de Agricultura te enseña a combatirlas”, entre otras.

Si se analizan en su conjunto, se puede trazar una tipología de estas obras gráficas. Además de los temas agrícolas y relativos a la higiene, está la promoción de medidas de organización colectiva, el estímulo a la educación y el deporte, la asistencia a congresos y ferias, las obras admonitorias en contra del alcoholismo, entre otros. Además de los mensajes estatales, los carteles también buscaron impulsar la educación artística y promover la asistencia a las exposiciones de la Galería del Palacio de Bellas Artes. Los temas fundamentales fueron el impulso a la agricultura, el fomento de la higiene personal y el deporte, la lucha contra el alcoholismo y el cuidado de la niñez como futuro de la nación. Hay un visible cambio de personalidades: el trabajador rural dio paso a un trabajador urbano que practicaba calistenia o basquetbol.

Como lo vemos en el siguiente grupo de imágenes, la propaganda visual se enfocaba a ciertos personajes: el soldado, el campesino y la población infantil y juvenil (Figura 1.2). Estos personajes aparecen de forma individual y no en actividades que demuestren una camaradería o trabajo en común, lo que sí sucede en cambio con las obras de Francisco Eppens para las estampillas fiscales.¹²⁹ Las mujeres no son protagonistas en estas obras gráficas y no resultaría extraño que el DAPP tratara de reforzar visualmente la virilidad del Estado y del trabajador. Cuando se refieren a la transmisión de encuentros deportivos, se pone en primer plano al trabajador fuerte y musculoso que aparece al lado de las torres de radiodifusión. El esfuerzo físico es una constante en los carteles relativos al

¹²⁹ Véase Mireida Velázquez Torres, *La obra gráfica de Francisco Eppens en los Talleres de Impresión de Estampillas y Valores de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (1935-1940)*, tesis de maestría en historia del arte, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2009.

deporte, el cual fue empleado para fomentar la colectividad, así como “resaltar la disciplina, la unidad de grupo y la mutua cooperación”.¹³⁰

En este sentido, estos ciudadanos del régimen se convirtieron en verdaderos iconos heroicos, modelos didácticos que resumían ideales sociales además de ser equivalente de una metáfora poderosa de la juventud como defensora activa de la soberanía nacional. En el caso de los soldados, en ellos se depositaba la seguridad del régimen y debían prevenidos ante los peligros de la conflagración mundial. Como instrumento de propaganda, se quería mostrar a un cuerpo armado recién modernizado y físicamente sano más a tono con el discurso internacional.¹³¹

La estrategia visual y retórica de estas obras era hacer una mezcla del binomio pasado/presente imaginando narrativas de contrarios entre fuerzas y personajes para que el mensaje pudiera ser comprendido en su totalidad. El cartel que reza “El alcohol conduce a la degeneración y al crimen”, es uno de los más atípicos (Figura 1.3). La leyenda está escrita con grandes letras y los personajes con armas tienen los rostros deformados, portan cachuchas y abrigos oscuros, detrás de ellos se proyecta una sombra tan amenazante como ellos. Aquí no hay un modelo de ciudadano: la imagen quiere enfatizar las diferencias fisonómicas a través del contraste y la advertencia.

Paralelamente, el gobierno también creó las clínicas de conducta donde se ubicaban los centros de divulgación científica y de propaganda, que tuvieron como objetivo apoyar una regeneración social antialcohólica y de higiene integral, tal como lo representa el cartel *Tercera Semana Nacional de Higiene* (Figura 1.3). A través de estos carteles, tanto el Estado como las instituciones intervenían enteramente en la crianza y la educación infantil como una medida de control social, anteponiendo una cruzada social que fue readaptada por los funcionarios y burócratas de los años treinta.

Los carteles también manifestaron los elementos del proyecto social posrevolucionario fincado en la infancia. Por ejemplo, en el cartel titulado *Cuidar a la niñez es hacer Patria* vemos que se deposita en los niños la esperanza futura: aparecen agrupados y miran directamente al espectador, mientras que el mensaje aparece en grandes

¹³⁰ *Formando el cuerpo de una nación. El deporte en el México posrevolucionario (1920-1940)*, (catálogo de la exposición), México, INBA-Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2012, p. 41.

¹³¹ James Oles, “Policía, deportes y espectáculo. Festival Militar 1931”, en *Luna Córnea*, núm. 16, septiembre-diciembre 1998, p. 67.

letras en la parte superior e inferior del impreso (Figura 1.4). Como hemos señalado, era central que se manifestaran los logros del régimen –como signos de modernidad- en los campos de la alfabetización, la ciudadanía, la salud y la productividad. El combate sanitario contra aquello que la sociedad había incubado como elementos “patológicos” apareció como una manera de buscar el establecimiento de un orden y la aplicación de una ley: debemos recordar que para la sociedad infantil se implementó el servicio de higiene mental que tenía como objetivo mejorar el estado psíquico de los escolares.¹³²

Por su parte, los carteles con temas agrícolas remiten a un mundo rural y nostálgico que evoca productividad, fertilidad y bonanza, que a diferencia de la propaganda norteamericana, se evita magnificar los beneficios potenciales de la ciencia y poner más esperanzas en los recursos naturales.¹³³ En noviembre de 1937, los carteles destacaba la Exposición de San Jacinto, la cual tenía como objetivo “mostrar la grandeza agropecuaria del país” (Figura 1.5). Estas obras colocaban en primer plano la mazorca de maíz, como principal símbolo de la prosperidad. En otras cornucopias y anuncios de estos eventos en distintas zonas, se requería presentar a un país pacificado, productivo, sin conflictos políticos o sociales. Por su parte, la simiente del maíz se acompañaba de ejemplos de la gran producción agropecuaria de México. A manera de la ilustración, vemos que se quiere incitar al espectador a mejorar la calidad del cultivo y cuidado de las riquezas naturales, lo que corresponde con la idea general de la exposición de hacer “una manifestación espléndida de lo que es susceptible de producir para el suelo mexicano”.¹³⁴ Si bien el cuerno de la abundancia define fecundidad y dicha, aquí es el atributo de una apropiación política en el sentido de la felicidad *pública*. El gobierno mexicano deseaba fomentar la industrialización y atraer la inversión, pero era imperativo exaltar primero los dones de la

¹³² Véase Renato González Mello y Deborah Dorotinsky Alperstein (coords.), *Encauzar la mirada. Arquitectura, pedagogía e imágenes en México 1920-1950*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010. Para la presencia de la eugenesia en México en la educación de la década de los años veinte y treinta, véase Daniel Vargas Parra, *Crítica de la razón sexual. Eugenesia y viricultura en el pensamiento posrevolucionario en México*, (tesis de licenciatura en filosofía), México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2007.

¹³³ Barbara Melosh, *Engendering culture. Manhood and Womanhood in New Deal Public Art and Theater*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1991, p. 111.

¹³⁴ Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda, “Propaganda de la Exposición Agrícola y Ganadera”, noviembre de 1938, AGN, Dirección General de Información-DAPP, caja 50, s.f.

naturaleza tanto para nacionales como para extranjeros (Figura 1.6).

En estas alegorías existe una parte bucólica que convive con una mezcla tropical e incluso exótica. Aquí se abandona el sintetismo para mostrar más contrastes de color, si bien dejan superficies blancas, sobre todo en el cartel de la feria agrícola chiapaneca. Era necesario mostrar de esta manera la riqueza natural del país, para poder realizar un contraste con el advenimiento de la industria turística.

En otros temas abordados por los carteles del DAPP, se refleja visualmente la defensa de la soberanía y de los recursos naturales (Figura 1.7). En uno de ellos - seguramente alusivo a la expropiación petrolera- un águila monumental encima del territorio sostiene las torres petrolíferas con sus garras, mientras que la leyenda indica “Confianza, unidad y trabajo para fortalecer la independencia económica”, el cual se relaciona directamente con otro cartel que tiene igualmente una torre petrolera gigante sobre un mapa de la República Mexicana y cuyo mensaje instigaba a la soberanía y a la unidad nacional.

Además de llamar directamente a la acción a través de la imagen, algunas obras del DAPP hicieron referencia a la educación técnica lo que coincide con la inauguración del Instituto Politécnico en 1935 (Figura 1.8). En estos dos carteles, los hombres son semejantes a los engranajes de una máquina que acompañan con rayos de electricidad y de otros instrumentos de ingeniería. Por su parte, el cartel de la izquierda que alude a la muestra dedicada al Plan Sexenal, tiene en la parte central a un personaje mecanizado que sostiene un engrane, mientras que en la parte posterior se distinguen algunas parcelas y tractores. Este impreso enfatiza aún más la importancia de la educación técnica y el conocimiento científico.

El cartel que enuncia la frase *DAPP informará* resume las ideas centrales de la propaganda: hace uso de un mapa indicando el territorio con una mano masculina, donde el dedo índice se encarga de señalar hacia un punto (Figura 1.9). El mensaje escrito reitera la posible indicación y cubre el espacio semántico. La obra quiere resumir globalmente los axiomas del Departamento: “*unificar el pensamiento*”, “*dirigir la acción*”, “*ayudar al público y al gobierno*”. Esta imagen en su conjunto desea alcanzar una síntesis mayor: de lado derecho está el escudo nacional, mientras que las siglas del Departamento aparecen en tinta rojinegra tanto en la parte central como en la inferior. Esa mano poderosa, realizada

con la técnica del aerógrafo, señala con enorme gestualidad un plano del país. En la convención cultural del mapa, aquí se evidencia cierto deseo de control; pero también es una señal de un ejercicio del poder y sometimiento simbólicos que son paralelos a la hegemonía política. Sin desarticular la topografía, la representación quiere reelaborar la nueva imagen del país, *apropiándose* del centro del país como la señal clara del control de la información al tiempo de prometer nuevas formas en la comunicación, convirtiéndose pues en un adoctrinamiento visual. El DAPP piensa en un receptor que de algún modo ya *está entrenado* para recibir información a través de los carteles.

Todas estas imágenes persiguieron otros objetivos: colaborar en la búsqueda de reconocimiento exterior. Los intereses de los afanes de la política cultural y su expansión, construyeron una imagen mucho más proclive a la conciliación y a las alianzas políticas. En este sentido, la producción visual del DAPP evitó un imaginario violento a favor de un discurso progresista, donde el país se presentara pasivo y fértil, dispuesto a establecer relaciones especialmente con Estados Unidos, sobre todo después de la expropiación petrolera de 1938.

La Exposición del Plan Sexenal (1937)

Las muestras organizadas por el DAPP reforzaron la concepción de la propaganda del Estado. Me referiré a una en particular: la Exposición del Plan Sexenal en el Palacio de Bellas Artes en 1937. Como instrumento de persuasión y como planteamiento pedagógico, la exposición tenía la meta de “informar objetivamente y de manera accesible el trabajo de un aparato administrativo empeñado en reivindicar la ideología de la Revolución Mexicana”.¹³⁵ De acuerdo con el DAPP, la muestra dio a conocer por medio de un cúmulo de gráficas “y de forma accesible y objetiva” las diversas actividades del gobierno de la República. La muestra, inspirada en las muestras de propaganda que hizo Pascual Ortiz Rubio (1930-1932), en las cuales se deseó hacer *exhibibles* los planes de gobierno, ocupó todo el espacio del recinto donde había una enorme profusión de objetos y técnicas expositivas donde el espectador debía verse obligado *leer e interpretar* las imágenes.

¹³⁵ *Memoria del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda*, enero-agosto de 1937, México, DAPP, 1937, p. 115.

Esta muestra de manera un tanto *amateur* quiso emular las estrategias de exhibición que ponían al centro a las clases trabajadoras y que estaban mezcladas con representaciones *folk* de un mundo rural un tanto idealizado (Figura 1.10). Inspirada en los montajes museográficos de Lissitzky en la Unión Soviética, el evento utilizó grandes mamparas donde eran colocados mapas, planos, estadísticas y fotografías a manera de *collage*, donde se mezclaban los procesos de transformación social y el interés económico y tecnológico por parte del Estado.¹³⁶

El propósito de estas muestras de propaganda era la instrumentación simultánea de varios recursos visuales que eran desplegados con monumentalidad dentro de un espacio imponente, mismo que requería por parte del visitante una participación activa. Al observar los fotomurales, se podía provocar un impacto sensorial y totalizador.¹³⁷ La estrategia museográfica fue puesta al servicio de una retórica visual que buscó opciones, mientras que las posibilidades mecánicas se unieron con una voluntad comercial, pensando en una “recepción colectiva y simultánea”.¹³⁸ El espacio se cubrió en su totalidad con objetos y materiales, lo que parecía ser una convención expositiva de la época, a lo que añadieron otros mecanismos de las exposiciones de propaganda como el uso de una tipografía especial y el despliegue comercial de las dependencias oficiales como si fueran anuncios publicitarios

Las fotografías del interior del espacio, nos revelan esta profusión y abigarramiento de imágenes: mapas turísticos, explicaciones sobre carreteras y caminos, gráficas e índices de todos los avances gubernamentales, maquetas y apoyos museográficos que retomaban elementos decorativos como grecas que enmarcaban los aparatos científicos (Figura 1.11). Las *técnicas publicitarias* del DAPP fueron motivo de ataque por parte de la prensa.¹³⁹ La cantidad abrumadora de imágenes e información tomaba “un sentido incomprensible para

¹³⁶ Benjamin H.D. Buchloh, “From *faktura* to factography”, en *Public photographic spaces. Exhibitions of Propaganda from Pressa to The Family of Man, 1928-55*, (catálogo de la exposición), Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2009, p. 57.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 21.

¹³⁸ Vanessa Rocco, “Acting the visitor’s mind: Architectonic photography at the Exhibition of the Fascist Revolution, Rome, 1932”, en *Public photographic spaces. Exhibitions of Propaganda from Pressa to The Family of Man, 1928-55*, (catálogo de la exposición), Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2009, pp. 246-247.

¹³⁹ “La semana pasada. Abigarrada feria”, en *Hoy*, núm. 14, 29 de mayo de 1937, p. 14, 63.

la gente sencilla...mareadas la mayoría, asustadas las demás”. Para el semanario *Hoy*, no había duda sobre los logros del régimen, sino más bien de las pretensiones del Departamento. Para ellos, el montaje era demasiado “decorativo” e inmediatamente denostaron su “provincianismo” y su falta de seriedad. Cabe mencionar que además de los objetos mencionados, la muestra se complementó con faroles, motivos de charrería y un espacio pintado con “colores de iglesia pueblerina”.

La crítica proseguía:

Que diferente habría sido organizar una exposición de documentos sencillos, de informaciones claras y comprensibles a todo el mundo, en orden riguroso y en un local amplio y aireado, sin necesidad de estropear nuestros tesoros de arte pictórico, pongamos por caso, en los amplios corredores del Palacio Nacional, sin pictogramas, ni megáfonos, ni aparatos científicos que la gente sencilla no entiende, sin colgar las publicaciones en la pared (que al fin y al cabo nadie podrá leerlas, porque una feria no es una biblioteca), y haber dejado en paz las colecciones científicas, y en su sitio las decoraciones que usaba (el “Panzón” Soto) en las calles de Medinas.¹⁴⁰

Los artistas-agentes del DAPP se percataron del control excesivo de esta oficina gubernamental y quisieron tener una visión crítica. En los mismos años que Díaz de León ejerció como funcionario de esta instancia, hizo una serie de acuarelas caricaturescas que evidenciaban los problemas al interior del Departamento, su compleja organización burocrática y tal vez su propia ignorancia (Figura 1.12).

Utilizando un lenguaje abiertamente sarcástico, el artista representó a un asno que leía las vocales y era montado por un par de piernas que decían “DAPP”; o bien hacía mofa de su interés por el arte popular, o ironizaba con un cactus vestido de traje con un micrófono con las exclamaciones “¡bravo!”, “¡muy bien!”, mientras que atrás había un paisaje con volcanes y nopaleras. Es curioso ver la manera en que el propio artista formando parte de la estructura del DAPP, también dio lugar a una fuerte crítica e inconformidad que perteneció al ámbito privado.

La crítica se diversificó. Si el control de los medios de comunicación estaba en manos del poder estatal, hasta cierto punto fue lógico que otras organizaciones que crecieron de forma alterna al DAPP, manifestaran su postura sobre la centralización de la

¹⁴⁰ *Ibid.*

información estatal. En otras ocasiones la gráfica fue un medio para mostrar adhesión y solidaridad política. Fue el caso del Taller de Gráfica Popular (TGP), el cual no se cansó de hacer parodias visuales de la prensa anticardenista, expresando también su carácter antifascista.

En 1938 la izquierda encabezó un gran boicot contra la prensa, lo que estimuló a los artistas a crear imágenes de apoyo en carteles y otros medios gráficos.¹⁴¹ En una serie de grabados alusivos a este tema, Alfredo Zalce hizo una crítica visual de la prensa de derecha, donde los trabajadores muchos de ellos con los ojos vendados, se ven forzados a leer los rotativos de la reacción. No obstante, hay una obra que es la excepción y que incluso puede vincularse más con las caricaturas realizadas por Francisco Díaz de León mencionadas anteriormente.

En *Propaganda* (1938), la aparente amenaza no son los periódicos de la época, sino otros emblemas de la comunicación moderna, tales como los aviones y la propia industria radiodifusora (Figura 1.13). Tal como se ha comentado previamente sobre esta obra, la boca gigante de una de las figuras alude directamente el poder de la radio, la cual era manejada por el DAPP; si bien en la obra no se evidencia de manera explícita *quién* es el vocero. La escena es compleja: en la izquierda se localiza un grupo de personas con rostros caricaturizadas -soldados y campesinos- que ríen mientras observan un amontonamiento de armas, lo cual denota que el poder de la violencia se ha desplazado a otro ámbito: el de la comunicación. De lado derecho, unos personajes híbridos se tornan deformes -además del magnavoz donde se asoma precisamente esta gran boca-, hacen movimientos casi grotescos, se arrastran, aparecen bocas con piernas, como si fueran voces que propagan y repiten el mensaje que sale del aparato. Dos aeroplanos, uno de ellos en picada, arroja volantes sobre unas casas de casas y nadie los levanta. Vale la pena anotar que esta litografía de 1938, coincide con el año en que el DAPP parecía tener un poder significativo y se había apoderado de los medios, en especial de la radio y sus alcances.¹⁴² La crítica al sistema de propaganda es directa: los mensajes estatales son estériles, no son comprendidos

¹⁴¹ Pilar García de Germenos y James Oles (eds.), *Gritos desde el Archivo. Grabado político del Taller de Gráfica Popular*, México, UNAM-Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 2008, p. 93.

¹⁴² *Ibid.*, p. 95.

y provocan la indiferencia de la población.

Los propios artistas de la época, existió una corriente de sarcasmo visual dirigido a la estructura y a poder de la publicidad estatal. En algunas ocasiones quisieron velar ese discurso pues finalmente eran artistas al servicio del Estado. En este grabado, como en muchos otros del TGP, no hubo una claridad abierta en cuanto a su transmisión didáctica o al público a quien estaba dirigido.

“No es censura, compadre, es supervisión”¹⁴³ Algunas consideraciones sobre el DAPP y la cinematografía

El quehacer cultural y monopolizador del DAPP encauzó su atención hacia otras formas de representación para llevar el mensaje político. La cinematografía ocupó un papel de primer orden, puesto que el DAPP tuvo especial injerencia sobre la censura tanto de los filmes comerciales como en la elaboración de cortometrajes relativos a los logros del gobierno cardenista. Cabe mencionar que no fue la primera vez que el régimen posrevolucionario pensó en el potencial de estos dispositivos de comunicación y propaganda: en 1919 Venustiano Carranza añadió un consejo de censura cinematográfica dependiente de la Secretaría de Gobernación.¹⁴⁴ Arroyo dijo contundentemente: “[Se debe] destruir esa creencia errónea que sobre México tienen en muchos países extranjeros. De allí que tengamos la necesidad de hacer películas educativas dando a conocer el *verdadero* México y la *verdadera* labor que desarrolla su gobierno”.¹⁴⁵

La estimulación de la actividad cinematográfica -como género documental- tuvo fines específicos: vigilar los contenidos y la producción de cortometrajes, así como transformar el entretenimiento popular.¹⁴⁶ La “sugerencia” de la Presidencia en torno a la

¹⁴³ Citado en Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*, México, INAH-Conaculta, 1994, p. 568.

¹⁴⁴ Rafael López González, *Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP). La experiencia del Estado cardenista en políticas estatales de comunicación 1937-1939*, p. 17.

¹⁴⁵ “El nombre: DAPP. El hombre: Agustín Arroyo Cházaro”, *op. cit.*

¹⁴⁶ Unos años antes, las películas realizadas por extranjeros contaron con el visto bueno o censura de las autoridades de la dependencia señalada. Un primer caso fue *¡Que viva México!* (1932) de Sergei Eisenstein. El largometraje *Redes* (1936), como primera película de propaganda cardenista, fue iniciativa de la sección cinematográfica del Departamento de Bellas Artes de la SEP, la cual estaba al frente de José Muñoz Cota. Al parecer a Cárdenas le había gustado la película *Allá en el rancho grande*, también de 1936. Citado en Tania

temática adecuada y la clasificación de los filmes comerciales, prácticamente se convertía en una orden. Los documentos dan constancia de la proyección privada de distintos filmes en Los Pinos y de las invitaciones presidenciales a los productores para darles a conocer su opinión final.¹⁴⁷

La Presidencia y el DAPP consideraron fundamental el impulso estatal a esta industria e hicieron funcionar un marco institucional para la realización de propaganda filmica de tipo “educativo y documental”,¹⁴⁸ donde también prevaleció un interés con la fotografía documental. En 1935, pensaron que estos filmes de propaganda gubernamental debían ser llevados al extranjero y contar con índices de asistentes y sondeos de opinión: “.. en vista del concepto tan erróneo que en el extranjero se tiene de nuestro país, se sugiere la conveniencia de hacer películas que además de enaltecer a México ante la opinión mundial, resalte sus bellezas naturales...”¹⁴⁹

El DAPP materializó esos objetivos a través del seguimiento del trabajo de las representaciones diplomáticas en Estados Unidos, América y Europa; quienes enviaban al Departamento sendos reportes sobre la asistencia, número de proyecciones y observaciones del “éxito rotundo” de estas películas. En los estudios sobre la producción filmica del DAPP, se ha destacado que el cine que fue un medio muy socorrido por el régimen puesto que sintetizaba un sentido dramático y discursivo que se mezclaba con una narración visual y auditiva, constituyendo así un medio muy eficaz y directo.

Más allá de la promoción de la figura presidencial, el DAPP realizó una producción continua de documentales y noticieros de corte propagandístico, mientras actuaba como

Celina Ruiz Ojeda, *El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad, Construyendo la nación a través del cine documental en México (1937-1939)*, p. 160.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 253. La autora localizó en un expediente del AGN un folleto de un instrumento de manufactura alemana que seguramente fue comprado “máquina revisadora de película, para la revisión simultánea del sonido y la imagen, tipo “Unión” con sistema sonoro y de proyección mediante composición óptica, marca Reichsmark con un valor de 5,200 marcos”, entre otros implementos.

¹⁴⁸ Nuevamente vemos que las fuentes para la planificación de vigilancia cinematográfica en el cardenismo fue el Ministerio de Cultura alemán, el cual en su quinta sección se refería a la cinematografía en cuanto a su legislación, industria, técnica, publicaciones, distribución y censura. Aludía también a la creación de una oficina de “censura previa” distinta a la Jefatura de Censura como tal. Mecanoscrito “Ministerio del Reich para esclarecimiento popular y de propaganda”, Berlín, 1936-1937, AGN, LCR, exp. 545.2/33, s.f.

¹⁴⁹ Extracto de Luis I. Rodríguez, Secretario Particular del Presidente Cárdenas, 22 de septiembre de 1935, AGN, LCR, exp. 523.3/6, f. 6.

órgano de control con la revisión de guiones y propuestas. Inspirados en modelos extranjeros -provenientes sobre todo de España- los filmes del DAPP fueron vistos como herramienta ideológica importante.¹⁵⁰

Ante la concentración de poder y funciones del DAPP, las casas productoras comerciales propusieron la creación de una ley cinematográfica para que fueran amparadas por la Presidencia, quien algunas ocasiones dio instrucciones directas tanto a la DAPP como a la SEP de apoyar financieramente el término de algunas películas que tenían su consentimiento. La oficina del DAPP se convertía así en la única voz del Presidente e que tenía la facultad de revisar los guiones de películas de ficción y otros materiales cinematográficos. Asimismo, la distribución tanto de películas propagandísticas como comerciales, debía contar primero con su aprobación.¹⁵¹

Las películas fueron hechas *ex profeso* por el Departamento, o bien, fueron compradas íntegras a partir de varios ofrecimientos y posteriormente solo se asignaban créditos, locución, títulos y música. Las trece películas realizadas totalmente por el DAPP, llevaron los siguientes títulos: *Información Gráfica del DAPP* (1, 2 y 3), *Carretera México-Acapulco*, *Los niños españoles en México*, *Plasmogenia*, *Danzas auténticas mexicanas*, *Escuela Industrial núm. 2 "Hijos del Ejército"*, *Exposición Nacional Agrícola y Ganadera*, *Desfile deportivo 1937*, *México y su petróleo*, *La nacionalización del petróleo*, *México y su petróleo* y *Los internados indígenas*.¹⁵² Otras películas en cambio se hicieron mediante colaboraciones donde el DAPP decidía los temas y financiaba la fotografía; o bien los guiones eran adquiridos y adaptados por el DAPP. Así fueron los casos de los documentales *Irrigación Núm. 1*, que hablaba del progreso en estados como Veracruz, Hidalgo, Zacatecas y San Luis Potosí; *Irrigación Núm. 2* trataba sobre Michoacán y Jalisco y otro documental versaba sobre la construcción de las vías ferroviarias en Sinaloa. Lo que

¹⁵⁰ Tania Celina Ruiz Ojeda, *El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad, Construyendo la nación a través del cine documental en México (1937-1939)*, pp. 144-145.

¹⁵¹ Cabe anotar que en este mismo expediente del DAPP, hay un fichero que registra todos los casos por película y por estado entre 1937 y 1938.

¹⁵² Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda/Producción Cinematográfica, "Cuadro relativo al acervo de películas cinematográficas y en proceso de elaboración con que cuenta este Departamento hasta la fecha", 1938, AGN, LCR, exp. 523.3/24, s.f. El cortometraje *Flor de las peñas* reseñaba el modelo educativo indígena en Paracho, Michoacán. Estudiado por Álvaro Vázquez Mantecón, este filme fue realizado posteriormente, por ello inferimos que no aparece en este listado.

no hay duda es que el DAPP supo aprovechar el material cinematográfico existente favoreciendo toda su producción filmica.

Otro aspecto que hay que destacar de la oficina del régimen y la industria filmica de propaganda, son sus relaciones con los empresarios y los acuerdos sindicales. La empresa Cinematográfica Latinoamericana, S.A. (CLASA) -quien a la postre terminaría endeudada con el gobierno cardenista- era dirigida por Alberto J. Pani y logró financiamiento estatal para adecuar la infraestructura de sus estudios. Antes de la aparición formal del DAPP, realizó los siguientes cortometrajes: *Campo militar en Monterrey*, *Carretera México-Laredo* y pequeños documentales sobre la minería en Tlalpujahua.¹⁵³ Al mismo tiempo, CLASA solicitaba materiales a las dependencias para hacer cortos del Informe de Gobierno 1936-1937. Una vez aparecido el DAPP, continuó la colaboración pero en menor medida; por ejemplo, la empresa tenía un conjunto de cortos filmicos sobre las carreteras patrocinados por la Secretaría de Economía Nacional y lo que hizo el DAPP fue supervisarlos y poner su crédito correspondiente al inicio.¹⁵⁴

En el mismo sentido, el DAPP hizo guiones para los departamentos y secretarías, generando una gran cantidad de materiales al respecto, donde los temas principales eran la salud, el fomento al deporte, la educación, la soberanía nacional y la atención al patrimonio nacional.¹⁵⁵ El propio poder del DAPP tenía la facultad de controlar, analizar y publicar toda la información relativa a la cinematografía, realizando así el trabajo de censura, que previamente correspondía a la Secretaría de Gobernación y a la Secretaría de Educación Pública, si bien con la desaparición del Departamento, si bien Gobernación volvió a absorber esas funciones. Antes de la transmisión de una película comercial en cualquier sala de cine, se pasaban los cortos documentales realizados por el DAPP, lo que alcanzó un número significativo de exhibiciones, mismas que se pensaban para un circuito de exhibición en el extranjero a través de la Secretaría de Relaciones Exteriores. De acuerdo con Ruiz Ojeda, en las oficinas del DAPP se contaba con una sala de proyecciones y diario

¹⁵³ Ruiz Ojeda, *op. cit.*, pp. 207-208.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 174.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 179. En los archivos filmicos se ha localizado material cinematográfico inédito relativo a la colecta pública y festejos por El Día del Soldado y el inicio de un archivo musical.

se pasaban alrededor de 35 rollos de película. El grupo de censura estaba conformado por el propio DAPP, representantes del Departamento Central del Distrito Federal y algunos invitados: periodistas, profesionistas y artistas.¹⁵⁶

La lista de películas indicaba el número de copias y rollos, así como su índole “informativa o documental”, con sonido musical, con narración o simplemente con títulos. En otro cuadro, se señalaba a detalle los lugares de su proyección. De acuerdo con estos reportes, los espacios donde pasaban dichos filmes eran diversos: la Universidad, el Palacio de Bellas Artes, centros culturales y deportivos, las salas de cine del circuito comercial, entre otros. Se hicieron copias en inglés y francés que fueron distribuidas en las embajadas y consulados al exterior.

Tal como dictaba la propaganda internacional, estos filmes debían tener una narrativa muy particular: mostrar los contrastes entre el pasado y el presente. La voz en *off* ayudaba a destacar imágenes construidas en movimiento que desearon ser simples y directas. Los temas también fueron parecidos a los retomados en Europa: las nuevas condiciones de higiene, la práctica deportiva, la felicidad del trabajador... En los cortometrajes alusivos a los desfiles deportivos, se pueden apreciar hombres semidesnudos de gran musculatura que lanzan la jabalina teniendo como telón de fondo un abierto cielo azul y el Monumento a la Revolución. Otras imágenes pusieron en el centro la producción artesanal, donde el mensaje era directo: el régimen estaba preocupado por la preservación de ciertas costumbres, pero dejaba ver que gracias a la educación técnica, había una gran capacidad de transformación y cambio. Este registro visual que va desde lo accidental hasta lo coreografiado, “el botín de imágenes se entrega después de lo sucedido, ampliando de modo artificial la línea temporal de los acontecimientos, plegando la escala, amplificando la señal. Es todavía una tecnología que altera el tiempo, que monumentaliza el momento (cuando ya ha sucedido)”.¹⁵⁷

Los noticieros llamados *Información Gráfica* producidos en su totalidad por el DAPP, pusieron de relieve las giras de Cárdenas al interior del país. En la construcción narrativa y secuencial de estas imágenes en movimiento –que quieren tener el mismo efecto

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 193.

¹⁵⁷ Schnapp, *op. cit.*, p. 37.

documental que las publicaciones ilustradas- el Presidente recorre los caminos más intrincados para llegar a recónditos poblados, visita las escuelas rurales y platica con los campesinos. Teniendo como música de fondo “La Adelita”, el camarógrafo con una mirada casi etnográfica hace un muestrario de las poblaciones indígenas y su forma de vida. Los títulos tanto en inglés como en español, nos ubican en distintos escenarios. Otra cápsula está dedicada a la premiación de la “Flor más bella del Ejido”, donde se privilegia un mundo atemporal e idílico.

Es importante comentar que las películas fueron fotografiadas por Gabriel Figueroa y Manuel Álvarez Bravo. Este último no admitió su colaboración con el DAPP, aunque existe material filmico que evidencia su participación en los documentales relativos al petróleo y los desfiles deportivos,¹⁵⁸ mientras que Figueroa si admitió que realizó varias tomas al Presidente al principio de su sexenio.

Felipe Gregorio Castillo dirigió el cortometraje de los niños españoles en México para el DAPP y años antes, había supervisado el cortometraje de la toma de posesión de Cárdenas. No nos resulta extraño que en la década de los años cuarenta, se convirtiera en el Jefe del Departamento de Censura de la Secretaría de Gobernación.¹⁵⁹ La producción filmica nacional dirigida y vigilada desde el DAPP, se transformó en una oficina de la Secretaría de Gobernación facultada para ejercer la censura en las décadas subsecuentes.

El cineasta Alejandro Galindo¹⁶⁰ aprovechó la tribuna que tenía en el semanario *Hoy* para defender la producción filmica nacional de la censura o de la *supervisión* del DAPP. Su crítica, dirigida específicamente a Alfonso Pulido Islas, Oficial Mayor del Departamento, se extendía también a todo este organismo autónomo. Galindo escribió:

Que en México existe censura cinematográfica
 Que ésta la ejercen los departamentos central y Autónomo de Prensa y
 Publicidad.
 Que ambas dependencias del gobierno no cuentan con un personal competente
 para ejercer tal censura, pues adolecen de la falta de un reglamento que norme
 el juicio de los censores y,

¹⁵⁸ Ruiz Ojeda, *op. cit.*, p. 141.

¹⁵⁹ Vázquez Mantecón, “Cine y propaganda durante el cardenismo”, p. 13.

¹⁶⁰ Alejandro Galindo (1906-1999) es conocido por sus películas *Campeón sin corona* (1947) y *Una familia de tantas* (1948). Empezó su trayectoria como guionista y sus primeros largometrajes datan de finales de los años treinta, un ejemplo es *Mientras México duerme* (1938).

Que el productor o director de un filme, con temor a verlo mutilado, o que se le niegue del todo el permiso para su exhibición, se siente constreñido y limitado, haciendo con esto del cine mexicano, un arte falso, híbrido y vacío.¹⁶¹

El cinerrealizador consideró que el grupo de censores no tenían competencia o preparación alguna y que el DAPP los avalaba como “jueces idóneos del valor y trascendencia moral, social o política”.¹⁶² A favor de la libertad de expresión, se instó a Arroyo que la cinematografía nacional “para su mejor desenvolvimiento, debe gozar del libertades de índole artística”, misma que se les había negado por parte del Departamento debido a “el erróneo propósito de presentar a un México ficticio y, por ende, vacío”.¹⁶³ Por su parte, Pulido Islas, el funcionario del DAPP, insistió en la *supervisión* de los largometrajes para que no intervinieran en “la moral y buenas costumbres, la dignidad nacional y el régimen democrático”. Sobre las películas hechas por el DAPP, Galindo opinó que no fueron nada exitosas, denotaban por su “falsedad” y que habían querido emular a la cinematografía soviética.

A partir de la intervención del DAPP en la cinematografía, Vázquez Mantecón explica la historia de su fracaso marcado por los límites del poder cardenista y su renuncia a la producción única de un discurso público.¹⁶⁴ Cabe mencionar que la disolución del Departamento estuvo también signada por el poder adquirido de los consorcios de las radiodifusoras como la XEW así como la defensiva constante de las empresas cinematográficas.

La revista Mexican Art and Life como medio de propaganda del DAPP (1937-1939)

La producción escrita y visual del DAPP nos sirve para reflexionar sobre la imagen del país construida a partir de la visión de Cárdenas y los funcionarios del DAPP. Tanto a propios como a extraños, era conveniente mostrarse como un régimen popular, moderno, racional y

¹⁶¹ Alejandro Galindo, “La censura cinematográfica pone en evidencia a México”, en *Hoy*, 9 de septiembre de 1939, p. 32 y 98.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ Vázquez Mantecón, *op.cit.*, p. 13.

científico. Como representante de esta gramática de control de la propaganda y los medios de comunicación, a Cárdenas le preocupaba especialmente eliminar la idea de México como un país incivilizado y bárbaro; tenía que quedar evidencia del triunfo de la Revolución a través de la instrumentación del Plan Sexenal.

El DAPP manejó un capital simbólico que quiso demostrar un desarrollo social moderno. La transmisión de versiones oficiales del país al interior y al exterior, fueron *redituables* como imágenes de identidad nacional, favorable sobre todo para tratados comerciales o negociaciones políticas. La maquinaria de la propaganda también abarcó publicaciones modernas hasta en tres idiomas con la finalidad de dar cuenta de las actividades de propaganda del Estado mexicano. La oficina trataba de perfeccionar su mecanismo a través de un numeroso material fotográfico y escrito sobre los avances del régimen. Un primer ejemplo fue la publicación *México en acción*, producida en las imprentas del DAPP en 1938 y conformada por un resumen visual del desarrollo de los programas gubernamentales: instalación de sistemas de irrigación, interiores de institutos científicos en diversas partes de la República, gráficas y vistosas estadísticas de los avances educativos llevados a cabo por las misiones culturales, el levantamiento de centros agrícolas y escuelas rurales, los planes de “ingeniería sanitaria”, la intensificación de la higiene, las exposiciones agrícolas y ganaderas, las construcción de carreteras y la pavimentación, las edificaciones arquitectónicas modernas, el servicio de alumbrado, la mejora en los nosocomios, la exaltación de la educación física, etcétera (Figura 1.14).

México en acción ofrecía “información escueta” al extranjero sobre las actividades del Ejecutivo y sus dependencias, utilizando también “la radiodifusión y el cine”, donde se habían patrocinado “obras escritas por intelectuales afines al movimiento social de México”.¹⁶⁵ Se aprovechó así el potencial documental de la fotografía, la cual podía tener cierto impacto gracias también a los fines comerciales.

En la diplomacia cultural –donde también el DAPP jugó un rol fundamental- se buscó redefinir la identidad mexicana en términos de solidaridad y democracia continental, haciendo uso del exotismo, las tradiciones y su desplazamiento. En este sentido, el control del DAPP tomó medidas para mostrar un país integrado y unificado, que homologando a

¹⁶⁵ *México en acción*, México, DAPP, 1938, s.f. Esta edición se encuentra en la biblioteca de Francisco J. Múgica en Jiquilpan.

países como Italia, Estados Unidos y Alemania, quiso ser moderno al sistematizar –y presentar visualmente- su sistema de información.

La visión del México artístico en Estados Unidos se constituyó como una forma de interacción cultural y propagandística que definió las relaciones entre ambos países. Además de la exposición *Veinte siglos de arte mexicano*, la cual será analizada en el último capítulo de la tesis, tomaré en cuenta analizaré otros componentes necesarios para tener una mayor perspectiva de la transculturalidad entre México y Estados Unidos¹⁶⁶ y la reedificación de un imaginario compartido.

La muestra citada y la revista *Mexican Art and Life* nos sirven como expresiones de propaganda que son legibles en un entramado simbólico que contribuye a la redefinición y difusión de este México posrevolucionario en el extranjero, lo que nos habla también de una vínculo entre las elites académicas, culturales y artísticas tanto mexicanas como estadounidenses. Así, el arte se configuró como herramienta diplomática, la cual se empleó para potenciar la imagen de México, su riqueza cultural- artística y su integración social, además de emplear discursos más uniformes que divergentes sobre la cultura nacional.

La búsqueda y reconocimiento del México artístico y tradicional no era un tema nuevo. El panamericanismo cultural operó desde las instituciones con un punto de vista ciertamente conservador por parte de ambos países. México fue receptivo a ese interés antimodernista o “primitivo romántico” y natural que es lo que quería consumir la cultura norteamericana.¹⁶⁷ La publicación *Mexican Art and Life* siguió la línea de contenidos de *Forma*, *Mexican Folkways*, *Mexican Art*, *Mexican Life* y *Mexico this month*, entre otras ediciones de la época, circunstancia que se añade a la abundante producción bibliográfica a en torno al país a finales de los años treinta donde aumentó la circulación de libros ilustrados, carteles y guías de viaje, tarjetas, etcétera.

El interés norteamericano sobre México no radicó en su modernidad urbana, sino que estaba depositado en un mundo agrícola idílico atemporal. *Mexican Folkways* (1927-

¹⁶⁶ Alicia Azuela y Guillermo Palacios, “Introducción. Transculturalidad e imaginarios en el México revolucionario”, en *La mirada mirada. Transculturalidad e imaginarios del México revolucionario, 1910-1945*, México, El Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2009, p. 10.

¹⁶⁷ Helen Delpar, *The enormous vogue of things mexican. Cultural Relations between the United States and Mexico, 1920-1935*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 1992, p. 10.

1937) fue crucial para dirigir la atención hacia los aspectos *revisitados* de la cultura popular: canciones, bailes, arte infantil y los grabados de José Guadalupe Posada.¹⁶⁸ Los tópicos de la revista, tales como el paisaje mexicano, la tierra, los volcanes, las pirámides y las iglesias tenían un significado místico y mágico para los norteamericanos. En este sentido, el panamericanismo se presentó como difusor de esta atracción por estos lugares desconocidos con una particular atmósfera, donde se añadían los sitios arqueológicos – particularmente el antiguo mundo maya- que constituían una especie de escape al público norteamericano ávido de ver nuevas cosas tras la Depresión. El régimen cardenista además de aceptar y persistir en este imaginario *primitivista* y estereotípico, fue capaz de atribuirle un carácter de propaganda. La cooperación y buena voluntad que debían existir incluso después de la Segunda Guerra Mundial, tuvo como costo el *reduccionismo* de la cultura y el arte nacionales.

De acuerdo con James Oles, México estaba consciente de la fascinación norteamericana por México como un lugar exótico y hasta romántico que se remontaba a los relatos de los viajeros del siglo XIX. En la década de los años treinta, la diplomacia cultural trató de funcionar de forma distinta a la desarrollada en los años veinte, puesto que se fortaleció esta política por canales oficiales e institucionales, donde intervinieron varios intelectuales que hicieron varios acuerdos. Cabe mencionar que desde la alianza Calles-Morrow se le había dado mayor énfasis a la colaboración entre ambos países, la cual se reflejó en el apoyo de la iniciativa privada de Estados Unidos y en el reconocimiento intelectual. De este modo “México funcionó como un lugar para descubrir los valores, los colores, las tradiciones y la historia esencialmente americanos, como otra opción a la dominación cultural de Europa”.¹⁶⁹ Este discurso tuvo una prolongación: la fórmula de redescubrir una cultura más “simple” que ya había mostrado su éxito y eficacia, por lo que fue retomada y promovida por el régimen cardenista.

Como he mencionado previamente, la carretera panamericana se había convertido en una importante vía de la propaganda cardenista. Por un lado, constituía una expresión de

¹⁶⁸ James Oles, “South of the border. Artistas norteamericanos en México, 1914-1947”, en *South of the border. Mexico in the american imagination*, (catálogo de la exposición), Washington, Smithsonian Institution Press, 1993, p. 56 y 144.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 4.

la identidad nacional y por otro, contribuía a la industria del turismo, una de las mayores apuestas del Presidente Cárdenas. La infraestructura carretera ofrecía inversiones y esparcimiento gracias a sus paisajes, su herencia virreinal y la existencia de pueblos indígenas. A la indumentaria, danzas, música y producción artística popular se le añadía el pasado prehispánico reflejado en los vestigios arqueológicos.¹⁷⁰ Cárdenas pensaba fusionar estos elementos históricos y turísticos con una industria nueva y moderna, la cual necesitaba inversiones. De alguna manera, uno de los objetivos de la propaganda era *encapsular* el pasado y el presente de la nación. En resumen, se trataba de favorecer la conciliación entre la industria moderna y los valores tradicionales: utilizar la modernidad pero al mismo tiempo inclinarse hacia una impresión subjetiva de un entorno natural y antiguo. Más aún: las autopistas fueron evocadas en la publicidad y sus medios, como si se tratara de *petrificar* visualmente este logro gubernamental. El propio paisaje de la carretera también traía consigo una serie de mitos, símbolos y rituales políticos, de tal manera que cuando se abrió la carretera panamericana -gran orgullo nacional- hubo cuatro días de festejos que fueron acompañados con la edificación de hoteles y restaurantes para los turistas, promoviendo al mismo tiempo las condiciones de higiene y saneamiento.¹⁷¹

La carretera de la ciudad de México a Nuevo Laredo fue pensada específicamente para el tránsito de norteamericanos, fueran inversionistas o únicamente turistas. La construcción y apertura de este camino -con un claro mensaje nacionalista- cambió simbólicamente la naturaleza de la participación de Estados Unidos en el país, poniendo nuevas bases para el control y creación de un nuevo marco para el desarrollo nacional.¹⁷²

Lo anterior intensificó las acciones del DAPP en su breve existencia. En el impulso a la carretera panamericana, se destacaba la distracción y el esparcimiento, pero sobre todo, las nuevas formas de difundir y publicitar este logro de la comunicación. A Agustín Arroyo Cházaro le llegaban numerosas guías en inglés con un estereotipado *script*, y de forma paralela, recibía diversas propuestas fílmicas y documentales de propaganda, como la

¹⁷⁰ Wendy Waters, "Remapping Identities: Road Construction and Nation Building in Postrevolutionary Mexico", en Mary Kay Vaughan y Stephen E. Lewis, *The eagle and the virgin. Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*, Durham, Duke University Press, 2006, p. 230.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 233.

¹⁷² *Ibid.*, p. 235.

realización de un largometraje a color sobre la carretera panamericana “con vistas del trayecto completo”, como parte de un campaña titulada “See exotic Mexico”, la cual tenía la finalidad de “llevar a México a un primer plano”.¹⁷³

Sin embargo, el turismo contradictoriamente no fue tan libre o tan abierto, estaba reservado para unos cuantos y hacia 1935 se extendió hacia todas las esferas de la población, lo que incluía una doctrina para los viajeros. Antes de la creación del DAPP, la Secretaría de Gobernación era la instancia que regulaba, censuraba y controlaba a los visitantes extranjeros y las finalidades de su estancia. Lo que hizo el DAPP fue seguir con esa política unilateral. Por ejemplo, en uno de los artículos del reglamento para el turista, se menciona lo siguiente: “...podrán tomar fotografías y películas cinematográficas que no estén destinadas a fines comerciales ni acusen propósitos de desprestigio al país”.¹⁷⁴

Debemos recordar que la Oficina de Información del DAPP tenía como principal objetivo “influir decididamente en la unificación del pensamiento nacional, tener un claro concepto de la vida en el país”, así como informar de “la calidad de su régimen y de sus funciones específicas”.¹⁷⁵ En este caso, la uniformidad de la información implicaba directamente borrar la imagen negativa de México y combatir las campañas de desprestigio, lo cual funcionó como una estrategia del pragmatismo cardenista en cuanto a sus alcances de comunicación, sobre todo dada la efervescencia de los medios inmersos dentro del proceso electoral.

El DAPP nació con el propósito de vigilar la prensa comercial además de ofrecer el criterio del gobierno “en miras de obtener el consenso” del público tanto nacional como extranjero, para contrarrestar toda información equivocada o “malintencionada” que, en palabras de Cárdenas, “no dejaban de producir desorientación, desencadenan pasiones y se revierten en acción contraproducentes sobre quienes las ejercitan, descalificando de paso

¹⁷³ “Las exhibiciones de estas películas son el medio de conseguir una publicidad muy amplia para nuestros intereses respectivos”, Carta de William Harrison Furlong a Agustín Arroyo Ch., 18 de octubre de 1939, AHLAG/FAACh., s.c.

¹⁷⁴ Secretaría de Gobernación, “Mandatos relacionados con el turismo”, dirigidos a Ray W. Clark de la Western Union, 6 de Enero de 1937, AHLAG/FAACh., s.c.

¹⁷⁵ Boletín de prensa de la Oficina de Información del DAPP, agosto de 1937, AHLAG/FAACh., s.c.

dos de los órganos más útiles que ha creado el ingenio del hombre para su cultura y unificación: la prensa y la radio”.¹⁷⁶

Este discurso reiteraba las afirmaciones de Cárdenas sobre las funciones *legítimas* del DAPP: “...todo gobierno que no se limite a cuidar el orden, sino que además ejerza funciones definidas que tiendan a fomentar la potencialidad del país y fijar conceptos de ética colectiva, debe disponer de un mecanismo adecuado para actuar sobre la atención pública nacional y extranjera...”.¹⁷⁷ Ante la presión extranjera -especialmente norteamericana- se tenía que reforzar la presencia de los boletines oficiales de prensa, mismos que funcionaron como fuente de información principal del régimen cardenista.¹⁷⁸

Dentro de esta orientación, *Mexican Art and Life* (1937-1939) marcó una continuidad respecto a sus antecesoras, pero lo que la diferenció principalmente fue su sentido de la propaganda. Para el patrocinio de la revista, el DAPP aplicó sus primeros estatutos: ejercer control sobre la imagen de México en el exterior con el argumento de “realizar una labor de publicidad” especialmente en los Estados Unidos. A primera vista, la publicación puede parecer una respuesta a los objetivos diplomáticos tras la crisis de la expropiación petrolera.¹⁷⁹ No obstante, quisiera extender esta interpretación. *Mexican Art and Life* nació en el contexto de la disolución del DAPP, que como instrumento o vehículo de propaganda manejó y afianzó el imaginario de México en Estados Unidos a través de una campaña donde intervinieron directamente la *intelligentsia* mexicana y norteamericana. Al final de la administración cardenista, la labor del DAPP ya no fue requerida y esta revista de corta duración fue inmediatamente cesada. Para Ana Isabel Pérez Gavilán, la revista significó un “esfuerzo conjunto del DAPP y la SEP”, para convertirse en un órgano cultural que al mismo tiempo debía cumplir con objetivos diplomáticos.¹⁸⁰

La revista en inglés constó de siete números trimestrales de enero de 1938 a julio de

¹⁷⁶ *El Nacional*, 2 de septiembre de 1937, citado en Silvia González Marín, *Prensa y poder político. La elección presidencial de 1940 en la prensa mexicana*, México, UNAM-Siglo XXI, p.121.

¹⁷⁷ Citado en Fernando Mejía Barquera, “El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (1937-1939)”, en *Revista Mexicana de Comunicación*, México, noviembre-diciembre de 1988, s.p.

¹⁷⁸ Silvia González Marín, *op. cit.*, p. 122.

¹⁷⁹ Ana Isabel Pérez Gavilán, “Una excelente revista mexicana publicada en inglés”, en *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, UNAM, núms. 15-16, primavera de 1993, vol. 4, pp. 55-60.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 55.

1939, además de un ejemplar cero o copia complementaria. Fue impresa en *offset* en los Talleres Gráficos de la Nación y sus directivos fueron José Juan Tablada y Francisco Díaz de León. La revista respondió a la necesidad de proteger los intereses e inversiones nacionales, no únicamente en materia de recursos petroleros, sino poniendo atención a la minería, el turismo y la industria eléctrica. Por ello, los artículos versaron sobre el arte y la cultura nacionales, pero también dieron espacio a cierta justificación de orden político. Precisamente, tomaremos en cuenta que *Mexican Art and Life* funcionó como una vía de promoción y aceptación del arte mexicano en Estados Unidos, donde su creación y distribución coincidió precisamente con la muestra montada en el MoMA.

Esta publicación cultural y artística reunió a distintos personajes del ámbito cultural e institucional no únicamente del sexenio de Lázaro Cárdenas. El caso más ilustrativo fue el de José Juan Tablada, quien como hiciera en años anteriores, seguía promoviendo el arte y la cultura mexicana en Estados Unidos, donde estaba la presencia de otros intelectuales y funcionarios como Celestino Gorostiza, quien fungió como funcionario del Departamento de Bellas Artes.

El plan general de *Mexican Art and Life* era el siguiente: “...mostrar a las personas de habla inglesa, sin ninguna traducción, una exposición gráfica de los monumentos de nuestras civilizaciones, pasada y presente, con la ilustración de nuestras artes y artesanías y una información exacta e imparcial sobre nuestra vida”;¹⁸¹ lo que de alguna manera coincide con los postulados generales de la oficina de propaganda mexicana.

Díaz de León, quien trabajaba al interior del DAPP como encargado de publicaciones, utilizó las páginas de la revista como un espacio para realizar su trabajo como diseñador gráfico; lo cual se perfiló en el cuidado tipográfico y los acentos políticos visualizados en la inclusión de la fotografía y el fotomontaje. Además de su experiencia en la industria editorial oficial desde los años veinte, Díaz de León supo sacar provecho a una caja alargada donde se combinaba texto y material visual, evidenciando múltiples posibilidades tipográficas, además de formar los encabezados con un color intenso y presentar secuencias fotográficas casi narrativas, donde se adelantó al tipo de diseño que habría de hacer quince años después.¹⁸² No fue gratuito que su cargo “Director de arte”,

¹⁸¹ *Mexican Art and Life*, copia complementaria, México, DAPP, 1937, s.p.

¹⁸² Cuauhtémoc Medina, *Diseño antes del diseño. Diseño gráfico en México, 1920-1960*, México, INBA-

estuviera relacionado con la formación de páginas, o con las labores del maquetista o tipógrafo.

La publicación en general mostró un diseño editorial muy definido, sobre todo en cuanto a la utilización del color, si bien la tipografía tenía rasgos notables de la literatura impresa del siglo XIX. Todos los números -en una buena impresión y de formato vertical- destacaron no únicamente por su diseño, sino por la articulación de colaboradores, contenidos e imágenes. *Mexican Art and Life* a diferencia de otras publicaciones contemporáneas, quiso situar el arte y la cultura de México en Estados Unidos, tratando de *demostrar, reflexionar, ilustrar* y justificar el quehacer cultural mexicano.¹⁸³

Esta revista también nos muestra la naturaleza de la política cultural del gobierno cardenista. Con el advenimiento de una nueva cultura impresa, que en este caso se *subordinó* a la propaganda, se evidencia la integración de modernos métodos gráficos, técnicas fotográficas e impresión a color, y la unión entre la composición de textos y las propuestas plásticas. Otra propuesta de la misma época fue la revista *Universidad Mensual de Cultural Popular*, la cual nació bajo el rectorado de Luis Chico Goerne, y cuyo editor era Miguel N. Lira. Esta revista dio cuenta de las alternativas artísticas y literarias desarrolladas en ámbitos tanto oficiales como privados.¹⁸⁴ A pesar de los orígenes de estas revistas -una procedente del ámbito del régimen y la otra de extracción universitaria- coinciden en la utilización de modelos de composición homogénea en una o dos columnas respetando la estructura piramidal para títulos con la inclusión de viñetas, fotografías o algún otro tipo de ilustración, haciendo visible la calidad de la publicación.

En los pocos ejemplares de *Mexican Art and Life*, vemos que la edición y la impresión fue un trabajo muy cuidado, que se concentró más en la selección y contenido de los textos así como de la calidad de las imágenes. Cabe mencionar que los únicos anuncios

Museo de Arte Carrillo Gil, 1991, p. 27.

¹⁸³ Según Poggioli "... a veces el objeto de las pequeñas revistas no es más que la publicación de proclamas y programas, o de una serie de manifiestos que anuncien la fundación y expongan la doctrina, en forma categórica y polémica de un nuevo movimiento; o la presentación antológica, ante un público amigo u hostil, de la obra colectiva de una nueva tendencia o de un nuevo grupo de escritores y de artistas..." citado en Renato Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, p. 37.

¹⁸⁴ Lydia Elizalde, "Universidad mensual de cultura popular", en Lydia Elizalde (coord.), *Revistas culturales latinoamericanas 1920-1960*, México, Universidad Iberoamericana-Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2008, p. 157 y 162. La autora menciona también la creación del Fondo de Cultura Económica en 1934.

son los relacionados con la promoción bibliográfica. Sus portadas de enorme colorido tienen la la autoría de Carlos Orozco Romero, Jorge González Camarena, Emilio Amero, entre otros. Además del trabajo de Díaz de León, estaba la mano de Fernández Ledesma, quien también tenía un puesto en el DAPP.

Como producto de la propaganda, en las páginas no había anuncios publicitarios o nada que distrajera la atención del lector norteamericano. Por ello la imagen, sea una fotografía, un grabado, un diseño o una reproducción, tenía que capturar y sobre todo mantener la mirada del receptor. Lo particular de esta revista es el diálogo entre intelectuales, académicos y artistas en pro de un objetivo común: hacer una traducción escrita y visual para el consumidor extranjero, destacando paralelamente las relaciones binacionales. Diversos sectores gubernamentales y académicos norteamericanos se preocuparon por los alineamientos político-ideológicos de los gobiernos en América Latina; por lo que fue crucial establecer las alianzas en todos los ámbitos. Por lo anterior, Estados Unidos financió diversos proyectos sobre México que enunciaban la aplicación de bases y conocimientos académicos y científicos; lo cual coincidió con la profesionalización de las disciplinas humanísticas.¹⁸⁵ Las diversas oficinas creadas en esta época, apoyadas o encabezadas por Nelson A. Rockefeller, tenían un interés colectivo: apoyar el desarrollo de relaciones culturales y comerciales entre las naciones americanas como una medida de reforzar la solidaridad hemisférica y aumentar el espíritu de cooperación en beneficio de la defensa hemisférica. Unos años antes, la oficina Coordinación de Asuntos Interamericanos (1941) en colaboración con el Departamento de Estado norteamericano tenía como función principal el control “de todas las actividades de propaganda dirigidas a las comunidades de intelectuales, académicos, universitarios y formadores de opinión en general del subcontinente”.¹⁸⁶

Los colaboradores elegidos por el DAPP fueron los siguientes los académicos fueron Manuel Toussaint, Justino Fernández, Manuel Romero de Terreros, Alfonso Caso y Edmundo O’Gorman. Los poetas, escritores y críticos de arte además de José Juan Tablada,

¹⁸⁵ De acuerdo con Guillermo Palacios, gracias al Joint Committee Latin American Studies, se fundaron los primeros institutos de estudios latinoamericanos: en la Universidad de Michigan (1939) y en la de Texas (1940), Guillermo Palacios, “Relaciones académicas entre México y Estados Unidos, 1937-1945”, en Alicia Azuela y Guillermo Palacios (coords.) *op. cit.*, p. 207.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 208.

fueron Luis Cardoza y Aragón y Xavier Villaurrutia. Por su parte, los funcionarios eran Gilberto Loyo, inspector de censos nacionales y presidente de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística; y Rodolfo Lozada, ex-cónsul en Roma, escritor, periodista y un personaje fuerte dentro de la estructura del DAPP.

La crítica de arte se ocupó de artistas como Agustín Lazo, Jesús Guerrero Galván o Federico Cantú, cuya obra fue elogiada por sus cualidades formales, o bien, se refirieron a la vena poética de su pintura omitiendo hablar sobre sus alternativas o una posible oposición a la hegemonía muralista. Tanto el análisis como los comentarios de obras, sitios o escuelas se constriñen a una mera reflexión estilística y formal, confiriendo cierto peso a la tradición. No hay ni una sola referencia al muralismo, el cual fue totalmente eliminado de sus páginas.

Ante la diversidad de temas artísticos, los artículos fueron breves y contundentes. Mientras Tablada hablaba sobre Velasco y Carlos Mérida sobre barrios y lugares artísticos, Toussaint escribió líneas sobre pintura virreinal y sátira política en el siglo XIX. Los paisajistas Joaquín Clausell y Gonzalo Argüelles Bringas ocuparon algunas referencias, al igual que la arquitectura virreinal, la estatuaria prehispánica y la combinación entre las litografías decimonónicas en los frontispicios y los grabados en madera contemporáneos. También había algunas reseñas sobre las danzas populares y ex-votos, además de contar con invitados especiales como William Spratling.

Al final de cada número, había breves reseñas de libros sobre México escritos en inglés, cuyos títulos eran *What to see and do in Mexico*, *Mexico today*, *Let's go to Mexico*, *Thirteen masterpieces of mexican archaeology*, *Mexican mosaic*, entre muchos otros (Figura 1.15). La política editorial del DAPP tuvo la intención de hacer números monográficos, como así sucedió con el último número de *Mexican Art and Life* dedicado a la imprenta en México. En este número, se abreviaba la historia de los impresos en México, desde los manuscritos prehispánicos hasta la prensa del siglo XIX. Se incluyó un artículo de Juan O'Gorman sobre una xilografía *incunabula*, mientras que Justino Fernández lo dedicó a la tipografía y Gabriel Fernández Ledesma escribió sobre la cultura popular impresa.¹⁸⁷

¹⁸⁷ *Mexican Art and Life*, México, DAPP, núm. 7, julio de 1939, s.p.

Como lo hiciera *Mexican Folkways*, esta revista mantuvo la tarea de difundir el estudio sobre la cultura popular del país. De alguna manera, se apelaba a la comprensión cultural entre naciones como una expresión de la diplomacia cultural, en tanto su tono conciliatorio iba acorde con el providencialismo norteamericano. Ciertamente, esta revista mostró una unificación de la línea editorial. Sus artículos no únicamente trataron sobre arte, también trataron de convertirse en una tribuna que defendió un proyecto legitimador del régimen esta vez dirigido hacia al exterior, además de *demostrar* que las relaciones entre México y Estados Unidos eran cordiales y armónicas.

Niña madre (1936) de Siqueiros fue la imagen que acompañó la presentación de la revista realizada por los redactores del DAPP, la cual decía:

...*Mexican Art and Life* tiene la intención de mostrar a la gente de habla inglesa una exposición gráfica de los monumentos de nuestra civilización, pasada y presente con ejemplos de nuestras artes y oficios y una información *precisa* con respecto a nuestra vida. Creemos que la verdadera amistad entre los pueblos debe tener una información sólida de confianza recíproca, que surge de una *investigación exhaustiva, la comprensión mutua, basada en hechos*. En esta construcción de una mejor comprensión internacional, estamos dispuestos a aportar nuestra cuota.¹⁸⁸

El DAPP como buen departamento de propaganda, justificó precisamente “la amistad entre los pueblos” y la certeza en la información a través de la “investigación exhaustiva”. No obstante, pensó realizar su labor de propaganda a través de preceptos científicos: coherencia metodológica, planteamientos teóricos y conocimientos académicos se convertían en una condición dentro de la esfera propagandística.

Los vínculos culturales binacionales quisieron ser fortalecidos a través de un equilibrio entre los sustentos académicos y la diplomacia de corte liberal. El embajador Josephus Daniels lo ponía en estos términos:

...Arqueólogos, etnólogos y los científicos encuentran inspiración en México para el estudio, la investigación y la exploración. Todos los días se desarrollan nuevos descubrimientos, y gracias a las expediciones se descubre la obra de los hombres de otras edades y que atraen a estudiosos, aventureros y escritores. Escriben libros del México de ayer, de hoy y del mañana en expansión. Los

¹⁸⁸ *Mexican Art and Life*, copia complementaria, México, DAPP, 1937, s.p. La traducción de esta cita y las siguientes son mías.

economistas y los trabajadores sociales son atraídos a México como un laboratorio donde los hombres están trabajando en los intentos de nuevas soluciones de problemas de edad tan antigua como el hombre, y los problemas de mando de todas partes quedan al examen de los *publicistas* y hombres de Estado.¹⁸⁹

Daniels hacía más énfasis en la historia antigua de México. No fue raro que la creación de la ENAH pocos años más tarde se basara en la idea de institución mediadora de los proyectos del *establishment* académico estadounidense.¹⁹⁰ Al lado del interés por la arqueología nacional, estaba el turismo. Para Daniels, el gobierno mexicano y la población estaban obligados ciertamente a dar la bienvenida al visitante norteamericano y proveerlo de comodidades, optimismo, diversión y un sentido de pertenencia. Tanto el embajador Daniels como su antecesor Dwight Morrow, habían leído *Mexico and its heritage* de Ernest Gruening, y gracia a esa esta consulta, se les había facilitado la comprensión sobre “el espíritu, la atmósfera e historia de México”.¹⁹¹

En el número complementario, la portada era una imagen de Xochicalco sobre un fondo muy oscuro, y quizás deseó marcar una diferencia respecto a la estructura visual de otros números. Destacar la existencia de las civilizaciones antiguas de México fue un recurso de propaganda para combatir las ideas erróneas sobre el país, así como como la existencia del “comunismo”. Por ello, la revista deja entrever ciertas categorías. La imagen de la portada de este número complementario no fue gratuita (Figura 1.16). La civilización maya fue el mejor ejemplo de la materialización de una sociedad agraria lo cual fue empleado como recurso discursivo para hablar de la democracia americana, que además le permitía establecer un paralelismo con la civilización egipcia.¹⁹² La agenda panamericana requirió los remanentes de una civilización antigua, primitiva y agraria, no obstante los debates sobre las culturas mesoamericanas: los mexicas eran retomados por los gobiernos posrevolucionarios por su condición centralista; en cambio, los mayistas norteamericanos

¹⁸⁹ Josephus Daniels, “Americans in Mexico”, en *Mexican Art and Life*, copia complementaria, México, DAPP, 1937, s.p.

¹⁹⁰ Guillermo Palacios, *op. cit.*, p. 213.

¹⁹¹ Alicia Azuela, *Arte y poder*, México, El Colegio de Michoacán-Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 256.

¹⁹² Delpar, *op. cit.*, pp. 99-113.

reiteraban el carácter aún más antiguo de las civilizaciones del sureste mexicano.¹⁹³

El propio Alfonso Caso justificaba esta revaloración del arte precolombino en su entrada del catálogo a la exposición en el MoMA:

Para un público educado dentro de las concepciones del arte europeo, toda manifestación estética que no esté relacionada de algún modo con dicho arte, tendrá que provocar, por su misma extrañeza, una reacción. Esta impresión, que en un principio puede ser francamente hostil, o bien, sólo desconcertante, si se repite y tiene oportunidad de reforzarse con nuevas impresiones producidas por objetos que guarden una común
idad de estilo, engendrará un modo nuevo de entender plásticamente el mundo. Pero si, como sucede con las artes aborígenes de América, se está en presencia de una sola cultura y un estilo totalmente independientes de cualquier influencia del mundo asiático o europeo, para un público inteligente y cultivado la visión de este arte tiene que ser como una nueva revelación y cada quien, podrá realizar, en pleno siglo XX, el descubrimiento artístico de América.¹⁹⁴

En resumen: la forma de estrechar los lazos entre ambos países era hacer énfasis precisamente en lo que Estados Unidos *no tenía*: un pasado antiguo y la herencia virreinal mismos que fueron apropiados y *reutilizados* por el país vecino en nombre del panamericanismo.

En el primer número fechado en enero de 1938, Ramón Beteta, Subsecretario de Relaciones Exteriores, escribió el artículo “The moving forces in Mexican life”, donde explicaba las bases de un nuevo entendimiento entre México y Estados Unidos, lo cual favorecería las relaciones económicas, sociales y culturales, además de hablar de una estabilidad “permanente e institucional”.¹⁹⁵ Al final de este ejemplar, en el epílogo “We are ready!” -seguramente escrito también por Beteta- (Figura 1.17) se refería a la cuestión turística a través del reconocimiento de una herencia histórico-artística y la riqueza de los recursos naturales del país:

...el desarrollo de la tierra y la mejora de sus comunicaciones o de un país

¹⁹³ Charity Mewburn, “Oil, Art, and Politics. The feminization of Mexico”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM-IIE, vol. XX, núm. 72, 2008, p. 108.

¹⁹⁴ *Veinte siglos de arte mexicano*, Nueva York, (catálogo de la exposición), Museo de Arte Moderno-Gobierno de México, 1940, pp. 26-27.

¹⁹⁵ Ramón Beteta, “The moving forces in mexican life”, en *Mexican Art and Life*, México, DAPP, núm. 1, enero de 1938, s.p.

obligan a la población a mantenerse al día con los aspectos del progreso mediante la apertura y la calurosa bienvenida a los visitantes extranjeros...México está ansioso por cumplir también con ese derecho y en relación con sus vecinos del Norte, pues considera que *ella* debe corresponder a la Política del Buen Vecino con hechos.. México anuncia la más cordial bienvenida, confirma y garantiza la declaración implícita de esfuerzos vigorosos que serán obtenidos de la mejor manera... ESTAMOS LISTOS.

El mismo Beteta tuvo como función ser el contacto de la Secretaría Relaciones Exteriores con el DAPP, además de ser el principal asesor de Cárdenas en materia de política exterior. En otro artículo “Greetings to the hotel-men of the United States”, aparecido en octubre de 1938, conminaba a la hospitalidad:

Los turistas son realmente emisarios de buena voluntad y que, dada la oportunidad de ver a México como es, sin restricciones y con entera libertad, se convertirán en sus amigos...México está decidido a ser país de libertad. Creemos que una de las conquistas reales de la humanidad y una de las características más reales de la llamada civilización, es la libertad que constituye la base sólida para la Democracia. México les da la bienvenida a los ciudadanos libres de una nación libre, convencido del hecho que ustedes hacen posible que nuestros países tengan una visión común en las grandes cuestiones del futuro....

En un libro publicado incluso antes del conflicto petrolero, *The mexican revolution. A defense*, Beteta argumentó que “mediante la simplificación de la ideología y la adaptación de los hechos para mentalidades diferentes a las nuestras”, se podía llegar a una mejor comprensión sobre México y su lucha revolucionaria.¹⁹⁶ Beteta denotaba la aplicación de una política exterior conservadora al decir “simplificar la ideología”. El funcionario coincidió con la cúpula cardenista en la preocupación por los asuntos de materia indígena, además de hablar esta *reconversión* de los procesos productivos para medir las fuerzas laborales. En sus palabras, clamó por un “mexican new deal”, que además amparara la educación científica.¹⁹⁷

En el número de principios de julio de 1938, otro funcionario de Relaciones Exteriores, Luis Ángel Martín Pérez, apelaba a la política norteamericana en su artículo

¹⁹⁶ Ramón Beteta, *The mexican revolution. A defense*, México, DAPP, 1937, p. X.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 60.

“Can the United States help Mexico? Why?” y se destacaba que México necesitaba la comprensión del gobierno de los Estados Unidos en la defensa de su soberanía y en sus esfuerzos para proporcionar a la clase obrera una forma de “vivir más digna y humana”. En una de las pocas o escasas imágenes con sentido estrictamente político, este artículo se ilustra con un fotomontaje (Figura 1.18). Los edificios funcionalistas estaban superpuestos con torres de comunicación, trabajadores, manos monumentales, la piscina infantil del Centro Escolar Revolución, obras de irrigación y de la infraestructura carretera. Este fotomontaje es totalmente inusitado en la publicación: como parte de un lenguaje, se presenta diacrónico e incluso retórico, *quiere* hacer explícita la relación entre la productividad económica y el nivel educativo. El Presidente está ausente, tampoco hay concentraciones de obreros, ni mucho menos huelgas, mítines políticos o mapas del territorio nacional. La conclusión de este ensayo y que además apoya el *sentido* político de las imágenes decía “*The strength of our Institutions is proven by the viril and decided support given by the entire nation to our Executive*”.

Este mismo artículo está enmarcado por un fotomontaje cuyas fuentes iconográficas fueron varias imágenes realizadas por Lola Álvarez Bravo para *El Maestro Rural*, publicación que también salió de la imprenta del DAPP por breve tiempo.¹⁹⁸ Entre 1935 y 1938, ella fue contratada para realizar distintas tomas y llevar a cabo la supervisión del archivo fotográfico de la SEP. De igual manera, ella había fotografiado la construcción de nuevas escuelas, hospitales, clínicas y fábricas a las que sumaron las imágenes de niños leyendo libros o levantando la mano, que plasmó al lado de escenas de maquinaria industrial y de edificios modernos. Tal como caracterizaron otros montajes de la fotógrafa del mismo periodo como los elaborados para *El Maestro Rural* en los años mencionados y con afinidades formales de *El sueño de los pobres* (1935); sus composiciones están conformadas por ángulos, yuxtaposiciones dinámicas y el manejo de distintas escalas que concentran los mismos temas: la infraestructura carretera, los recursos naturales, la fuerza

¹⁹⁸ Dolores Álvarez Bravo había colaborado en *Mexican Folkways*, fue maestra de arte en la SEP y participó con María Izquierdo en una exposición colectiva organizada por la LEAR. Con Emilio Amero –quien a la postre también colaboró con el DAPP para esta publicación- había organizado un club de cine soviético, Adriana Zavala, “Una crónica de luz y sombra: la fotografía de Lola Álvarez Bravo”, en *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*, (catálogo de la exposición), INBA-Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2011, pp. 21-22, Abraham Navarro García, *Revolución en rojo. Nación, modernidad y educación socialista en El Maestro Rural. Órgano de la Secretaría de Educación Pública consagrado a la educación rural (1934-1938)*, tesis de licenciatura en historia, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2009.

trabajadora, ejemplos de arquitectura funcionalista y la higiene escolar.

Es probable que la fotógrafa y los editores de la revista hayan decidido utilizar y *reciclar* estas imágenes para *ilustrar* literalmente lo escrito y dar coherencia a la retórica del artículo. El fotomontaje se adapta al discurso: poner atención en las posibilidades de inversión por parte de Estados Unidos y hacer constar que México contaba con la riqueza natural explotable para poder alcanzar niveles de progreso.

Gilberto Loyo en su artículo “Mexico’s demographic policy” aparecido en abril de 1939, fue más radical. Además de hablar de medidas de *saneamiento* social, hablaba de una elección debida de las migraciones, en este caso de las españolas, donde además se estudiara su contribución a la vida productiva del país y al avance nacional. Su programa de “fortalecer la nacionalidad” también consistía en vigilar a las colonias de judíos en México:

Las características económicas y sociales demográficas de los judíos no los hacen deseables para México, debido a las condiciones particulares de su población y su economía. México tiene ya más judíos que se merece. Sólo a modo de experimento algunas pequeñas colonias de refugiados judíos pudieron establecerse. En México no hay tanto un problema judío, es sólo un problema de la presencia de extranjeros indeseables.¹⁹⁹

Esta cita deja ver un doble discurso contra la presencia judía en México. Varios intelectuales y promotores culturales norteamericanos como Anita Brenner, Frank Tannenbaum y Ernest Gruening –por mencionar únicamente algunos- habían dedicado sendos trabajos a entender y explicar el país tanto en Estados Unidos como en el territorio nacional. La oleada de antisemitismo y xenofobia siguió una circular emitida por la Secretaría de Gobernación en 1932, la cual decía que la inmigración judía era “indeseable” y que provocarían “la ruina” de la economía nacional, además de ser “amorales y viciosos”.²⁰⁰ Al atacar a los intelectuales extranjeros, la propaganda cardenista mostraba su vena nacionalista heredada de otros los anteriores regímenes posrevolucionarios, donde la finalidad era “sanear”, moralizar y disciplinar a la sociedad.

El artículo de este economista está ilustrado con una de las fotografías de Emilio

¹⁹⁹ *Ibid.* La traducción es mía.

²⁰⁰ Véase Daniela Gleizer, *El exilio incómodo. México y los refugiados judíos, 1933-1945*, México, El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana/Cuajimalpa, 2011.

Amero relacionadas con la descripción gráfica de mujeres indígenas y su vida cotidiana; donde sobresalen como una puesta en escena las actividades comerciales y domésticas, el paisaje de naturaleza agreste y los *close-ups* femeninos. El registro visual quiere mostrar una parte de la diversidad étnica del país que es atemporal y vive alejada de la modernidad citadina. No hay novedad en estas imágenes: los indígenas son idealizados como un “símbolo de la belleza primitiva bucólica”, que era precisamente lo que quería reflejar la política de la revista. La toma fotográfica no es documental, sino que más bien “regresa a la imagen antropológica, controlada, estable, contenida”.²⁰¹

Emilio Amero, quien radicó en Estados Unidos, había viajado a México entre 1939 y 1940, y seguramente fue comisionado directamente por DAPP para realizar una serie de imágenes sobre el sureste mexicano.²⁰² Algunas de estas imágenes de carácter etnográfico - donde hay algunas de la región de Tehuantepec- además de compartir esa fascinación por esta zona desde el siglo XIX, ilustran la vida cotidiana de la población mediante la descripción visual de sus atuendos; el fotógrafo y artista hizo acercamientos de la fisonomía femenina mientras que en otras imágenes muestra a un grupo de niños en la escuela rural y arreando el ganado. Estas fotografías fueron elegidas para acompañar o ilustrar otros artículos, o bien, gracias al editor, se convierten en motivo de una contraportada (Figura 1.19). Cabe mencionar que estas imágenes de Amero -quien perteneció al círculo de Tablada en Nueva York- se alejan de los fotogramas, sobreimpresiones o experimentos fotográficos que había realizado casi diez años antes.

En otros ejemplares se destacan los sitios arqueológicos, las atracciones turísticas, los recursos naturales y el arte popular, temas que se complementan con imágenes de Manuel Álvarez Bravo. Debido a la calidad de la impresión fotográfica, predominan las piezas prehispánicas sobre todo las relativas a la estatuaria prehispánica mexicana. Tablada escribió un somero análisis sobre “las expresiones animales en el arte azteca”, mismas que relaciona

²⁰¹ Deborah Dorotinsky, *La vida de un archivo. “México indígena” y la fotografía etnográfica de los cuarenta en México*, tesis de doctorado en historia del arte, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2003, p. 176.

²⁰² El proyecto se detuvo y la Weyhe Gallery exhibió las fotografías realizadas hasta ese momento e hizo una edición limitada de cien portafolios con el título *Amero Picture Book. 30 original photographs in Mexico*. Amero también realizó murales en el Hospital Bellevue de Nueva York dentro del programa WPA. Citado en Ariel Zúñiga, *Emilio Amero. Un modernista liminal*, México, Albedrío, 2008, p. 73 y 233. Algunas de estas obras fotográficas fueron adquiridas de forma reciente por el Museo de Arte Moderno del INBA.

con el arte egipcio por “el modo de su elegante expresión”.²⁰³ En este *survey* del arte mexicano se incluyen también grabados apolíticos de Chávez Morado, Charlot, Amero y Díaz de León; mientras que las obras de mayor contenido político se presentaban a manera de viñetas con un lenguaje visual muy semejante al de Salvador Pruneda en *El Nacional* (Figura 1.20).

Hay una reiteración y persistencia en las portadas con cuerpos femeninos desnudos. Las autoridades del DAPP y sus colaboradores de alguna manera sabían que el indigenismo como un interés antropológico y etnográfico favorecía la construcción de esta identidad panamericana elaborada por Estados Unidos. El carácter indígena sirvió como sustento identitario a la cultura norteamericana de un pasado compartido, y así lo quisieron destacar estas portadas e interiores de la revista. En julio de 1938, apareció en la portada un *gouache* de Amero que representaba dos mujeres bañándose en un riachuelo en medio de una abundante vegetación tropical, tema que se repite con la portada de Jorge González Camarena realizada para el número de abril de 1939, donde dos mujeres desnudas están en una hamaca sobre un río (Figura 1.21). En la portada de octubre de 1938, una acuarela de Carlos Orozco Romero mostraba la actividad trabajadora de dos mujeres indígenas. Aquí se hace evidente la lectura de los modelos de Covarrubias -especialmente de sus obras relativas al istmo de Tehuantepec y Bali-, de quien curiosamente no aparece ninguna colaboración o ilustración.

En este tópico del baño de la mujer joven desnuda (Diego Rivera, *Bañista de Tehuantepec* (1923) o Fermín Revueltas *Bañistas* (1937)); coinciden visualmente en varios elementos: la naturaleza, el agua, la desnudez femenina que pertenece a un paraíso construido evita politizarse a toda costa. Tal como dice Adriana Zavala, por lo general estas bañistas indígenas que *esperan* la mirada masculina, se resisten al cambio y a la modernidad.²⁰⁴ Así, la imagen prevaleciente de esa figura femenina fortalecieron el estereotipo feminizado del primitivismo, donde destacó sobre todo la atemporalidad en un medio natural.

²⁰³ José Juan Tablada, “Animal expressions in Aztec art”, en *Mexican Art and Life*, México, DAPP, núm. 6, abril de 1939, s.p.

²⁰⁴ Adriana Zavala, *Becoming modern, becoming tradition. Women, Gender and Representation in Mexican Art*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2010, p. 203.

De alguna manera, esta revista se convirtió en la extensión de una metáfora de lo que se revisará más adelante con el discurso museográfico de la exposición *Veinte siglos de arte mexicano*: la apuesta por un país feminizado como especie de transacción cultural donde el linaje indígena, el pasado antiguo y la apropiación de este imaginario se convertía en un aliado para la recuperación económica y el aseguramiento de la seguridad continental. Cabe mencionar que este imaginario establecido del público estadounidense traducido en términos femeninos tampoco era nuevo.²⁰⁵

Mewburn ya ha hablado de la edificación de un imaginario “femenino primitivo” que se centró en un carácter más narrativo, sencillo para el público norteamericano, donde no hubiera una connotación política radical y mostrara la visión de un México más tradicional, donde prevalecieran los retratos y representaciones femeninas.²⁰⁶ El cuerpo femenino fue utilizado como emblema de esta despolitización y sometimiento simbólico.

Los estereotipos y estrategias de representación fueron una conjunción entre raza, género y sexualidad, que quería transformar o dar la imagen de un “other primitive”. A través de las imágenes aparecidas en *Mexican Art and Life*, se quería mostrar una relación compatible y receptiva al dominio masculino de los Estados Unidos.²⁰⁷ Respondiendo a esta jerarquía de los lenguajes visuales, México se reconstruyó como un país fecundo, idealizado y bucólico, con un *espíritu inmutable* que era visto como un remanente de esa feminización simbólica: receptiva y *poseible*. Por su parte, los norteamericanos desearon tener un referente visual de una *primitiva* cultura rural tradicional que fuera opuesta a la vida moderna de las urbes. La idealización del entorno -la periferia-, se convirtió en un auténtico representante de la esencia de la mexicanidad, lo que funcionó como una herramienta de propaganda ante Estados Unidos.

²⁰⁵ Para James Oles, la concepción de México en “término femeninos” repercutió visualmente en formas muy variadas. Por su “calidad de mujer”, el país era susceptible de ser dominado por las fuerzas artísticas y económicas del Norte. En este sentido, la canción “South of the border” se convirtió en la metáfora de las relaciones entre México y Estados Unidos. James Oles, “South of the border. Artistas norteamericanos en México, 1914-1947”, en *South of the border. Mexico in the american imagination*, (catálogo de la exposición), Washington, Smithsonian Institution Press, 1993, p. 48. La visión de F.D. Roosevelt era distinta: para el consumidor turístico, se pensaba que México era un “niño bueno” y Estados Unidos “debía reconocer esa naturaleza -infantil, irresponsable e ingenua- y seguir trabajando en ella”. Citado en Mauricio Tenorio Trillo, *Historia y celebración. México y sus centenarios*, México, Tusquets, 2009, p. 215.

²⁰⁶ Mewburn, “Oil, Art, and Politics. The feminization of Mexico”, p. 111.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 120.

En septiembre de 1938, Pedro de Alba, Subdirector de la Unión Panamericana, le escribió a Arroyo Cházaro para hablarle sobre la distribución y recepción de la revista *Mexican Art and Life*, la cual describía de la siguiente manera: “...es una perfecta obra tipográfica y literaria, única en su género, concebida y realizada con noble sentido artístico y *esencial* carácter mexicano”. El funcionario proseguía: “el gobierno de México y el DAPP merecen cálidas felicitaciones por el hecho de patrocinar este *magazine* y a los editores Don José Juan Tablada y Francisco Díaz de León nuestro profundo agradecimiento por la obra que vienen realizando en honor a México”. En particular, hablaba de la función práctica del turismo en la misma revista: “en manos de viajeros inteligentes constituye una verdadera guía espiritual de México”; donde faltaría únicamente su edición en español y su distribución en otros países de Latinoamérica.²⁰⁸

Los funcionarios mexicanos hicieron uso del cabildeo. El propio Alfonso Caso decidió enviar algunos números de *Mexican Art and Life* al propio Nelson A. Rockefeller²⁰⁹ ya que gracias a este material visual se ponía tener una idea más o menos clara de la estructura de la futura exposición de arte mexicano en el MoMA.

“Mexicana” como obra teatral de propaganda

Las exposiciones, los catálogos y las revistas de arte -a lo que se añaden las piezas teatrales- fueron parte del engranaje propagandístico tanto de México como de Estados Unidos, además de responder a la política cultural del gobierno cardenista que estaba cercano a las elecciones presidenciales. Las acciones de estas estrategias del DAPP estuvieron signadas por el pragmatismo del presidente y el control de la información. Se llegó a una especie de matrimonio de mutua conveniencia entre ambos países, lo cual se consolidó gracias a la intelectualidad mexicana y el posicionamiento dentro en el mercado cultural norteamericano.

El teatro de propaganda tuvo ciertas repercusiones en el ambiente que se vivía en Nueva York. La recepción del arte y la cultura mexicana se reforzó gracias también a esta

²⁰⁸ Carta de Pedro de Alba, Subdirector de la Unión Panamericana a Agustín Arroyo Ch., .6 de diciembre de 1938, AHLAG/FAACh., s.c.

²⁰⁹ Alejandro Ugalde, *The presence of Mexican Art in New York between the World Wars: cultural exchange and Art diplomacy*, PhD dissertation in Philosophy, New York, Columbia University, 2003, Cathleen M. Paquette, *Public Duties, Private Interests: Mexican art in New York’s Museum of Modern Art, 1929-1954*, PhD dissertation in Philosophy in Art History, Santa Barbara, University of California, 2002, p. 409.

labor de propaganda todavía diseñada por Cárdenas, su círculo más cercano y el casi extinto DAPP, donde hubieron ciertos paralelismos con los artistas, escritores e intelectuales en Nueva York.

Si el cometido de esta instancia de propaganda fue dar seguimiento directo a las órdenes presidenciales, no resultó extraño que la propaganda hacia el exterior siguiera los gustos personales del Ejecutivo. En una carta del secretario particular de Cárdenas, Luis I. Rodríguez, dirigida al jefe del DAPP y fechada en febrero de 1937, le informa de una entrevista que Cárdenas sostuvo con el actor Roberto Soto donde se trató el asunto de la realización de un teatro de revista como parteaguas del “desarrollo de una genuina labor cultural”; donde se solicitó el fomento y el apoyo económico del Estado, iniciativa que Cárdenas aprobó en primera instancia.

Ese documento anexo detallaba la puesta en escena “Acuarelas mexicanas” o “El México del porvenir”, donde las distintas *revistas* o episodios con “un sentido social” aludían a estampas típicas de distintas regiones de la República, donde un mapa monumental sería la escenografía principal. El protagonista y relator sería la figura de un indígena “piedra angular en su dignificación de un respeto mayor”. Se representarían cantos, leyendas y cualidades específicas de Oaxaca, Jalisco, Michoacán, Veracruz Puebla y Chiapas. El documento afirmaba: “el turismo va a encontrar en esta representación algo inolvidable”.²¹⁰

Siguiendo el modelo de la Noche Mexicana de 1921, esta obra en sí constituía al mismo tiempo una pieza de propaganda que hablaba de las tradiciones, el paisaje, el color y el folclor, pero también de la industria y la educación. Por ejemplo, habría una participación de la mujer indígena “fuerte, tostada de sol, arrolladora en salud, en plenitud constante de energías”, compañera de “el campesino hecho ciudadano”. En los diversos personajes, habría formas de diferenciación: los personajes del Bajío no eran los mismos que los del Sureste; mientras que el ambiente ciudadano daría lugar al “juntos pero no revueltos” y Xochimilco sería uno de los lugares a destacar (Figura 1.22).

La propuesta teatral se consideraba importante puesto que “enseñaba divirtiendo.. y favorece su interpretación como propaganda educativa y patriótica, impidiendo la

²¹⁰ Carta de Luis I. Rodríguez, Secretario particular del Presidente Lázaro Cárdenas, a Agustín Arroyo Ch., 26 de febrero de 1937, se anexa proyecto del actor Roberto Soto, AHLAG/FAACh., s.c.

propagación de ideas y conceptos destructivos, o falsos como los que reciben los turistas y los viajeros de los Estados por “cicerones incultos”.²¹¹

Para el actor, este tipo de producciones teatrales era “nacionalista” y debía ser el tono general en los programas oficiales de la difusión de la cultura. Precisamente para los agentes del cardenismo, se necesitaban estas expresiones para combatir “los errores y las ignorancias de lo que la prensa y algunos escritores hacen saber en informaciones, libros, tarjetas y argumentos de cine”; y al mismo tiempo “se debía hacer un arte puro y exacto, para gusto de los nacionales y conocimiento y admiración de los extraños, dignificando en propios y ajenos el verdadero sentir del teatro nacional”.²¹² Este teatro de corte propagandista no solo resumía las preferencias presidenciales en cuanto a la cultura, sino que también era un espacio de sus preocupaciones: la cuestión indígena, el problema obrero, además de los factores económicos y sociales. El actor cómico daba en el punto: esta producción favorecía “los servicios de propaganda y publicidad por *verdaderos* expertos documentados”. Siendo esta una de las premisas de la política cultural del cardenismo, el teatro de propaganda tuvo una nueva orientación tanto en México como Estados Unidos.

El dramaturgo Celestino Gorostiza fue el encargado de la dirección de la pieza teatral titulada *Upa y Apa*, la cual fue presentada en el Palacio de Bellas Artes en marzo de 1939 y contó con la presencia del presidente, su gabinete y el cuerpo diplomático. El espectáculo, patrocinado principalmente por la SEP y el DAPP, emprendería su *tour* por Estados Unidos y Europa. Procedente del teatro de vanguardia, el tabasqueño tuvo que adaptar su trabajo anterior a las necesidades requeridas por la propaganda cardenista. Coordinador y organizador general de dicho espectáculo, Gorostiza parecía tener conocimiento de la agenda cultural del presidente, puesto que lo había conocido en Michoacán a principios de los años treinta durante una investigación sobre danza y música indígenas, iniciativa que el entonces gobernador apoyó directamente.²¹³ Es importante mencionar que entre 1936 y 1939, Gorostiza trabajó al servicio del cine mexicano, como

²¹¹ *Ibid.*

²¹² *Ibid.*

²¹³ Miguel Capistrán, “Triunfo y avatares de una revista musical”, en *Celestino Gorostiza. La vida para el teatro*, México, INBA, 2004, p. 117.

director de CLASA, además de ser guionista, adaptador y director, con lo cual podemos pensar que en algún momento pudo haber estado vinculado con el DAPP que fue creado poco después.²¹⁴

En 1938, Gorostiza asumió la jefatura del Departamento de Bellas Artes, ocupando el puesto vacante que había dejado José Muñoz Cota. Designado directamente por Cárdenas, Gorostiza inmediatamente empezó a trabajar en la programación de actividades del Palacio de Bellas Artes, atendiendo en particular la línea dictada por el presidente; es decir, presentar al *pueblo* danzas y bailes tradicionales de distintas regiones de la República, donde podría materializar sus investigaciones de años anteriores. Gracias a este puesto, Gorostiza también reanudó el teatro Orientación, el cual representó obras de Massimo Bontempelli y Jean Giraudoux.²¹⁵ Se presume que desde su puesto en la SEP, Gorostiza había proyectado la reglamentación interna de un museo de artes plásticas, no únicamente de arte popular.

Dada la campaña de desprestigio en contra del país de 1938, la política cultural y artística de Bellas Artes decidió aplicar medidas concretas. Ya he mencionado el interés personal de Cárdenas de impulsar el teatro de revista popular, Gorostiza tenía conciencia de ello y decidió trasladar este interés a un espectáculo conformado por el folklore nacional, donde pudiera mostrarse el “México verdadero”,²¹⁶ tal como se lo había comentado el “Panzón” Soto al primer magistrado.

Para lograr un espectáculo efectivo -y finalmente propagandístico- no serían necesarios los diálogos o referencias políticas y se destacaría particularmente la música, la escenografía, el colorido y los trajes regionales, con lo cual se podía crear una mirada de “interés y simpatía” en el público extranjero.²¹⁷ Cárdenas dio instrucciones inmediatas para que la producción casi total de la obra en Estados Unidos fuera absorbida por la SEP, el

²¹⁴ Cabe mencionar que a principios de 1940, Gorostiza fundó la Academia Cinematográfica (después Instituto Cinematográfico), la cual duró hasta 1951, con lo cual puedo suponer que la liga con el DAPP, y posteriormente con la Secretaría de Gobernación, especialmente en lo referente a censura cinematográfica, pudo haberse mantenido. También fungió como representante del Gobierno ante la Comisión Cinematográfica.

²¹⁵ “Cronología”, en *Celestino Gorostiza. La vida para el teatro*, México, INBA, 2004, p. 168.

²¹⁶ Miguel Capistrán, “Triunfo y avatares de una revista musical”, en *Celestino Gorostiza. La vida para el teatro*, México, INBA, 2004, p. 119.

²¹⁷ *Ibid.*

DAPP y la SRE. Una de las ideas de Gorostiza, dada su filiación con el teatro vanguardista, era invitar a un director teatral de prestigio, como el alemán Erwin Piscator, a quien se le hizo la invitación e incluso aceptó la propuesta. Su esposa viajó al país, pero al final la participación fue cancelada.²¹⁸

Tanto para el estreno en Bellas Artes como la puesta en escena en Nueva York, El dramaturgo hizo una especial adaptación de varias fuentes. No desdeñó las iniciativas del actor Roberto Soto y pudo recrear fragmentos de *Rayando el sol* y *Cachitos de México*. En el mismo sentido y gracias a agentes norteamericanos quienes hicieron una investigación, también se le expuso lo que se *necesitaba* verse en Broadway, aprovechando también el ambiente creado por la feria mundial. El espectáculo consistió en la ejecución de danzas y cantos nacionales que seguían una narrativa acompañados de la presentación de coloridos paisajes con la tipología regional que en su conjunto sintetizaban el “espíritu nacional”. El “gran mural pictórico animado” tenía una finalidad muy concreta: el acercamiento a un país “colorido” y “amistoso”.²¹⁹

Curiosamente, algunas partes del guión de estos *tableaux* fueron encargos a Xavier Villaurrutia y Rodolfo Usigli, quienes hicieron una propuesta de lectura de algunos pasajes de la historia y cultura popular mexicanas, como la fiesta de muertos, algunos corridos y leyendas. Para el estreno, Gorostiza quiso incluir algunas escenas urbanas (“la Calle de Cuauhtemotzin”, “los peladitos y los maniqués”, por ejemplo). De acuerdo al programa de la primera función, únicamente se logró representar “Un patio de vecindad” de Villaurrutia. Se añadieron *estampas* tituladas “Piñatas”, “Danza del venado”, “Una boda de Tehuantepec”, “La leyenda del pescador”, “Retablo” y “Tropical”. Los decorados fueron realizados por Carlos Orozco Romero, Agustín Lazo y Julio Castellanos.

La recepción del espectáculo fue más bien negativa, puesto que fue criticada severamente la inclusión de algunos poetas y escritores, “los exquisitos de siempre”.²²⁰ Tras la renuncia absoluta de Piscator para participar en el proyecto, Gorostiza se vio en la

²¹⁸ *Ibid.*, p. 120 y p. 127.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 122.

²²⁰ *Ibid.*, p. 127.

necesidad de asumir toda la responsabilidad del espectáculo y rehacer ciertos fragmentos para su presentación en Estados Unidos. También la pieza teatral tuvo que ser rebautizada por “Mexicana”, cuyo programa quedó integrado por 27 cuadros, el único escenógrafo fue Julio Castellanos, Lazo fue el director de diseño y supervisor de vestuario, mientras que la sinopsis fue reelaborada por Gorostiza quien solicitó ayuda “extraoficial” a Villaurrutia.

Los “exquisitos” se sintieron denostados ante el avance de la presentación de este “México folklórico”, y redactaron una carta conjunta, donde evidenciaban su comprensión hacia “el fin de la propaganda nacional”, donde ellos se sentían “obligados a contribuir con su esfuerzo”. Sobre la primera versión del espectáculo, comentaron:

..Se consiguió preparar un espectáculo digno de representar a México entre los que representan en los mejores teatros de todas las capitales del mundo, sin concesiones a la vulgaridad, la pornografía, o a las banalidades puramente comerciales, y lamentamos que la envidia, los mezquinos intereses personales y la intriga hayan hecho imposible que el público de México apreciara y calificara por sí mismo el fruto de nuestro trabajo..²²¹

Después de muchas dificultades en cuanto a la logística y organización binacional, la obra “Mexicana” finalmente debutó en el 46th Street Theatre de Broadway en abril de 1939. Algunos meses más tarde, Gorostiza le escribió directamente a Arroyo Cházaro para hacerle un resumen de la recepción general de “Mexicana”. En esta reseña e informe dirigido al Secretario de Educación y remitido con copia al Jefe del DAPP, se evidencia que “Mexicana” tuvo un recibimiento favorable e inusitado entre el público estadounidense, ya que mostraba su “buena voluntad hacia México y las cosas mexicanas”, además que se contó con el apoyo de las autoridades diplomáticas. En palabras del entonces Jefe del Departamento de Bellas Artes, la obra cumplió cabalmente el cometido de “combatir la mala publicidad sobre el país” y acto seguido, reproducía diversas reacciones en torno a la pieza teatral.²²²

Diarios como el *New York Herald Tribune*, *The New York Times*, entre muchos

²²¹ *Ibid.*, p. 129.

²²² Carta de Celestino Gorostiza, Jefe del Departamento de Bellas Artes, a Agustín Arroyo Ch., 3 de julio de 1939, informe anexo de 8 fs., AHLAG/FAACh., s.c.

otros, mencionaban “la propaganda no estaría *desprestigiada* si fuera presentada tan deliciosamente como el caso de *Mexicana*”, la cual era exótica, nacionalista y debía constituir un orgullo para la administración de Cárdenas. Otra reseña marcaba la oposición entre cultura *auténtica* “se eleva a un grado tal con su música y danza en esta nueva y colorida revista que explota sobre el prosaico Broadway, como algo completo diferente y nuevo...”²²³

Las crónicas destacaron el seguimiento de la política del “buen vecino” y el despliegue de una propaganda benéfica y sobre todo “efectiva”. En una misiva de Villaurrutia a Gorostiza fechada en abril de 1939, le comenta:

..Creo que para estas fechas usted habrá cobrado más ánimo. La revista ha salido, al menos desde acá lo parece, bien: mejor de lo que se esperaba, ya que todo estaba conjugado, desde un principio, para que saliera lo menos bien posible...No creo, querido Celestino, que sea muy molesto pedirle, otra vez un programa de *Mexicana*. Tengo manía por los programas, y hasta cultivo la pretensión de creer que en este caso los autores –músicos y libretistas– merecemos uno. Róbele al tiempo y vea Nueva York. Es una ciudad que rechaza al principio.²²⁴

Cárdenas debió estar satisfecho: la pieza hizo eco en la imagen del país en Estados Unidos. De acuerdo con la crónica de Gorostiza, en materia de propaganda se habían cumplido los propósitos del gobierno mexicano, aunque la oficina que sostenía la estructura de la propaganda estaba a punto de fenecer.

La caída del DAPP

El DAPP existió casi tres años y su actuación es clave para explicarnos la difusión de las ideas del régimen de Cárdenas. Para entender la desaparición de esta oficina de propaganda, es necesario insistir en el control que tuvo sobre los medios de comunicación y su instrumentación de una planificación centralizada de los mensajes y sus contenidos. Sin embargo, el Jefe del DAPP desde el principio comenzó a tener problemas con los dueños de

²²³ *Ibid.* No obstante el éxito obtenido, Gorostiza también detallaba sobre los gastos y el déficit económico resultante de esta costosa puesta en escena.

²²⁴ Miguel Capistrán, *op. cit.*, pp. 131-132.

los diarios y las radiodifusoras.

Francisco J. Múgica, como Secretario de Comunicaciones y Obras Públicas, hombre de confianza de Cárdenas intercambiaba correspondencia con Emilio Azcárraga de la XEW, quien en abril de 1937 fue nombrado “intérprete oficial Honorario de la Delegación Mexicana”, para asistir a un encuentro de representantes de estaciones radiodifusoras en La Habana. El puntual reporte de Azcárraga sobre el funcionamiento y características de las estaciones en Latinoamérica fue celebrado por el funcionario: “...seguramente me servirá para las futuras pláticas y definitivos arreglos de tan importante cuestión”.²²⁵ Por su parte, el Secretario de Comunicaciones había concebido una propuesta monopolizadora que se añadía a sus negociaciones con Azcárraga, por lo que no sería difícil pensar que Múgica quisiera el control absoluto de las emisoras de cobertura nacional. Ya lo mencionó Mejía Barquera, el Estado buscó extender al campo de la radiodifusión el control que ya mantenía sobre el conjunto de la sociedad civil”.²²⁶ Es por ello que Múgica, en nombre de “los intereses generales de la nación”, coaccionaba y mantenía la vigilancia en materia jurídica y administrativa.

Al mismo tiempo, el Gerente de la XEW recibía correspondencia oficial del Oficial Mayor del DAPP, quien le pedía la transmisión de “las series segunda y tercera de las frases cortas de propaganda”, y que posteriormente le serían remitidos –sin documento oficial de por medio- boletines y noticias de prensa.²²⁷

Precisamente en los años del funcionamiento del DAPP fue presentado un nuevo proyecto de reglamentación de estaciones radiodifusoras que obligaba a los dueños a “remunerar a un censor nombrado por el gobierno”. Los dueños de las radiodifusoras no estaban conformes con las obligaciones que eran impuestas por el Departamento, como la transmisión de los programas que “elevaban la cultura del pueblo”. Para 1937, el DAPP concentraba las estaciones XEXA y XEPD y había absorbido a la XEXX, radiodifusora de la Universidad Nacional, pero es innegable que anhelaba más radiodifusoras. Cuando

²²⁵ Carta de Francisco J. Múgica, Secretario de Comunicaciones y Obras Públicas, a Emilio Azcárraga, Gerente de la Estación XEW, Abril de 1937, Fondo Francisco J. Múgica, Archivo Histórico del Centro de Estudios de la Revolución Mexicana “Lázaro Cárdenas”, A.C.

²²⁶ Mejía Barquera, *op. cit.*, p. 181.

²²⁷ Oficio de José Rivera, Oficial Mayor del DAPP, a Emilio Azcárraga, Representante de la Estación Radiodifusora XEW, 19 de abril de 1937, AGN, Dirección General de Información-DAPP, Caja 50, f. 4523.

Arroyo declaró inaugurada la estación de radio oficial del DAPP -que además incorporó la Hora Nacional-, mencionó “...para el pueblo tenemos el deber de darle a conocer cómo fue la Revolución, cómo se sigue desarrollando y cuáles son sus finalidades, a efecto de justificarla ante el pueblo de México y ante el extranjero por medio de la unificación del pensamiento y de la dirección de todos los negocios públicos”.²²⁸ Además de los boletines estatales, eran escuchados conciertos de música sinfónica mexicana, cuentos infantiles, medidas de prevención sanitaria y distintos anuncios de promoción turística nacional. Los programas radiales del Departamento fueron calificados como “declamatorios” y los detractores se manifestaron:

...con amplio presupuesto y sin más misión que la de desarrollar inteligentemente la publicidad que conviniera al gobierno, todo el mundo esperó de la sensatez de Arroyo Ch. que su estación pusiera la muestra de buenos programas de radio. Pero por desgracia, bien pronto empezó a repetirse en la estación del DAPP una engolada lectura de boletines oficiales que a nadie le importan, ni impresionan además de las tiradas literarias pedantemente redactadas..²²⁹

Los intereses estatales eran opuestos a los intereses comerciales: “el radio pide a gritos el lenguaje al que tiene derecho, y que no es ni el que le han dado sus manejadores comerciales, ni muchísimo menos el que le han impuesto sus oradores oficiales. A los radioescuchas no les importaba el volumen de agua dado a los ejidatarios...”.²³⁰ El argumento oficial de la desaparición del DAPP fue supuestamente sometida al Consejo Directivo del gabinete cardenista, mismo que argumentó que esta oficina ya había cubierto el “programa de acción” del gobierno y que se haría una evaluación para concretar las modificaciones pertinente a la Ley de las secretarías y los departamentos.²³¹

En el ocaso de la administración cardenista, finalmente el DAPP fue disuelto y Múgica renunció a su cargo al no obtener la candidatura a la presidencia. Ante el panorama electoral y una mayor preocupación hacia el exterior, las fuerzas políticas forzosamente

²²⁸ Nota fechada en 1937. AHLAG/FAACh., s.c.

²²⁹ “La semana pasada”, en *Hoy*, México, núm. 46, 8 de enero de 1938, s.p.

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ López González, *Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP)*, p. 229.

tuvieron que reacomodarse. Con el DAPP, desapareció todo su programa y tanto sus formas de organización como sus funciones fueron asumidas por la Secretaría de Gobernación. Su legado después de tres años fueron 20,360 noticias proporcionadas a los periódicos y a los gobernadores, un millón de palabras transmitidas por telégrafo, redacción de 800 boletines, 18,876 programas por radio, 47 documentales y exhibición de 531 copias, imprimió dos millones de publicaciones, material de divulgación, carteles y folletos y editó 270 libros escolares y de texto. Los indicadores cierran con la impresión de cinco millones de ejemplares del Diario Oficial.²³²

La corta existencia del Departamento hace reflexionar sobre la participación del Estado y de otros intereses en la planeación y funcionamiento de la institución pública cultural. La tácita autonomía del DAPP estuvo conducida por la reglamentación, el control y la censura que persiste hasta nuestros días, sobre todo la que ejerce esa misma secretaría de gobierno. La imagen de propaganda realizada por el DAPP también tuvo como blanco el extranjero. Un buen escaparate fueron los pabellones de México en el extranjero, tal como será analizado en las páginas siguientes.

²³² Novo, *op. cit.*, p. 568.

Capítulo II. Imagen y propaganda de México en el exterior (I)

Los pabellones pre-cardenistas

Antes de la existencia de una agencia de propaganda como tal y como parte de la política exterior, a los funcionarios posrevolucionarios les parecía adecuado mantener cierta presencia del país en eventos internacionales. Aún sin tener una imagen totalmente definida, México participó en las ferias de Chicago (1933) y California (1935) con sendos pabellones, mismos que fueron ensayos de lo que habría de elaborarse durante los años de Cárdenas lejos de la sujeción al callismo.

El acontecimiento que en Chicago celebró “el siglo del progreso”, en un primer nivel de discurso destacó el optimismo y la idea de modernidad tecnológica. Sin embargo, nuevamente fue la creación de un mundo paralelo utópico que escondía las consecuencias de una depresión económica. Chicago también quiso autovisualizarse incluyente, por tal causa uno de sus argumentos discursivos fue tomar en cuenta la diversidad de su población y de las migraciones de mexicanos e italianos. En estos dos polos, la delegación italiana exaltó la industria bélica encabezada por Mussolini, mientras que México fue afín a un imaginario construido compuesto de una gran reproducción de templos mayas – supervisados por el arquitecto Carlos Contreras-, ejemplos de esculturas prehispánicas hasta llegar a la recreación de un “pequeño pueblo” mexicano que ofrecía a los visitantes exposiciones sobre folklore, música, comida, bailes y flores, además de insistir en la arquitectura virreinal y vernácula de México (Figura 2.1). *The Old Mexico Night Club* contó con fotografías de murales de Diego Rivera en Rockefeller Center. Según los organizadores, se tuvo la intención de presentar a México como una nación “científicamente” avanzada con capacidad de éxito económico.²³³ Para Chicago fue necesario enfatizar que México ya tenía experiencia en estos eventos y que su participación denotaba su ingreso al mundo del progreso tecnológico.²³⁴ Sin embargo, al igual que San Diego, Chicago presentó una versión un tanto colonialista y paternalista de la cultura mexicana, opuesta incluso a la de los migrantes mexicanos radicados en esa ciudad.

²³³ Cheryl R. Ganz, *The 1933 Chicago World's Fair*, Chicago, The University of Illinois Press, 2008, p. 131.

²³⁴ *Ibid.*, p. 132.

Por su parte, las Exposiciones Internacionales en California durante el siglo XX se caracterizaron por la construcción imaginaria de la tierra prometida, el levantamiento de un paraíso agrícola que al mismo tiempo fuera un lugar estratégico para el comercio con el Pacífico, sobre todo después de la Gran Depresión.²³⁵ Las exposiciones internacionales californianas fueron presentadas como “ambientes controlados” donde se reforzaron e impulsaron ideas e imágenes sobre el territorio. Tenorio Trillo ha mencionado que precisamente en la década de los años treinta las ferias mundiales dejaron de acaparar la admiración universal para convertirse “en un consciente entretenimiento material que podía ser poseído; un universo simbólico y especial, si bien efímero, que podía contener a todos los visitantes pasó de ser una diversión concreta y comparable; el palacio de Cristal y la Torre Eiffel fueron sustituidos por Disneylandia; los retratos de una utopía se desfiguraron en una *utopía degenerada*, una ideología vestida de mito”.²³⁶

The California Pacific International Exposition realizada en el Balboa Park de San Diego (abierta en dos momentos: de mayo a noviembre de 1935 y febrero a septiembre de 1936), quiso hacer notar la región sureña de California y mostrar sus fuertes lazos con España a partir de las misiones. En este sentido, destacó también un mundo opulento y ciertamente pretencioso que trató de reconciliar el crecimiento agrícola e industrial. Dentro de esta apertura, la presencia de los nativos americanos, los inmigrantes y los chinos fue desdibujada del programa optimista de estas exposiciones,²³⁷ colocándolos dentro del canon colonial y exotista de los despliegues etnográficos y antropológicos.

Entre 1935 y 1936, San Diego se convirtió en el receptáculo de ese mundo nostálgico. Quiso proyectar la herencia y el legado de los *nativos*, españoles y mexicanos, conformando un “edén eclesiástico” que paralelamente dirigía la tendencia industrial hacia el futuro y los consumidores. Los organizadores de la Exposición quisieron hacer mucho más visible esta herencia española a través de la representación de un pasado heroico,

²³⁵ Matthew F. Bokovoy, *The San Diego World's Fairs and Southwestern memory, 1880-1940*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2005, p. 159.

²³⁶ Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1939*, trad. Germán Franco, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 265. *apud.* Louis Marin, *Utopiques: Jeux d'espaces*, París, Les Éditions de Minuit, 1973.

²³⁷ *Ibid.*, p. 73.

auténtico y tradicional.²³⁸ Los inmuebles arquitectónicos de esta Exposición Internacional fueron readecuados y destacaron por su estilo neocolonial y ecléctico que revelaban su vínculo con España, pero que también incorporaron elementos decorativos de las culturas prehispánicas. De esta forma, San Diego valoraba positivamente las raíces españolas y las precolombinas, mostrando una unión sólida y duradera; convirtiéndose esto en una oportunidad de separarse de las convenciones de otras ferias y exposiciones universales.²³⁹ De esta manera, la participación de México fue central y estratégica en estos lazos históricos y sociales con California. El imaginario estadounidense *readaptó* los estereotipos: el mensaje *hacia adentro* era de evolución social mientras que *hacia fuera* era de “progreso internacional” totalmente incluyente.

Las fachadas barrocas y los jardines de inspiración andaluza realizadas por el arquitecto Richard Requa les recordaban a los visitantes que finalmente Estados Unidos tenía cierto derecho a reclamar como propio un valor genuino opuesto a un mundo civilizado que veían destruido en ese momento.²⁴⁰ En 1915, Bertram Goodhue ya se había dado a la tarea de reinterpretar arquitectónicamente el barroco español en California y las diversas edificaciones con este *estilo* fueron el sello distintivo de este arquitecto, creando una tendencia regional-vernacular típicamente californiana. Las relecturas de las culturas maya y azteca quisieron aludir a su clima y su entorno casi tropical, lo que configuró una evidente imaginación exotista que iba de la mano con un erotismo racial, mismo que fue adoptado por las elites económicas norteamericanas.²⁴¹

Dentro de este contexto, y teniendo como hilo conductor el imaginario de México hacia el exterior, veremos que la administración de Lázaro Cárdenas adoptó en este evento un papel más bien pasivo, a lo que se añade cierta indiferencia del gobierno mexicano por la presencia internacional del país. Sin embargo, tres años más tarde México habría de reconsiderar sus relaciones diplomáticas con Norteamérica. La huella de México en San Diego fue muy particular ya que se encontraba aún dentro de la órbita del maximato y la transición presidencial, puesto que el ex presidente Pascual Ortiz Rubio fue nombrado

²³⁸ Bokovoy, *op. cit.*, p. 86.

²³⁹ *Ibid.*,

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 113.

²⁴¹ Alicia Azuela, *Arte y poder*, p. 304.

comisario del Pabellón mexicano. Dentro de la creación de las imágenes nacionales y su visión patrimonial -que finalmente tienen una gran deuda con el Porfiriato y otras participaciones internacionales-, Ortiz Rubio se inspiró en el Pabellón mexicano de Río de Janeiro (1922) para reedificar una *villa mexicana* como Taxco, donde el interior de la “iglesia” fue el espacio expositivo que mostró los hallazgos arqueológicos de Monte Albán realizados por Alfonso Caso; quien a su vez sería uno de los organizadores y promotores de la muestra *Veinte siglos de arte mexicano* en Nueva York pocos años más tarde.

La Exposición Internacional de San Diego propuso la realización de la reproducción a escala del “imperio azteca”, considerado patrimonio universal más que mexicano, afirmando así el vínculo con el discurso panamericanista y el pasado prehispánico como propio del continente americano. Además de la iglesia de Santa Prisca, también se edificarían casas “estilo mexicano reproducidos de sus originales”; lo que contemplaba muros, alumbrado, pisos empedrados y jardines. Debemos recordar que esta localidad en estos años se presentaba ya como un destino turístico objeto de la fascinación norteamericana, siendo también lugar de encuentro de intelectuales y artistas.

Frank G. Belcher, Presidente del Comité Organizador de la Exposición Internacional de San Diego, tuvo claros los objetivos del Pabellón mexicano. En una carta dirigida a Agustín Olachea, Gobernador de Baja California, le comenta que sería importante llevar un contingente de artesanos “nativos de varias partes de México”, quienes vivirían en las casas aledañas al espacio destinado a México y podrían “ser vistos por los concurrentes en sus labores haciendo productos regionales en loza de barro, vidrio, plata, sarapes y mantas, plumas y otros objetos de interés”.²⁴²

El organizador afirmaba “...estoy firmemente convencido que el turista americano necesita ser educado en artes, costumbres y vida mexicana, más de lo que se puede ver en ciudades fronteriza...” Para entonces, estaba definido sin discusiones el programa arquitectónico del Pabellón mexicano. Los arquitectos designados –de acuerdo con Belcher-, serían los californianos Richard Requa y Juan Larrinaga y posteriormente se sumaría el tapatío Luis Prieto y Souza.

²⁴² Carta de Frank G. Belcher a Agustín Olachea, Gobernador de Baja California, 17 de noviembre 1934, Archivo General de la Nación (AGN), Ramo Presidentes, Lázaro Cárdenas del Río (LCR), exp. 521.3/1, fs. 203-205.

El encargado del proyecto externó:

La iglesia que se muestra en el dibujo puede ser usada como salón para las bellas artes, donde se puede exhibir una colección de las mejores pinturas o esculturas mexicanas. Uno o dos restaurantes típicos mexicanos, también podrían ponerse artesanos nativos con sus trajes regionales haciendo y vendiendo sus productos a los visitantes y, posiblemente hagamos la adición de una orquesta de charros que anden cantando y tocando... ésta es mi firme creencia que este “pedazo” de México puede ser más llamativo e interesante, y *el más atractivo de la exposición*. Con propio manejo y dirección, debe permanecer auténtico y correcto en todo detalle.²⁴³

En octubre de 1934 y aún bajo la política del maximato, Pascual Ortiz Rubio le escribió al presidente electo Cárdenas para manifestarle la importancia de esta muestra internacional. En esta misiva, expuso también el requerimiento de llevar “exposiciones arqueológicas”, enviando no únicamente reproducciones sino objetos originales de preferencia las joyas de Monte Albán: “Es *tan importante* esto para la propaganda mexicana, que con gusto apoyaré la petición y confío que será oída, ya que V. es tan entusiasta por todo lo que significa un bien para nuestra Patria”.²⁴⁴

A su vez, el ex mandatario y diplomático le expresó a Cárdenas su preocupación por toda la comunidad mexicana en la región, puesto que buscaba un acercamiento con el gobierno central a través de la política, la cultura y el arte: “presentándoles los progresos alcanzados en el país durante el gobierno de la Revolución, su programa, sus tendencias, las industrias, las joyas artísticas, sus monumentos arqueológicos, etcétera... estoy seguro de que mis esfuerzos se verán coronados por el éxito con la cooperación que no dudo recibiré”.²⁴⁵

Su cometido como comisario fue la “glorificación del romance y el progreso de la gran república del sur...”. Indudablemente, Ortiz Rubio tenía una visión propia sobre la historia vinculada con el entretenimiento:

²⁴³ *Ibid.* Sobre la exhibición de fotografía indígena como parte de un *display* museográfico, véase Deborah Dorotinsky, *La vida de un archivo. “México indígena” y la fotografía etnográfica de los cuarenta en México*, tesis en doctorado en historia del arte, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2002.

²⁴⁴ Carta de Pascual Ortiz Rubio al Presidente electo Lázaro Cárdenas, 1 de octubre de 1934, AGN, Ramo Presidentes, LCR, exp. 521.3/1, f. 135.

²⁴⁵ Carta de Pascual Ortiz Rubio al Presidente Lázaro Cárdenas, 27 de marzo de 1935, AGN, Ramo Presidentes, LCR, exp. 505/2, f. 122.

Aquí en la Gran Feria del Mundo los exploradores del pasado se vincularán con la promesa de éxito en lo futuro. Flotas de barcos de guerra modernos recorrerán la bahía a la vista de miles de espectadores, precisamente donde en un tiempo fondearon por vez primera valientes goletas españolas. Muchas de las exhibiciones pondrán de relieve páginas pintorescas de la Historia de México en vastos palacios españoles del bellissimo Parque Balboa.²⁴⁶

Como si fuera una concesión a sus servicios durante el maximato -al mismo tiempo que Cárdenas iba tejiendo una alianza en contra de Calles para después cortar el vínculo- Ortiz Rubio tuvo todas las facilidades para organizar y planear el espacio mexicano. La Secretaría de Educación Pública se encargaría de llevar las joyas de Monte Albán hechas en metal, hueso, concha y turquesas, mientras que la Secretaría de Guerra llevaría a la Orquesta Típica.

Después de las negociaciones entre el gobierno federal y San Diego -y pese a ciertas reservas de Cárdenas- la Presidencia giró un memorando oficial con la descripción precisa del pabellón mexicano. Ahí se mencionó la fecha final de apertura (mayo de 1935-marzo de 1936), así como las características del mismo: “La instalación de un pabellón mexicano en forma de una ciudad de provincia, ceñida en lo posible a la configuración y al color local de Taxco...”, la cual constaba de una plaza, alrededor de 23 casas de distintas dimensiones, una iglesia con torre y cúpula, un anexo para exhibición además de los jardines y las cercas.²⁴⁷

El oficio continuaba:

...a semejanza de las tradicionales exhibiciones europeas, funcionará sobre un plan reconstructivo del ambiente y de las costumbres típicas de los países en ella representados, para asegurar el buen éxito comercial por otros medios.. La vida mexicana se presentaría en esta atmósfera adecuada en sus cantos, bailes, guisos nacionales, etc., con el objeto definido de ilustrar sin engaños ni adulteraciones al presunto turista norteamericano, sobre las artes, las industrias y las costumbres mexicanas.²⁴⁸

²⁴⁶ Pascual Ortiz Rubio, “Una celebración mexicana fue proyectada en la Exposición”, s.f., AGN, Ramo Presidentes, LCR, exp. 505/2. fs. 132-132.

²⁴⁷ Memorándum de la Secretaría Particular de la Presidencia de la República relativo a la Exposición Internacional de San Diego, California”, 1935, AGN, Ramo Presidentes, LCR, exp. 505/1, f. 115.

²⁴⁸ *Ibid.*

Además de contemplar la reutilización del espacio para albergar un futuro museo mexicano en San Diego, el documento indicaba la propaganda de fotografías, artículos y entrevistas del gobierno mexicano, con la finalidad de publicitar el pabellón. Cabe mencionar que el “Villa Taxco” o el “Palacio Mexicano”, fue montado al lado de las instalaciones de la Ford Motor Co., mientras que el edificio federal principal era de “tipo netamente mexicano” de inspiración maya.²⁴⁹

San Diego justificaba la presencia mexicana sin que las autoridades diplomáticas mexicanas manifestaran una postura distinta. Belcher declaraba: “Estoy seguro que la exposición del Gobierno de México representará la alta cultura de su pueblo, su arte, su música y que dará a sus visitantes una impresión duradera de muy elevado carácter”.²⁵⁰ Este pabellón implicó la vinculación de distintos agentes que establecieron relaciones convenientes con el régimen cardenista, donde el principal objetivo era el beneficio económico. A pesar del desdén de Cárdenas, se lograron entretener los intereses tanto de los hombres del gobierno central como de los empresarios del norte. Por ejemplo, Rubén Barbachano implantó compañías eléctricas y telefónicas en Tijuana y San Diego y encabezó el Comité de la Exposición Pro-México y así se consolidó el poder de un círculo fuerte que imitó las políticas y las formas de hacer del grupo sonoreño. Poco tiempo después, Plutarco Elías Calles al ser expulsado del país inició su exilio precisamente en San Diego.

Paralelamente se conjuntaron los esfuerzos de las Secretarías de Educación Pública, Comunicaciones y Economía, las cuales apoyaron el proyecto sin mayor dificultad. Por su lado, los embajadores Josephus Daniels y Castillo Nájera intercambiaban correspondencia en términos cordiales y diplomáticos. Estos dos personajes serían centrales en la crisis entre ambas naciones provocada por la expropiación petrolera en 1938.

²⁴⁹ Sobre la “invención” de Taxco como lugar *intacto*, centro turístico y escape de la sociedad norteamericana, véase James Oles, *Walls to paint on: American muralists in Mexico 1933-1936*, PhD dissertation in Philosophy, New Haven, Yale University, 1995.

²⁵⁰ Carta de Frank G. Belcher, Presidente de la Exposición Internacional de California, a Pascual Ortiz Rubio, 29 de marzo de 1935, AGN, Ramo Presidentes, LCR, exp. 521.3/1, f. 119.

¿Vuelta a Río de Janeiro?

El estilo colonial de los edificios de la Exposición californiana recuerda claramente a los realizados en Río de Janeiro en 1922. Este conservador estilo arquitectónico tenía un eco nostálgico del mestizaje, donde los edificios centrales y su entorno se convierten en un ejercicio alegórico consciente de la manera en que quiere verse un país *hacia fuera*. La recreación y *revival* arquitectónico funcionaron de alguna manera como la materialización de la fusión española e indígena, pero manteniendo la superioridad hispánica.²⁵¹ El levantamiento del pueblo taxqueño como pabellón nos acerca a esta concepción pintoresca y bucólica del país (Figura 2.2). La sola reproducción arquitectónica de la iglesia se convirtió para el arquitecto jalisciense Luis Prieto y Souza en un equivalente a la unión simbólica del pueblo y la religión. Prieto y Souza había sido presidente de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos (1927-1928) y también fue proyectista en la primera etapa de la planificación urbana de Nuevo Laredo (1937-1939).²⁵² El arquitecto recibió el encargo por parte de la Secretaría de Hacienda y entregó los bocetos para la edificación *neocolonial* del Centro Cívico en la ciudad fronteriza, la cual quería ser modernizada y dar paso a la flamante carretera panamericana.²⁵³

En los escritos del arquitecto fechados en 1924 podemos adivinar de algún modo el pensamiento de Prieto y Souza quien sostenía que “la labor del arquitecto es la que más se parece a la de Dios”. Y así, continuaba “...Para ser consecuentes con la admiración que tributamos a los que hicieron obra propia, debemos imitarlos solamente en ser originales”. Cuando habla de Churriguera y de los monumentos coloniales, el arquitecto afirma “.. es donde el espíritu del siglo imprimió su sello de fuerza y de majestad, su aspecto profundamente religioso y grave, sus características de concentración de autoridad y de

²⁵¹ Clara Bargellini, “Arquitectura colonial. Hispano colonial y neocolonial: ¿arquitectura americana?”, en Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez (eds.), *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*, vol. 2, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México. UNAM- Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, pp. 419-429.

²⁵² Prieto y Souza empezó su carrera profesional en su natal Guadalajara llevando a cabo proyectos de casa-habitación. Ya en la ciudad de México, obtuvo el segundo lugar en el proyecto de la Facultad de Medicina y también fue editorialista de *El Universal*. Se consideraba también poeta y literato ya que escribió una novela titulada *Misa* (1934). Datos extraídos de Ramón Vargas Salguero y Víctor Arias Montes, *Ideario de los arquitectos mexicanos. T. II. Los olvidados*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-UNAM, 2010, p. 128.

²⁵³ *Planificación de Nuevo Laredo, Tamaulipas*, México, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda, agosto de 1938.

poder, su expresión de dominio sobre la vida y la conciencia”. Su postura tradicional se refleja en la siguiente afirmación: “¿Vamos a equiparar con estas características, las propias de este siglo del radio y el aeroplano, de los congresos feministas, de los sindicatos y las flappers?”²⁵⁴

Las ideas arquitectónicas de Prieto y Souza y su obra en San Diego eran ciertamente opuestas a otros programas arquitectónicos de la Exposición californiana. *Modeltown and Modernization Magic* fue instrumentado en 1935 con la finalidad de levantar una serie de casas que operaron como representaciones de diseño moderno y planificación comunitaria, pero que sobre todo podían ser adquiridas.²⁵⁵ *Modeltown* quiso mostrar estos estilos regionales *inventados* –experimentales e innovadores- que hacían ver poco funcional el peso de la tradición colonial. Dentro de la fabricación de este edén debemos recordar que entre los aspectos inusuales de esta Exposición Internacional, se contó con la inclusión del Zorro Garden Nudist Colony y la fabricación de un hombre-máquina que tenía movimiento y pesaba una tonelada que fue acorde con la sección *Midway*, que era un parque de diversiones (Figura 2.3). Los mismos dibujos propuestos por el Presidente de la Exposición Internacional, atestiguan esta visión *folk*, tradicional y conservadora de México consensuada totalmente con su comisario y que se oponen a una visión tecnológica moderna.

Por otro lado, dentro de la *petite ville*, la presencia de las joyas de Monte Albán funcionaría como un recordatorio glorioso de la riqueza material, artesanal y artística de una “metrópoli zapoteca”.²⁵⁶ La historia antigua, a la que se añadían los nuevos descubrimientos en zonas arqueológicas, se reconciliaba con el progreso actual del país, misma que se proyectaba en la publicidad fotográfica y estadística de los logros posrevolucionarios. Así, estas *revisitaciones* arqueológicas se traducen en una disciplina arqueológica que es científica, progresista y se concibe profesional. En una misiva de Ortiz Rubio a Luis I. Rodríguez, Secretario de Cárdenas, le solicita toda la colaboración para “el

²⁵⁴ Luis Prieto y Souza, “Sobre la tan debatida cuestión del arte colonial”, en *El Universal*, 24 de agosto de 1924, citado en Ramón Vargas Salguero y Víctor Arias Montes, *op. cit.*, p. 130.

²⁵⁵ Bokovoy, *op. cit.*, p. 175.

²⁵⁶ Alfonso Caso, “Los hallazgos en Monte Albán”, en *Mexican Folkways*, México, vol. 7, núm. 3, julio-septiembre 1932, pp. 114-128. En los años que apareció la revista, únicamente fueron publicados dos casos dedicados a los descubrimientos arqueológicos: Monte Albán y Labná.

envío de objetos arqueológicos que serán exhibidos durante la exposición”. Lo anterior se atendió siguiendo la *sugerencia* de Armand Jessop, Director del Museo de San Diego, quien apuntó: “nuestro deseo es obtener un conjunto bien equilibrado, representante de las siguientes civilizaciones: la arcaica, (sic), la maya, la tolteca, la azteca, la zapoteca y la mixteca”. Al mismo tiempo solicitaba 80 ejemplos de cerámica y 32 objetos esculpidos en piedra, metal y piedra.²⁵⁷

Al final, al lote de piezas zapotecas se sumaron otras seleccionadas por el Director del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, mismas que fueron custodiadas por elementos de la Secretaría de Guerra y algunos arqueólogos. Además de los productos industriales, no se tiene noticia de piezas artísticas al interior del pabellón mexicano, puesto que todo se invirtió en la reproducción del pueblo taxqueño. El propio ex presidente decía que la exhibición de joyas prehispánicas como parte de su historia contribuiría a contrarrestar la imagen de México en la frontera y favorecería notablemente la infraestructura carretera. Así, una imagen positiva del país es la que trataría de sembrarse en el imaginario norteamericano de aquel entonces.

El gobierno mexicano y el comisario Ortiz Rubio de alguna manera quisieron reforzar y dar continuidad a la idea de nación *feminizada* utilizando representaciones políticas y retóricas. Si la presencia de México en Río de Janeiro había revelado un cambio generacional y una disputa en la construcción de los símbolos nacionales,²⁵⁸ el papel de México en San Diego se abocó a la creación de una utopía atemporal. La apuesta fue consolidar un imaginario norteamericano que reinterpretaba a México como una idealización nostálgica y utópica que tenía un vínculo con sus propios antepasados. A esto se añade el impulso a la industria turística, la cual necesitaba reforzarse y a eso se enfocaron ambas naciones. La inauguración de la carretera panamericana en 1936 –la cual conectaba Laredo con la ciudad de México- transformó y reformuló la imagen del país hacia afuera.

²⁵⁷ “Our desire is to procure a well-balanced collection, representative of the following civilizations: the Archaic, the Mayan, the Toltecan, the Aztecan, the Zapotecan and the Mixtecan”. Carta de Armand Jessop, Director del Museo de San Diego, a Pascual Ortiz Rubio, 7 de febrero de 1935, AGN, Ramo Presidentes, LCR, exp. 521.3/1, f. 48.

²⁵⁸ Mauricio Tenorio Trillo, “A tropical Cuauhtémoc. Celebrating the Cosmic Race at the Guanabara Bay”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM-IIE, vol. XVI, núm. 65, 1994, p. 120.

La visualización de México en el exterior a través de la Exposición Internacional Californiana reprodujo, combinó e inventó distintos elementos en la conformación de una nueva imagen de nación. Se pensaba en una tierra prometida y paralelamente en flamantes automóviles que correrían por la carretera panamericana. Esto se concibió gracias a un círculo intelectual, artístico y político que quería hacer valer tanto sus ideas como sus utopías, misma que resurgiría con especial fuerza en el escenario neoyorquino dos años después. La participación de México en la Exposición de París de 1937 cambiaría efímeramente ese imaginario, el cual quiso trastocarse cosmopolita y populista a la vez, ya que puso en el centro una idea programática de la propaganda.

El Pabellón de México en la *Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la vie moderne*, París (1937)

En 1937, año de creación del DAPP, el gobierno de Lázaro Cárdenas decidió participar en la *Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la vie moderne*, celebrada en París. La realización del pabellón mexicano correspondió a las instancias diplomáticas del régimen de Cárdenas, mismas que explicaremos en este mismo capítulo. El DAPP estaba conformándose y apenas tuvo injerencia en este pabellón; no obstante estaba instrumentando algunas medidas para poder regular y supervisar esta imagen de México hacia el exterior.

El siguiente cartel del DAPP, *México en París*, probablemente diseñado por Francisco Díaz de León y/o Gabriel Fernández Ledesma, nos puede dar una idea general de esta imagen nacional que iba configurándose en el interior de la oficina de propaganda cardenista. En la parte inferior se señala: “Exposición Internacional. Nuestro país debe estar dignamente representado en ella”. De lado derecho se indican las fechas del evento: mayo a octubre de 1937. La tipografía de la palabra *París* fue aprovechada para insertar las imágenes fotográficas sobre México: ejemplos de bailes y música regionales que se acompañan con dos muestras de edificaciones funcionalistas, tendencia que trataría de establecerse como arquitectura estatal, incluido el edificio que representaría al país en esta exposición (Figura 2.4).

Mauricio Tenorio Trillo explica el levantamiento del pabellón mexicano en la exposición parisina de 1937 como la ocasión en que se construyó un edificio vanguardista, contrario al estilo arquitectónico nacionalista y prehispánico que se pensaba sería favorecido por el régimen cardenista. Siguiendo las estrategias de estos eventos, se hizo publicidad “a nuevos y viejos objetivos pragmáticos, como turismo e inversión extranjera”.²⁵⁹ En las páginas dedicadas a este edificio, Tenorio Trillo señala:

...construyeron un edificio cosmopolita, aunque pequeño, de estilo funcionalista en los jardines del Trocadéro, con una escultura gigante de un campesino con una hoz y un trabajador con un martillo. Conceptual y arquitectónicamente hablando, el edificio se apartaba mucho del Palacio Azteca de 1889, del edificio neoclásico de 1900 y del pabellón maya de 1929, pero se acercaba, física y conceptualmente al grande edificio nazi de Alemania y al no menos grande y modernista pabellón de la Unión Soviética..²⁶⁰

Esta descripción nos facilita el punto de partida para comprender los debates políticos y artísticos que existieron en torno a la arquitectura del pabellón mexicano; el cual fue duramente juzgado debido a la resistencia estatal de mostrar una vanguardia nacionalizada hacia el exterior. Asimismo, argumentaré que a pesar del interés del DAPP en la imagen internacional de México, en la práctica mostró sus propias limitaciones en la manera de *reelaborar* y conducir este objetivo.

La edificación también puede insertarse dentro de las polémicas sobre la arquitectura mexicana de los años treinta, mismas que se explican desde la noción de *estilo*. A partir de su concepción, este polémico edificio se alejó por mucho de su antecesor: el pabellón mexicano en la Exposición Universal de Sevilla (1929), realizado por Manuel Amábilis. El pabellón se había inspirado en las ruinas arqueológicas de Uxmal y fue pródigo en elementos prehispánicos y motivos indigenistas²⁶¹ suficientes para explotar en España el “redescubrimiento” del país como exótico, *revolucionario* y que reafirmaba su carácter

²⁵⁹ Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930*, trad. Germán Franco, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 317.

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ Véase Louise Noelle, “Arquitectura prehispánica en Sevilla; el Pabellón de México para la Exposición Iberoamericana de 1929”, en Xavier Moyssén y Louise Noelle (eds.), *V Centenario. Arte e historia 1492-1992*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993, pp. 93-102.

autóctono frente a la antigua metrópoli colonial. Más allá del hecho de favorecer las “tendencias indigenistas nacionales”²⁶², México en Sevilla trató de resaltar ese exotismo dentro de una búsqueda de legitimidad nacional e internacional, indefinida hasta cierto punto en términos de los conceptos universales y las “imposiciones domésticas y populares”.²⁶³

Con la presencia de México en Sevilla en el año de 1929, se acuñó ciertamente un nacionalismo arquitectónico. Como veremos más adelante, el Pabellón mexicano de 1937 fue un caso atípico que trató de alejarse –sin conseguirlo–, de la construcción discursiva de la arquitectura oficial de México en ferias y exposiciones internacionales.²⁶⁴

La Exposición Internacional de París (1937)

La *Exposition internationale des Arts et des Techniques dans la vie moderne* (mayo-noviembre 1937), contó con la participación de 44 países y ocupó 105 hectáreas del nuevo Palacio de Chaillot hasta Champ-de-Mars aux Invalides.²⁶⁵ Esta exposición ha sido recordada por ser un evento que tuvo como marco un ritual de paz y progreso antes de la Segunda Guerra Mundial. Conocida también como la exposición del Frente Popular, el gobierno francés encabezado por León Blum, realizó un espectáculo masivo que fue equivalente a una celebración por los logros de la *humanidad*, haciendo especial hincapié

²⁶² “El contingente de arqueología o [incluye], y esto es muy importante, la aplicación de nuestro arte indígena a la arquitectura, la decoración y la heráldica hispánica...” Citado en Carlos Martínez y Eugenia Roldán Vera, “Exhibiting the Revolutionary School: Mexico in Sevilla’s Ibero-American Fair, 1929”, en *Bulletin of the International Exhibitions Bureau*, s.n. París, 2006, pp. 131-146. Véase de reciente aparición *México en los Pabellones y las exposiciones internacionales (1889-1929)*, (catálogo de la exposición), México, Museo Nacional de San Carlos-INBA, 2010.

²⁶³ Tenorio Trillo, *op. cit.*, p. 315.

²⁶⁴ Louise Noelle, “Construir para destruir. Los pabellones de México en las Exposiciones Universales, 1958-2000”, texto inédito facilitado por la autora. Es importante mencionar que en 1931, se estableció el Bureau International des Expositions en París, oficina que creó una legislación en relación a estos eventos internacionales. En esta legislación se especifica que la duración de cada pabellón no debe pasar los seis meses y se tiene la consigna para desmantelarlos al terminar el periodo de la feria o exposición, con la intención de recuperar el estado original de los terrenos y evitar que el país anfitrión se beneficie con las construcciones financiadas por terceros.

²⁶⁵ Tomado de Brigitte Shroeder y Anne Rasmussen, *Les fastes du progrès. Le guide des Expositions Universelles*, París, Flammarion, 1992, pp. 192-200. Como el antecedente más inmediato, París llevó a cabo una *exposition coloniale* en 1931.

en la modernidad tecnológica: la publicidad, la electricidad y los nuevos medios. No obstante, la misma situación entreguerras, convirtió a la exposición y sus contenidos temáticos, pabellones y edificios en una condensación de ejemplos de arte oficial, nacionalista, propagandístico y totalitario.²⁶⁶

Dentro de este imaginario del espectáculo, se estructuró un espacio con una temporalidad específica, pocos edificios -especialmente los extranjeros- fueron conservados al término de la exposición. Esta justa internacional enfrentó distintas dualidades: la división entre la capital francesa y las provincias, el arte y la ciencia, el socialismo y el capitalismo, el fascismo y la democracia, todo concentrado finalmente gracias al poder aglutinador de los estados nacionales.²⁶⁷

Respecto a esto, Dawn Ades ha dicho:

Europa debatía acerca de los temas más urgentes de la época: la autonomía frente al compromiso, el nacionalismo contra el internacionalismo, la tradición y lo nuevo, el problema del control del Estado, el papel de la propaganda, el hombre y la máquina, lo exótico contra lo europeo, y la cuestión de realismo, que era tanto una cuestión de la política como de estilo.²⁶⁸

La Francia del Frente Popular quería hacer valer su preeminencia como autoridad cultural y además *universal*, es por ello que su mayor aportación se dirigió a la transformación total de la zona de Trocadéro y la creación de un museo moderno. El arte en todas sus manifestaciones estaba subordinado a la decoración de esta exposición internacional; especialmente el arte popular fue exaltado y se le dio un fin utilitario donde la producción artesanal era visualizada como un rasgo colonial.

²⁶⁶ Dawn Ades, "Paris 1937. Art and power of nations", *Art and power. Europe under the dictators, 1930-1945*, (catálogo de la exposición), Londres, Hayward Gallery, 1995, p. 58. La mejor fuente para estudiar esta exposición, es Bertrand Lemoine, *Paris 1937: cinquantième de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, París, Institut Français d'Architecture-Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1987.

²⁶⁷ Arthur Chandler, "Paris 1937. Exposition Internationale des arts et des techniques dans la vie moderne", en John E. Findling y Kimberly Pelle (eds.), *Historical dictionary of world's fairs and expositions, 1851-1988*, Nueva York, Greenwood Press, 1990. pp. 283-290.

²⁶⁸ Dawn Ades, *op. cit.*, p. 58. La traducción de la cita es mía. La autora hace patente las polaridades que forman parte del pensamiento moderno, véase David Harvey, *The condition of postmodernity*, Oxford, Blackwell Publishers, 1992.

La arquitectura, encabezada por los proyectos de Le Corbusier, hizo una mezcla entre la tradición y la modernidad; donde de alguna manera se tenía en mente “la ciudad ideal del futuro”. No en vano, el arquitecto francés se había inspirado en las teorías fascistas del urbanismo, las cuales supo combinar con una visión más abstracta de la planeación urbana.²⁶⁹ Le Corbusier visualizaba la arquitectura como una máquina y herramienta donde también estaba *explícito* el urbanismo. Sin mostrar mayor compromiso con la izquierda o la derecha francesa, el arquitecto utilizó esta exposición internacional para llevar a la práctica sus propias ideas sobre *la grande industrie*. Un claro ejemplo fue la transformación de un inicial museo de elite en un pabellón para la educación *de las masas* o llamado *Pavillon des Temps Nouveaux*.²⁷⁰

Los inmuebles de carácter ecléctico -entre funcionalista, *déco* y neoclásico- también se hicieron con materiales propios de la modernidad arquitectónica. Además del célebre enfrentamiento entre las edificaciones de Alemania y la Unión Soviética a la sombra de la Torre Eiffel -y finalmente expresión de monumentalidad, totalitarismo y poder militar- un toque particular de la exposición fue la recreación de las zonas rurales francesas, mismas que tenían la finalidad de convertirse en un escaparate conservador de la autenticidad de las expresiones nacionales.²⁷¹

Con este ímpetu regionalista, Francia se tornaba armónica, *inmóvil*, neutral pero también anti-industrial, siendo paradójicamente lo opuesto a la consigna de la exposición: *l’imaginaire de la science fantastique*. Por otro lado, el gobierno galo quiso mostrarse protector de las altas manifestaciones de la cultura universal que al mismo tiempo fueran referente de su grandeza nacional y su prestigio acumulado en estos eventos.²⁷² Dentro de las distintas estrategias de representación -y a la cabeza de las secciones extranjeras-, el

²⁶⁹ Mark Antliff, *Avant-garde fascism. The mobilization of myth, art and culture in France, 1909-1939*, Durham, Duke University Press, 2007, p. 112. Véase también Matthew Affron y Mark Antliff (eds.), *Fascist visions: art and ideology in France and Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1997, *Paris et ses expositions universelles. Architectures 1855-1937*, París, Centre des Monuments Nationaux, 2008.

²⁷⁰ Danilo Udovicki-Selb, “Le Corbusier and the Paris Exhibition of 1937: The Temps Nouveaux Pavilion”, en *Journal of Society of Architectural Historians*, University of California Press, vol. 56, núm. 1, marzo 1997, p. 66.

²⁷¹ Shanny Peer, *France in display. Peasants, provincials and folklore in the 1937 Paris World’s Fair*, Nueva York, University of New York Press, 1998, pp. 135-140.

²⁷² Gérard Namer, “Les imaginaires dans l’Exposition de 1937”, en *Cahiers internationaux de sociologie, nouvelle siècle*, París, Vol. 70, enero-junio 1981, pp. 35-62.

pabellón soviético fue tomado como símbolo del comunismo francés, donde también fueron exaltados los pabellones de la higiene y del trabajo. Cabe mencionar que la solidaridad internacional -sobre todo con España en ese momento- fue empleada por el gobierno francés como un despliegue de su espíritu civilizado de cooperación.

Como ya he aludido, el esquema de la exposición estuvo basado en el optimismo y la paz entre naciones, uniformados por la tecnología y el *pensamiento* moderno: urbanismo, artes plásticas, diseño gráfico y publicidad. En su conjunto, la propaganda de los países -y mostrada tanto en el interior como en el exterior de los pabellones-, serviría para construir una narrativa propia de identidad nacional, a lo que se añadió el factor turístico como algo novedoso y explotable.

En casi todos los pabellones se incluyó la cinematografía y se recurrió al fotomontaje tridimensional, a lo que se añade la exhibición de los productos comerciales de cada país, siguiendo así la estructura organizacional de estos eventos internacionales. Sin duda, uno de los pabellones que tuvo gran visibilidad y fue ampliamente publicitado fue el español. Más allá de la presencia del *Guernica*, España deseó mostrar una defensa de la legitimidad del gobierno del Frente Popular y una lucha contra el fascismo, por lo que su *display* se concentró en una propaganda visual que preponderó arquitectura, fotografía y arte popular.²⁷³ Por ejemplo, Josep Renau planeó el montaje de los fotomurales como si fuera una secuencia narrativa, lo que combinó con trajes típicos regionales y objetos de cerámica popular. El también denominado “mural fotográfico” tenía varias similitudes con la obra picassiana, sobre todo en su altura, su anchura, su gama de blancos y negros, además de ser concebidos conforme a la técnica del montaje. Asimismo, se convirtió en una estrategia museográfica de las izquierdas, ya que sintetizó la condición de camaradería política entre el Frente Popular francés y la República española.²⁷⁴

²⁷³ Véase Jordana Mendelson, *Documenting Spain. Artists, Exhibition culture, and the modern nation*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2005.

²⁷⁴ Esta afinidad ideológica y artística era más bien disímbola. De acuerdo con Romy Golan, el Frente Popular exaltó los medios de transporte y la industrialización a través de murales pintados a mano, pero retrataba el campo gracias a la técnica fotográfica, lo cual devino en una “inversión de las expectativas”, donde “se transmitía de modo acertado el mensaje socialista de la visión humanizada de la modernidad combinada con una visión modernizada de la vida agrícola”, citado en Golan, “La feria universal. Un teatro transmedial”, p. 183. Otros dos estudios excelentes sobre propaganda y pabellones nacionales es Karen Fiss, *Grand illusion. The Third Reich, the Paris Exposition, and the Cultural Seduction of France*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009 y Romy Golan, *Modernity and Nostalgia: Art and politics in France between the wars*, New Haven, Yale University Press, 1995.

El ritual de paz y progreso terminó en la capital francesa. Se repartieron medallas y premios y los orgullosos participantes regresaron a sus países para prepararse en la práctica al siguiente enfrentamiento: la Segunda Guerra Mundial. Dos años después, París sería sitiada por el ejército nazi.

La disyuntiva diplomática

El gobierno de Lázaro Cárdenas no estaba seguro de su participación en la Exposición Internacional de París de 1937, y su posible inclusión fue objeto de debate por alrededor de dos años entre intelectuales y funcionarios de la Secretaría de Relaciones Exteriores. La tardanza de la respuesta oficial a Francia también tuvo consecuencias en la manera de dar salida a los problemas logísticos existentes en el inmueble y en el discurso expositivo en el interior del pabellón mexicano.

La aceptación del gobierno de Cárdenas –incluso para destinar una partida presupuestal-, al pabellón mexicano tuvo la influencia de varios frentes. Los tecnócratas apostados en la Secretaría de Relaciones Exteriores y en las embajadas actuaban de manera independiente de la figura presidencial. Estos funcionarios estaban convencidos de que el desarrollo del país dependía de los factores económicos internacionales y su consecuente inversión al Plan Sexenal. De acuerdo con Friedrich E. Schuler, Francisco J. Múgica y Ramón Beteta fueron determinantes en este proceso y convencieron a Cárdenas de fomentar sus relaciones comerciales con Europa y Asia.²⁷⁵ La finalidad de crear el DAPP - como se revisó en el primer capítulo- es que este organismo tuviera control sobre la información del país hacia el extranjero, y tuvo mucho que ver con una política de estricta vigilancia sobre los representantes diplomáticos y autoridades consulares.

Por ello, la Exposición Internacional de París adquirió un carácter radical y en los meses previos a su apertura, el gobierno de izquierda progresivamente estableció medidas de “democratización cultural”.²⁷⁶ Seguramente una serie de tácitas afinidades ideológicas fueron el factor principal para que el gobierno cardenista accediera entrar a la exposición mencionada.

²⁷⁵ Friedrich E. Schuler, *Mexico between Hitler and Roosevelt, Mexico foreign relations in the age of Lázaro Cárdenas, 1934-1940*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1998, p. 38.

²⁷⁶ Shanny Peer, *op. cit.*, p. 37.

Las primeras negociaciones de las autoridades diplomáticas y funcionarios como Marte R. Gómez y Jaime Torres Bodet –especialmente del primero- fueron muy concretas. Por ejemplo, ambos pidieron a los organizadores, al comisario general Edmond Labbé y al arquitecto Joseph Hiriart, estar en una parte central de la Exposición, con una entrada de honor para obtener todas las disposiciones para imprimir “un sello personal a la arquitectura del edificio”; así como la factibilidad de “la instalación de estrados y puestos al aire libre, las cuales tenían el objeto de organizar “fiestas típicas mexicanas, conciertos de música folklórica y espectáculos de danzas regionales”. Un hecho que podría presumirse significativo: el propio Marte R. Gómez no deseaba la proximidad con el pabellón norteamericano.²⁷⁷

El gobierno francés únicamente pondría “la estructura desnuda del edificio.. que se levantará sobre la base del proyecto del arquitecto mexicano que nuestro gobierno designe..”. México costearía las “decoraciones interiores y exteriores”, así como revestimientos especiales, puertas y muebles; de igual forma, Gómez hablaba de una exposición de arte mexicano “actual”. Para cerrar la negociación, Gómez, a pesar de la tardanza de la respuesta por parte del Ejecutivo, indica en esta carta que la ubicación del edificio fue elegida apresuradamente. Es evidente que entrelíneas, Gómez ya está determinando la manera en que debía estar constituido este pabellón, seguro que su papel dentro de la elite del poder tendría el suficiente peso para la decisión final:

Convencido, empero, de la importancia trascendental que tendrá para México el asistir a un concurso de tal significación, creí oportuno rogarle, que en tanto llegaban a la legación instrucciones decisivas sobre el asunto, y sin compromiso oficial de ninguna especie, me señalase los espacios todavía disponibles. ..los que estimo más convenientes para los fines de propaganda de nuestro país, son los que marco con lápiz azul en el plano anexo..²⁷⁸

La primera propuesta era junto a la Torre Eiffel, a orillas del Sena, pero finalmente fue elegido uno de los terrenos cerca del Campo Marte, con la finalidad de tener libertad para el despliegue de “las aportaciones autóctonas” del pabellón y no seguir las líneas

²⁷⁷ Carta de Marte R. Gómez, Ministro de la Legación de los Estados Unidos Mexicanos en Francia al Subsecretario Encargado de la Secretaría de Relaciones Exteriores, julio de 1936, Archivo Histórico Genaro Estrada, Secretaría de Relaciones Exteriores (AHSRE), SRE-III-236-3, f. 15-23. La tardía respuesta del gobierno mexicano también está pormenorizada en los Archivos Nacionales en París (AN), Fondo Exposition International de Paris 1937, Commerce et l'industrie/séctions étrangères, F/12/12367.

²⁷⁸ *Ibid.*

generales de “un todo uniforme”. Paralelamente, Gómez cuando explicaba las limitaciones del país, seguramente tenía en mente una posible equiparación con la URSS, país del cual admiraba por sus medidas agraristas.

Nuestra nación no puede competir con las técnicas modernas.. con la producción de Alemania, Inglaterra, Italia y los Estados Unidos, que presentarán aviones, barcos automóviles, prensas, linotipos, telegrafía sin hilos, implementos de radio... Lo propio ha sido comprendido por la URSS pues, a pesar del desarrollo mecánico obtenido merced a la intensa labor del Plan Quinquenal, el gobierno soviético compensará ciertas insuficiencias de índole técnica con exposiciones de arte popular y manifestaciones teatrales o cinematográficas; películas informativas “films (sic) de carácter educativo...”

De este modo, lo que realmente podría aportar el país era “un fondo mucho más agradable y flexible para el arreglo de las manifestaciones folklóricas susceptibles de atraer la atención de los visitantes”. Para el funcionario, éstas eran razones de peso para estar dentro de evento con un presupuesto razonable, cuidando no ser “pariente pobre”, ya que “resultaría de tal manera mezquino que convendría más abstenerse y declinar toda invitación”. Y concluyó: “la importancia de la eficaz propaganda que una República como la nuestra –poco o mal conocida-, puede conseguir estando presente y representada con decoro, aunque sin derroche..”.²⁷⁹ A finales del año de 1936, estando casi a cinco meses de abrir la justa, el gobierno de Cárdenas pese a su resistencia, decidió aceptar la invitación del Ministerio de Negocios Extranjeros de Francia.²⁸⁰

Manuel Chacón y el proyecto arquitectónico del pabellón

En enero de 1937, la Embajada de México en Francia solicitó formalmente al gobierno mexicano la designación oficial del arquitecto que sería el encargado de proyectar el Pabellón mexicano en el Campo Marte. Es cuando entra al escenario el ingeniero Manuel Chacón, quien había estudiado en México y en París. Desde los arreglos previos a la participación, este ingeniero -apoyado por el entrante Ministro Adalberto Tejeda y vecindado en Francia-, había ofrecido sus servicios y mostrado su especial interés en

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ Carta de Edmond Labbé a la Embajada mexicana en París, enero de 1937. AN, F/12/12367, Correspondance du Commissaire Général.

realizar este proyecto, ya que envió numerosas comunicaciones directas al Presidente Cárdenas. En una de ellas, menciona porqué es el candidato idóneo para obtener tal comisión: “corresponde a un nuevo anhelo mío por secundar, a la medida de mis condiciones, la intensa y benéfica labor social que viene usted desarrollando en toda la República. Mi larga estancia en Europa (particularmente en París), y la índole de mis estudios han motivado, tal vez, mi gran afán de orientar hacia las clases desheredadas mis actividades profesionales”.²⁸¹ En esta misma misiva, mencionó que fue arquitecto del Hogar Campesino del Banco de Crédito Agrícola.

Hábilmente, Chacón comentó que a reserva de realizar el Pabellón mexicano en París, estaba interesado en exponer al Presidente algunos lineamientos sobre las construcciones proletarias. Para el pabellón mexicano en París, haría énfasis en los logros en materia agraria, obrera y educacional, añadiendo los “grandes atractivos culturales y demás motivos turísticos”. El ingeniero civil planteó como recursos de exhibición la elaboración de dioramas, películas y conferencias, manifestaciones del “naciente urbanismo”, carreteras, obras de irrigación, ferrocarriles, etcétera. Lo que la haría diferente respecto a otras participaciones de México en las ferias universales, sería su “propaganda” y su modernidad, utilizando al mismo tiempo la categoría de la Revolución Mexicana como estrategia de exhibición.

Para dar seguimiento a la primera propuesta –de tónica folklorista- de Marte R. Gómez, Chacón planteó hipotéticamente el establecimiento de “una zona mexicana que contuviera una moderna publicidad ideológica y objetiva enmarcada en arquitectura y ambiente mexicanos”. No obstante, el joven ingeniero ya tenía muy fijadas sus ideas sobre la construcción. Asumiéndose él mismo como un hombre del progreso, Chacón tenía la fuerte ambición de realizar una edificación moderna e internacional y que fuera totalmente radical respecto a los anteriores pabellones mexicanos. De alguna manera, Chacón contaba con el apoyo de algunos mexicanos de raigambre que vivían en París. Por ejemplo Carlos Deambrosis -quien era articulista de la revista *Hoy*-, habló a favor de la propuesta de Chacón, aplaudiendo especialmente su estudio y análisis de las exposiciones de Artes Decorativas (1925) y la Colonial (1931). Chacón le comentó a Deambrosis: “cualquiera que

²⁸¹ Carta de Manuel Chacón al Presidente Lázaro Cárdenas, 20 de octubre de 1936, Archivo General de la Nación (AGN), Ramo Presidentes, Lázaro Cárdenas del Río, exp. 6, 111/270, f.487.

sea el visitante, profano, artista o profesional, le bastará ver el aspecto exterior del pabellón para comprender las dos tendencias de arquitectura que hacen escuela actualmente en México”.²⁸²

Chacón proponía inicialmente que el primer plan arquitectónico del Pabellón fuera sometido a consenso con el Presidente en la ciudad de México. Para la comisión hecha en febrero de 1937, Chacón tuvo que ser adscrito a la Secretaría de Economía Nacional, como “Arquitecto B”, para que trabajara de cerca con el cónsul Oscar Duplán. En su nombramiento -desaparecido de los archivos oficiales-, se evidencian las amplias facultades otorgadas al joven ingeniero por el gobierno mexicano.²⁸³ No obstante, los acuerdos no sucedieron debido a las demoras administrativas y financieras por lo que Chacón empezó a actuar y tomar decisiones, secundado en buena parte por Tejeda.

Sin embargo, la Presidencia estaba manejando otra lógica del pabellón. De acuerdo con el secretario particular de Cárdenas, ellos decidirían ante el gobierno francés “el estilo y las dimensiones del pabellón”. El estilo era un asunto de seriedad absoluta: “si por cualquier motivo se hubieren agotado ya los terrenos libres y los edificios susceptibles de acondicionarse para nuestro pabellón, le encargo comunicármelo así cablegráficamente para que el señor Marchand arregle el asunto con sus amigos del Frente Popular”.²⁸⁴

Chacón notificaba directamente al Presidente sobre los avances arquitectónicos y prácticamente comenzó a ser ignorado. En un intento de atraer la atención del primer magistrado, en una nueva misiva le informa de la ceremonia de la primera piedra en abril, un mes antes que fuera inaugurada la Exposición Internacional. En esta carta, le habla del levantamiento de un restaurante con un jardín decorado con el “sabor racial” de Uruapan. Habla de sus adelantos de la fachada “pintoresca” y la proyección en dibujos y bocetos, seguramente como un recurso de legitimación de su propio proyecto y seguramente, enfrentando los ataques de algunos funcionarios de la legación mexicana. Como último

²⁸² Carlos Deambrosis Martins, “El pabellón de México en la Exposición de París”, *Hoy*, núm. 13, 22 de mayo de 1937, p. 14.

²⁸³ Chacón mostró dichos documentos durante su escandalosa salida del pabellón. Manuel Chacón, “La verdad en el caso de México en la Exposición de París”, *Hoy*, núm. 55, 12 de marzo de 1938, pp. 25-26.

²⁸⁴ Carta del Luis I., Rodríguez, secretario particular de Lázaro Cárdenas a Gonzalo Fernández, Vicecónsul de México en Francia, 28 de noviembre de 1936, AGN,LCR, exp. 6, 111/270, f. 203.

recurso ante las nacientes críticas al proyecto arquitectónico, Chacón expuso adjuntar un “mercado” en la parte trasera del pabellón, como un espacio para “las provincias”, pero especialmente de “la región tarasca de Michoacán” y su industria regional.²⁸⁵; y endosó el proyecto del edificio, el cual describiremos más adelante.

La única observación emitida por la Presidencia, era que se presentaran gráficas y estadísticas de “carácter oficial”, concediendo solo “una pequeña parte” del espacio a las expresiones del arte mexicano. El elemento publicitario central eran finalmente todos aquellos indicadores que mostraran el avance del régimen cardenista.

Chacón no se refirió a los problemas administrativos que ya empezaba a mostrar el inmueble. En un boletín de prensa redactado en francés, puede advertirse el doble discurso del ingeniero. En este escrito explicaba la “tendencia” arquitectónica a seguir y su concepto general del interior del pabellón. A partir de esas declaraciones, el comisario fue perdiendo paulatinamente el apoyo del gobierno mexicano. Los dos proyectos que quisieron determinar la imagen del país en París, finalmente llevaron a una crisis. Chacón manifestó: “no hay que confundir la arqueología con la arquitectura... jamás el estilo característico de un pueblo desaparecido, que fue el único en aplicarlo con exactitud, no sabría ser presentado..., ni sabría ser presentado como símbolo de pueblo moderno.. El arte arquitectónico colonial tampoco puede ser escogido para representar al México de 1937, porque es también ya un arte arqueológico...”²⁸⁶

En la propuesta de Chacón –aún sin presentarse oficialmente-, dejaba entrever una cierta independencia y fue criticada inmediatamente. El ingeniero denostaba la obra de Manuel Amábilis en Sevilla y la de Carlos Obregón Santacilia en Río de Janeiro. El Pabellón de México en París en 1937 sería de cristal, moderno y cosmopolita, desafiando abiertamente la hegemonía arquitectónica del Estado respecto a los pabellones en las exposiciones internacionales. Los conceptos de nación y arquitectura que el ingeniero tenía visualizados en este Pabellón, tenían que trascender el imaginario formal nacionalista.

El Nacional afirmaba: “Pero si los estilos que el señor Chacón llama “arqueológico”

²⁸⁵ Carta de Manuel Chacón al Presidente Lázaro Cárdenas, 9 de abril de 1937, AGN, LCR, exp. 6, 111/270, 487. fs. 536-538.

²⁸⁶ Eduardo Avilés Ramírez, “México en la Exposición Internacional”, en *El Nacional*, 29 de abril de 1937, p. 3.

no fueron sustituidos por otro de carácter puramente mexicano, el visitante de la Exposición se dirá, entonces, con razón, que México en el curso de los siglos perdió todo estilo... y que se ha precipitado a aceptar la línea internacionalizada de Le Corbusier o el tipo *standard* de Mallet-Stevens”.²⁸⁷ De esta manera, Chacón y Amábilis -considerado ejemplo de la creación del estilo nacional-, eran polos totalmente opuestos: México debía seguir la tónica “propia”, opuesta a la estandarización de estilos dentro de la Exposición Internacional. Según la nota, la referencia a la identidad era nodal y conveniente para presentarse en el exterior. Ante esta ausencia voluntaria del “estilo mexicano” en el pabellón, otra “desilusión” fueron los conjuntos escultóricos y pictóricos, proyectados por un artista extranjero. Incluso Ángel Zárraga -de acuerdo con el articulista-, realizaría decoraciones para el hall principal y “va a abrir un paréntesis considerable de arte puro”.²⁸⁸ Zárraga no llegó a pintar nada en el pabellón y continuó haciendo vitrales para iglesias francesas.

Ni la arquitectura, las pinturas, las esculturas, el estilo eran nacionalistas, aunque tuvieran esa intención. Menos aún, lo era el águila de la parte de enfrente, criticada severamente por los mexicanos en París. El Pabellón parecía serlo todo menos mexicano, pero intentó ser *revolucionario*. La crítica velada de *El Nacional*, nos deja ver que en su conjunto, el pabellón fue considerado purista y poco mexicano. La retórica de la virilidad posrevolucionaria no estaba mostrándose debidamente en París.

Como he mencionado, al inicio el Presidente Cárdenas estaba muy ocupado para atender las discusiones arquitectónicas en torno al Pabellón mexicano. En este inicio de relaciones diplomáticas con el gobierno del Frente Popular francés, la apertura del edificio mexicano con su despliegue de productos nacionales no iba a ser suficiente. El Ejecutivo contrató a René Marchand, periodista francés -o al menos así aparece en la papelería oficial aunque y en algunas cartas se menciona como líder del movimiento de izquierda gala- quien hizo una gira al interior del país y se le proveyó de información gubernamental en todas las áreas. También fue el encargado de intensificar las acciones de política mutua entre ambos países, donde la meta final era lograr una buena imagen del México ante Francia.

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ *Ibid.* Las cursivas son mías.

A pesar que se presentaba como periodista, en algunas cartas de Marchand su membrete de la carta decía “Ministère des Affaires Etrangères. Cabinet du Ministre d’Etat”.²⁸⁹ En otras misivas, Marchand aparecía como *Directeur des Services de Sécurité et de Circulation del Ministère de Commerce*.²⁹⁰ Por tal razón no resulta extraño que el propio Marchand sostuviera pláticas y arreglos con el Jefe del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda, Agustín Arroyo Cházaro, quien mostraba su empatía con la izquierda francesa en aquel entonces.

En la correspondencia particular de Cárdenas, se evidencia el respaldo absoluto y directo a Marchand. Por ejemplo, el Presidente le indica a su Secretario que se le den al agente francés todas las facilidades para acceder a las dependencias de gobierno y sus informes. En las escasas referencias directas del Pabellón, ordena la designación de un supervisor de la SRE para determinar el “estándar” del edificio, y que al mismo tiempo “se vaya reuniendo una colección de fotografías y películas tal como las que pide el señor Marchand”. Asimismo, le informa a su subordinado, que el periodista buscará “cuadros que representen las costumbres de México, como pinturas que vio él en Uruapan; y para esto, bien podría comisionarse a pintores de México para que vayan formando los cuadros que se estime exhibirse”.²⁹¹

En la búsqueda de un solo canal de información sobre el país, Cárdenas aprobó completamente las actividades de Marchand, quien meses después daría una conferencia sobre su administración en el auditorio del Pabellón. En su plática, Marchand destacó “la influencia estabilizadora” de México en todo el continente americano, destacando también el periodo de “ascenso económico y cultural” del cardenismo, el cual, según el francés, tenía la intención de establecer una “democracia campesina”. Además de los elogios al Plan Sexenal, Marchand mencionó que Cárdenas había sido nombrado miembro honorario del

²⁸⁹ Carta de René Marchand al Presidente Lázaro Cárdenas, 28 de mayo de 1938. AGN, LCR, exp. 6, 111/270, f. 674.

²⁹⁰ Carta de Marchand a Edmond Labbé, abril de 1937. AN, F12/1259.

²⁹¹ Carta de Lázaro Cárdenas a Luis. I Rodríguez, secretario particular, 17 de noviembre de 1936, AGN, exp. 6, 111/270, fs. 206-207.

Instituto de Estudios Agrarios de París.²⁹²

En un abierto desdén hacia Chacón, Cárdenas vio que el periodista francés se “mexicanizaba”: ayudaría en la distribución de la película *Judas* del PNR, y destacaría a su manera los logros sociales del gobierno cardenista, lo cual podría resultar mucho mejor si era allegado a la izquierda francesa. En los meses previos a la apertura del Pabellón mexicano, la Presidencia envió un delegado para controlar los costos y el supuesto despilfarro económico del edificio, dejando totalmente fuera al ingeniero. Ante la importancia que cobraba Marchand en el territorio mexicano y ante el Presidente, Chacón se vio envuelto en una serie de escándalos relativos a las contrataciones y a la administración general del pabellón. Finalmente fue cesado por la Secretaría de Economía, instancia que le imputó ciertos cargos que no aceptó, culpando a René Marchand.²⁹³ El Ministro Tejeda incluso se vio obligado a defender a su protegido desde los inicios de su trabajo en la Embajada.²⁹⁴ Para la apertura del Pabellón en octubre de 1937, dos meses previos al cierre de toda la Exposición Internacional, Chacón fue cesado definitivamente.²⁹⁵

La Exposición parisina tuvo varios problemas de logística en general y muchos de los pabellones no fueron abiertos a tiempo. El pabellón mexicano también fue objeto de huelgas de los trabajadores y problemas con la empresa contratista, cedida supuestamente por Chacón a un ruso poco honorable. Al final, no solo las irregularidades administrativas causaron el despido de Chacón, sino también su *falta de nacionalismo*.

La ceremonia de la primera piedra en abril de 1937 ya dejaba entrever las dificultades que tenía el edificio mexicano. Al evento asistieron Tejeda, Edmond Labbé –el

²⁹² Resumen de la Conferencia de René Marchand en el Pabellón de México en París, 1937, Fondo Francisco J. Múgica, Archivo Histórico del Centro de Estudios de la Revolución Mexicana “Lázaro Cárdenas”, A.C., S.C.

²⁹³ Nota informativa del Secretario Particular de Lázaro Cárdenas, 28 de febrero de 1936, AGN, LCR, exp. 6, 111/270, f.705. La carta original de Chacón no está en el expediente.

²⁹⁴ “Ingeniero Chacón habiendo estudiando cinco años está muy capacitado atender participación México Exposición”, Telegrama de Adalberto Tejeda, Ministro Plenipotenciario de México en Francia al Presidente Lázaro Cárdenas, noviembre de 1936, AHSRE, III-317-2, 70.

²⁹⁵ El Cónsul General, Oscar E. Duplán, rindió un informe de los gastos administrativos del Pabellón, dado el presupuesto asignado en “cantidades cuantiosas”, lo cual implicó “sacrificio”, señalando que quedaron pendientes las aclaraciones del propio Chacón respecto a los contratos. Informe explicativo de las cuentas que rinde el Comisario General de México a la Exposición Internacional de París 1937 a la Delegación Fiscal establecida en París, Francia, 18 de marzo de 1938, AHSRE, III-317-2, 15 fs.

comisario general de toda la Exposición- el Jefe de la Propaganda Francesa Paul Mortier, un representante de la Cooperativa Obrera gala, el cónsul Oscar Duplán, Chacón y un considerable número de reporteros. Ante las complicaciones financieras y los conflictos con los contratos en los meses subsecuentes, Duplán decidió levantar un acta administrativa a Chacón, quien de acuerdo con el funcionario “molestaba al gobierno mexicano”.²⁹⁶

En el informe a sus superiores, Duplán arroja datos que detallan la visualización arquitectónica del comisario, muy distinta a la que habían concebido los funcionarios y diplomáticos mexicanos. De acuerdo con este documento, por iniciativa de Chacón, el armazón de la edificación fue importado, faltando a los procedimientos indicados por la ciudad de París y de la Exposición en general. También lo incrimina del levantamiento del anexo *mexicain* en una fase clave de la construcción; incluso lo acusa de las concesiones para el restaurante, también otorgadas a extranjeros. No obstante, para Duplán eso no era lo más grave, sino la “carísima” comisión de dos esculturas de ocho metros a un artista francés de Biarritz “con lo cual hubieran podido venir dos artistas mexicanos y en un mes hubieran hecho las estatuas”. Las opiniones sobre esta obra han sido muy desfavorables...el escultor mexicano Asúnsolo las vio”. El cónsul consideró inexcusables los errores antinacionalistas de Chacón, considerándolos “incomprensibles en un mexicano”.

Las acusaciones del Cónsul quieren encontrar cierta justificación, pero al final lo rescatable del inmueble era la liga con el exotismo y el gran colorido de país:

...Es incomprensible que la obra artística se haya puesto en manos de extranjeros, ya que desde el exterior hasta el interior, todo lo que hay en un Pabellón debe ser de la nación representada...El Pabellón de México no ha tratado de competir con nadie y menos con los pabellones de las grandes potencias pero es falso que en la exhibición interior ocupemos ni siquiera uno de los últimos lugares... nos causa una mala impresión debido a la falta de previsión ya mencionada, pero para el extranjero no ha dejado de tener su colorido y atracción.

La obra tuvo un costo de alrededor de un millón de francos y la solicitud de demolición fue solicitada y absorbida por el gobierno francés pocos meses después. Incluso para la contraparte francesa, el episodio del pabellón mexicano fue totalmente ominoso.

²⁹⁶ Carta de Oscar E. Duplán, Cónsul General de México en Francia a Raúl Castellanos, Secretario particular del Presidente Lázaro Cárdenas, 16 de marzo de 1938, AGN, LCR, exp. 6, 111/270, f. 672.

El edificio y las polémicas sobre el estilo

Hasta el momento contamos con tres imágenes del efímero pabellón mexicano: el proyecto arquitectónico realizado por Chacón, y dos fotografías de su fachada.

La construcción se caracterizaba por su volumen, sus líneas geometrizarantes y el corte aerodinámico a lo largo de su estructura (Figura 2.5). El vitral estaba constituido por ejes cilíndricos, donde se perfilaba un mapa de América Latina, poniendo como centro la República Mexicana. La presencia de las dos figuras en la parte de enfrente, muestra la conjunción de la arquitectura con la escultura monumental, siendo el mejor ejemplo el pabellón soviético con la obra de Vera Mukhina. Cabe notar que en uno de los estudios sobre esta Exposición internacional, se afirma que como convención artística el pabellón mexicano adoptó directamente del ruso la misma modalidad de colocar dos esculturas simbólicas al frente (Figura 2.6).²⁹⁷

En las fotografías, en el remate del edificio aparece el águila, lo cual difiere del proyecto original en donde se alcanza a distinguir la serpiente. En el boceto se alcanza a ver en la parte trasera una pequeña construcción vernácula, que bien puede ser el mercado o el restaurante-bar (Figura 2.7). En las inmediaciones del edificio central, también vemos algunos referentes a la vegetación mexicana –cactáceas-, que se mezclan particularmente con elementos modernos y tradicionales, como el automóvil que aparece en frente del edificio proyectado y las fuentes de la parte posterior. Según Chacón, la carta neón que mostraría el mapa de la República mexicana fue suprimida de último momento y el proyecto de restaurante también fue modificado.²⁹⁸

Manuel Chacón envió formalmente a Jacques Gréber, arquitecto en jefe de la justa parisina, los planos originales del pabellón mexicano.²⁹⁹ En esta entrega, los planos llevan las firmas de Chacón y de los arquitectos franceses Veyssade, Nédonchelle y Vernaud y así podemos ver que el edificio contaba con tres pisos en su interior, los dos primeros estarían

²⁹⁷ Bertrand Lemoine, *et. al*, *Cinquantenaire de l'Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la vie moderne*, Paris, Institut Francais d'Architecture-Musées de Paris, 1987, p. 18.

²⁹⁸ Manuel Chacón, “La verdad en el caso de México en la Exposición de París”, *Hoy*, núm. 55, 12 de marzo de 1938, pp. 25-26.

²⁹⁹ Carta de Manuel Chacón a Jacques Gréber, París, 20 de noviembre de 1937. AN, F/12/1259, Correspondance at Renseignements divers, Mexique.

destinados a ser los espacios de exhibición, mientras que el tercero sería una sala de conferencias que se presume quedó inacabado (Figura 2.8). En los planos se aprecia la *coupe longitudinale*, los ventanales y las partes laterales que emulaban a un barco. El restaurante y el área comercial llamadas “La cucaracha”, fueron ideas de Chacón que tampoco informó al gobierno mexicano. En el inmueble, se siguieron los lineamientos constructivos de los otros pabellones, sobre todo lo relacionado con los materiales estándar como estructuras y vigas metálicas así como el empleo del fibrocemento y hormigón armado. En general, los edificios de esta justa internacional tuvieron que utilizar materiales desmontables y muchas veces sintéticos.³⁰⁰

Ubicado en las *Séctions Étrangères* de pleno Champ de Mars, el pabellón mexicano estaba enfrente del edificio de Bulgaria y era contiguo al de Australia; hacia el sur estaban los pabellones de Venezuela y Perú. El inmueble contiguo a la pequeña construcción mexicana era el edificio de Educación y Orientación Profesional, creación e idea del Frente Popular francés. Otro edificio que causó gran sensación en el evento, fue el Pabellón de la Luz, que estaba a unos cuantos metros del de México.

Si hacemos una revisión somera de las otras edificaciones de la Exposición Internacional parisina, veremos que hay un lenguaje común: la síntesis de estilos arquitectónicos que comulgaron entre el clasicismo, el racionalismo, el funcionalismo y el “estilo internacional”, pero que también se fundieron con la arquitectura propia de cada nación. No obstante, atendiendo las mismas preocupaciones del arquitecto-ingeniero Chacón, veremos que su edificación tiene cierta asimilación de la obra de Robert Mallet-Stevens, quien precisamente había planeado varios edificios para otras zonas de la Exposición, como el Museo de la República, el cual no se materializó.

Como ya se comentó en páginas anteriores, la Exposición Internacional de París, con su carácter efímero y su propia lectura del tiempo, tuvo la finalidad de mostrar la modernidad tecnológica, fincada sobre todo en las telecomunicaciones, la publicidad en todas sus expresiones: fonografía y cinematografía, finalmente bajo una perspectiva pedagógica y ciertamente ilustrada. En París de 1937, predominó la figura del ingeniero por encima de la del arquitecto: que a la usanza del siglo XIX, quería hacer énfasis en los

³⁰⁰ *El Pabellón español en la Exposición Internacional de París de 1937*, (catálogo de la exposición), Madrid, Centro de Arte Reina Sofía-Ministerio de Cultura, 1987, p. 42.

métodos industriales y tecnológicos a través de *vitrines de la raison*.³⁰¹

Aunque fuera visible la hegemonía de Le Corbusier en todas las construcciones de la Exposición Internacional, Mallet-Stevens -en colaboración con ingenieros franceses-, propugnó por llevar a cabo estructuras cilíndricas con aros y tubos luminiscentes, dispuestos en las fachadas. Una de sus mayores preocupaciones fue el control de la luz artificial sobre la edificación arquitectónica,³⁰² y que al mismo tiempo tuviera una función escénica, sobre todo en la noche. Chacón seguramente fue testigo del levantamiento de las obras de Mallet-Stevens en 1937: el pabellón del café brasileño y del tabaco y los tres más importantes: el de Electricidad y Luz, Solidaridad Nacional e Higiene, todos ellos caracterizados por los grandes volúmenes curvos y simetrías angulares. La manera de plantear el espacio arquitectónico de Mallet-Stevens sería determinante para el ingeniero mexicano, quien además estaba sumamente interesado en introducir innovaciones como los mapas luminosos, con la finalidad de unir la electricidad con un efecto escenográfico.

El mismo Dr. Atl, tras una visita a la capital francesa, comentó “hay una cierta tendencia a la simplicación excesiva de las líneas y a la armonía elemental de los conjuntos, lo que ha puesto un sello de vulgaridad a la mayor parte de los edificios”.³⁰³ Bajo este panorama, se llevó a cabo la ceremonia de la primera piedra del Pabellón mexicano en abril de 1937, Manuel Chacón emitió una especie de boletín de prensa redactado en francés, donde explicaba detalladamente el plan arquitectónico, el cual ya estaba bosquejado.

Esta descripción del pabellón mexicano de alguna manera evidencia la concepción estilística de dos espacios diametralmente opuestos: el primero, de arquitectura moderna visualizada por el propio Chacón, y el segundo de tendencia folklorista y mexicanista que era apoyado por funcionarios y diplomáticos. Como veremos, estos dos proyectos arquitectónicos terminaron vinculándose de forma muy particular, por lo que el ingeniero tuvo que adaptar ambos estilos. La imagen del cardenismo hacia el exterior tuvo una clara tensión con la modernidad, que relaciona –y complementa- con el imaginario de la *vitrina*

³⁰¹ Florence Pinot de Villechenon, *Fêtes géantes. Les expositions universelles, pour quoi faire?*, París, Autremont, 2000, p. 150.

³⁰² Bertrand Lemoine, *et. al., op. cit.*, p. 81.

³⁰³ Dr. Atl, nota en *Jueves de Excelsior*, octubre de 1937, s.p.

como un lenguaje moderno y sus discrepancias frente al proyecto cardenista.³⁰⁴

En primer lugar, Chacón argumentaba que la ubicación del pabellón mexicano era más que privilegiada y tenía una magnífica perspectiva en esta área a las orillas del Río Sena. Chacón mostró más su preocupación por las cuestiones tanto de arquitectura cosmopolita como de urbanismo, y en las primeras líneas de su escrito se inclinó a favor de una vanguardia arquitectónica que tendía a la racionalidad; alabó la directriz constructiva de las escuelas actuales -claramente las funcionalistas-, y que inspiraban claramente la tendencia arquitectónica del país.³⁰⁵

Líneas más adelante, el ingeniero expuso su crítica a la arquitectura “arqueológica de un pueblo desaparecido”; donde añadió “...quien no está iniciado en la historia del arte, no podría ser capaz de distinguir un pabellón colonial mexicano del de otro país de la América española... el estilo que actualmente predomina en casi todo el mundo, unifica las grandes líneas arquitectónicas, lo que significa el eclipse del regionalismo”.³⁰⁶ El estilo que debe predominar no son estos regionalismos, “sino las maneras en que viven los pueblos modernos”.

Dentro de su búsqueda y justificación por realizar una edificación cosmopolita, Chacón hablaba en nombre del espíritu moderno de toda la Exposición Internacional que se revelaba en los pabellones más vanguardistas -como el de Checoslovaquia- y su diseño innovador. Para el ingeniero, México tenía que ponerse a tono con dicho espíritu y no avergonzarse de ondear la bandera nacional en el remate de su fachada. Chacón puntualizaba los accesos del Pabellón de la siguiente manera: “Tendrá una forma rectangular, medirá casi 40 metros de largo y el frente tendrá una altura de 20 metros. Hay una entrada y dos pisos, donde nuestro país presentará su propaganda y sus artículos

³⁰⁴ La autora habla de la pintura *Verano* (1937), de Antonio Ruiz. En el mismo sentido, Eder se refiere específicamente al pabellón mexicano en París y su lenguaje vanguardista como una “gran vitrina de lo local y lo nacional para ser expuestas y vistas internacionalmente”. Rita Eder, *Narraciones: pequeñas historias y grandes relatos en la pintura de Antonio Ruiz de los años 1935-1949*, tesis de doctorado en historia del arte, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2012, p. 135.

³⁰⁵ Manuel Chacón, “Exposition de Paris, 1937. Pavillon du Mexique, Mémoire descriptif”, 24 de marzo de 1937, AGN, LCR, exp. 6, 111/270, fs. 546-550. Las siguientes líneas de la descripción vienen de este mismo documento, salvo se indique lo contrario. La traducción es mía.

³⁰⁶ Carlos Deambrosis Martins, “El pabellón de México en la Exposición de París”, *Hoy*, núm. 13, 22 de mayo de 1937, p. 63.

diversos en el mismo sitio que está el mercado internacional”.

En la propia descripción del ingeniero y de acuerdo al proyecto presentado, el edificio era semejante a la proa de un barco: las dos superficies ligeramente curvas se unían en el centro mientras que destacaba también una gran cresta vertical al centro. En las intersecciones laterales había un par de espacios curvos que serían ocupados por dos esculturas de ocho metros, que representaban a un trabajador del campo y a un obrero.³⁰⁷ El campesino simbolizaba la política agraria del régimen, mientras que el obrero encarnaba la masa trabajadora. Una escultura más pequeña –relativa a la educación–, estaría ubicada en el pórtico de la entrada principal, la cual tendría objetivo de “promover los loables esfuerzos del Gobierno de la República, el cual ha sido constante para cumplir con la educación del enorme territorio”.

El escrito de Chacón intercedía por una arquitectura de orden social que se vinculaba con las políticas gubernamentales. Más allá de la muestra de productos nacionales, el edificio en sí mismo sintetizaría los principios del régimen cardenista:

Si la arquitectura debe expresar las ideas y las tendencias además de la solución material de una serie de problemas que deben resolver los seres humanos durante su existencia, podemos decir que en el Pabellón de México, la arquitectura cumple fielmente una de esas atribuciones manifestando por medio de la plástica las tres características políticas y los objetivos sociales perseguidos por nuestro país en la actualidad.³⁰⁸

La sala principal mediría diecisiete metros de largo por nueve de ancho y estaba pensada para recibir al mayor número de visitantes al Pabellón. También se harían salidas para la terraza y el jardín. Un pasillo y una escalera conducirían a los dos pisos más pequeños en proporción a la sala principal y su entrada, donde también habría un conjunto de oficinas casi invisibles. El segundo nivel también estaría destinado a ser sala expositiva mientras que el tercero sería el auditorio para cien personas donde se proyectarían las

³⁰⁷ Agustín Arteaga afirma precisamente sobre estas esculturas que es la representación de un campesino del ejército del sur o bien, “ejidatario”; en tanto que la convención del obrero equivale aquí al “trabajador industrial”. Agustín Arteaga, *La Escuela Mexicana de Escultura*, tesis de doctorado en historia del arte, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2006, p. 148.

³⁰⁸ *Ibid.*, “Si l’architecture doit manifester les idées et les tendances sans compter la solution matérielle de bien des problèmes que l’homme doit résoudre au cours de son existence, on peut dire que dans le Pavillon du Mexique, l’architecture remplit fidèlement une de ces attributions en manifestant par la plastique, les trois buts caractéristiques politiques et sociaux que poursuit actuellement notre pays”.

películas de propaganda de la administración cardenista, expuesto por el ingeniero como uno de los elementos más innovadores del pabellón mexicano. Los balcones estarían localizados en cada piso y la afluencia de personas, e incluso objetos expuestos, podrían ser vistos desde el exterior gracias a los enormes ventanales.

Este mismo auditorio, bautizado por Chacón como La Salle des Fêtes, “tendría un propósito doctrinario beneficio directo del Gobierno de nuestra República”, y se programarían, además de las películas, conferencias, ballets, conciertos y sesiones de televisión.³⁰⁹ De acuerdo con Chacón, otro elemento de modernidad que se introdujo en el Pabellón fue un sistema de iluminación cenital dentro de las salas, donde algunos muros estaban contruidos de forma inclinada para permitir la entrada de luz solar.³¹⁰

Esta misma cualidad escenográfica tendría que encontrarse en la misma fachada principal, donde se montaría sobre el mismo vitral un mapa del país realizado con aluminio y que estaría iluminado durante la noche, respondiendo ciertamente a un especial uso del a electricidad como expresión de vanguardia. Decía Chacón: “la iluminación será algo muy especial. Un cinturón contiguo de ventanas que ocupan la mayor parte de los muros exteriores ligándose a un tragaluz también continuo, viene a dar una franja de alumbrado diurno. La luz caerá de lo alto sobre los escaparates de las salas, dándoles la claridad necesaria sin molestia para el público que los examina”.³¹¹

En esta memoria, Chacón no hace muchas referencias a la parte correspondiente a las exposiciones, únicamente menciona que el elemento exótico estaría orientado en el *display* de los objetos. Planteó la exhibición de textiles indígenas “llenos de colorido”, además de otros productos de manufactura artesanal que pudieran cambiados periódicamente durante el tiempo que duraría la Exposición Internacional, mientras que otro segmento estaría dedicado exclusivamente a la propaganda del régimen y así, “la

³⁰⁹ *Ibid.*, “La Salle des Fêtes servira de préférence dans un but doctrinaire, au profit direct du Gouvernement de notre République: là auront lieu les conférences, les ballets, les concerts, les séances de télévision, etc. qui composent les différentes parties du Programme qui régit cette puissante manifestation mexicaine à l’Exposition de Paris de 1937”.

³¹⁰ *Ibid.*, “Un des détails les plus remarquables de cette construction est certainement l’éclairage diurne que présenteront ses salles d’exposition à la partie supérieure des murs obliques vers l’extérieur dans le haut, court une bande vitrée qui rejoint la verrière, forment ainsi une zone d’intense luminosité bien au dessus du regard du visiteur, et permettant d’éclairer entièrement et de façon remarquable tous les objets exposés...”

³¹¹ Nota de *Excelsior*, 17 de abril de 1937, p. 1.

doctrina de política social” sería dada a conocer a través de dioramas y *stands*. Según el *commissaire*, se haría énfasis en la producción moderna en el país y las nuevas tecnologías, al tiempo de implementar la información turística del país con folletos publicitarios.

Sobre el anexo mexicano, él mismo menciona que sería independiente del edificio del Pabellón, y que se adaptaba al plan general: “a uno de los lados del jardín, encontraremos un pequeño restaurante de diseño mexicano puramente regional”, donde los visitantes se sentarían en unas mesas con sombrillas “de colores brillantes que se ajustan a la perfección con la naturaleza exótica trasplantada en este agradable rincón del Campo Marte..”.³¹² En esta misma área se colocaría un expendio de café mexicano, cuya concesión perteneció a la esposa de René Marchand.

Fue un hecho que Chacón quería poner el pabellón mexicano en una tónica moderna, totalmente acorde con la Exposición Internacional, finalmente dedicada al “arte y la técnica de la vida moderna”. No quería hacer arqueología, sino que deseaba encontrar un eco vanguardista que le fue vedado por los funcionarios mexicanos, por considerarlo antinacionalista. Estuvo más interesado en un despliegue arquitectónico cosmopolita, dejando en segundo término un recorrido de exhibición que incluía propaganda y arte popular, expresión quintaesencial de lo nacional y en específico del Plan Sexenal. En el programa inicial de lo que sería expuesto –y que analizaremos en otro apartado de este mismo capítulo-, planteaba la importante necesidad de llevar “ejemplos del urbanismo mexicano”, que podrían ser visualizados con “mosaicos aerofotográficos” de la ciudad de México. Con las fotografías de edificios modernos, Chacón opinaba que incluso podrían advertirse “los modernos procedimientos empleados”, como el concreto armado y acero estructural, tal vez haciendo una discreta referencia al funcionalismo.³¹³

Sin embargo, hay ciertos aspectos del edificio que pueden recordar un estilo *déco* de corte oficial; de hecho la presencia de los vitrales tiene que ver con una acepción clásica y

³¹² Chacón, *op. cit.*, “Indépendamment du Pavillon dont le schéma apparait dans le schéma qui précède, sur l’un des cotés du Jardin, on trouvera un petit restaurant, ce dernier de conception purement régionale mexicaine. Par les belles journées, les visiteurs et clients de cet établissement, trouveront çà et là, dans le Jardin, des tables et des parasols de couleurs voyantes qui cadreront à merveille avec le caractère exotique de notre flore transplantée dans ce coin charmant du Champ de Mars”.

³¹³ Manuel Chacón, “Programa para la Sección Mexicana de la Exposición”, julio de 1936, AGN, LCR, exp. 6, 111/270, fs. 497 y 501.

moderna a la vez, ya que este material tenía la capacidad de potenciar las perspectivas y vértices de los muros interiores. Esto también lo podemos relacionar con el sentido comercial del pabellón, ya que como recurso de composición, el vestíbulo, las salas y los corredores tenían que verse como espacios rentables y atractivos para el visitante, estableciéndose una compleja e incluso sofisticada relación del exterior con el interior del edificio.³¹⁴

Nuevamente vemos esta oposición ente dos estilos arquitectónicos que confluyeron en el Pabellón mexicano. Ya hemos explicado la tendencia moderna y vanguardista - finalmente favorecida por el ingeniero Chacón-; por lo que ahora reflexionaremos sobre el estilo que se consideraba adecuado que estaba más relacionado con la identidad y el nacionalismo cardenistas, y que se proyectó en el restaurante-mercado inspirado en Uruapan anexo obligatoriamente al edificio moderno del Pabellón mexicano.

El proyecto de Chacón contrastaba claramente con la arquitectura vernácula. Esta estética consistía en la recreación de un estilo regional, específicamente de la zona de Michoacán. Es por ello que no puede resultarnos extraño que el arquitecto funcionalista Álvaro Aburto haya sido llevado a Jiquilpan para levantar casas-habitación en 1936, pero manteniendo el carácter popular de la zona, esto es, conservando sus elementos formales y la “tradición estilística” tendiente al folklore.³¹⁵

Otro plan arquitectónico visualizado por Cárdenas para Michoacán, fue la escuela de Jarácuaro, proyecto de Alberto Leduc, el cual era un “experimento educativo integral”, cercano a Pátzcuaro, donde pensaba vincular el trabajo del ejido, la educación, el deporte, las asambleas populares y la mejora del sistema de riego.³¹⁶ El edificio sintetizaba de alguna manera un funcionalismo velado, el elemento arquitectónico popular y los objetivos de Cárdenas. En su imaginario, Michoacán estaba destinado a establecer la directriz de la

³¹⁴ En la parte exterior del pabellón puede advertirse una afinidad con la obra de Mario Pani de los años cuarenta, especialmente en la simetría constructiva utilizada en la Escuela Normal de Maestros y el Conservatorio Nacional de Música.

³¹⁵ Carlos González Lobo, “Arquitectura en México durante la cuarta década. El maximato y el cardenismo”, en *Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana del siglo XX: 1900-1980*, vol. 2, México, INBA-Dirección General de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Nacional, 1982, p. 111. Álvaro Aburto, junto con Juan Legarreta y O’Gorman, fue participe en las polémicas entre arquitectos en los inicios de los años treinta y perteneció al ala más radical.

³¹⁶ *Ibid.*, pp. 111-113.

arquitectura regional y podría expandirse a toda la República.

En julio de 1939, la revista *Arquitectura*, que solía en sus primeros números dedicarlos a las tendencias internacionales, hizo una concesión al publicar un artículo sobre Pátzcuaro, donde se enaltecía “su arquitectura sincera” –con un guiño funcionalista- con sus plazas, sus desniveles, las casas blancas con sus tejas, adobe y balcones. El anónimo articulista indicó: “Su unidad arquitectónica en pocas partes se encuentra tan marcada: “cualidad” que, ante todo, le da su ambiente”.³¹⁷

El hecho de colocar un mercado típico adjunto a la moderna edificación tenía connotaciones simbólicas. En primer lugar, se trataba de reconciliar –si bien de manera un tanto forzada-, el mundo moderno con una contraparte más tradicional relacionada con la idea misma de nación. En el mismo sentido, no fue gratuito que en esta Exposición Nacional parisina se tuviera una conciencia mucho más definida sobre la propaganda turística y las distintas maneras de promover una imagen nacional, como balance entre el progreso y la herencia histórica; cuyo objetivo último era estimular la economía a través de la imagen de un país hacia el extranjero. Si antes se trataba de reflejar explotar el progreso civilizatorio francés, ahora se volvía necesario volver los ojos a una carga historicista.

Debemos tomar en cuenta que el gobierno del Frente Popular aprovechó la coyuntura de la Exposición para crear el Musée des Arts et Traditions Populaires. Así, el arte popular y el folklore eran legitimados por un gobierno de izquierda, el cual avalaba estas expresiones colectivas y populares. Por ello empezó a hacer una taxonomía de las casas rurales en las distintas regiones de Francia, con la finalidad de redescubrir los particularismos locales que en su conjunto, mostraban la riqueza de la nación.³¹⁸ Al final, se trataba de conformar un *mise en scene* donde los imaginarios pasados se mezclaban con distintas utopías.

En el caso de México, se llevó a cabo una apropiación por parte del estado natal del Presidente, el cual evidenció su inclinación meramente personal y su interés por impulsar un programa artístico en Michoacán.³¹⁹ Esta región buscó convertirse paulatinamente en un

³¹⁷ “Pátzcuaro. Ambiente arquitectónico”, en *Arquitectura*, núm. 3, julio de 1939, pp. 17-23.

³¹⁸ Shanny Peer, *op. cit.*, p. 156.

³¹⁹ Véase María Teresa Cortés Zavala, *Lázaro Cárdenas y su proyecto cultural en Michoacán*, Morelia, Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1995.

modelo a seguir, no únicamente en la traza de sus elementos constructivos, sino también en todos aquellos indicios de tradición popular. Así pues, el anexo al Pabellón mexicano siguió ineludiblemente las predilecciones del Presidente y los intereses económicos de su agente-vínculo con el gobierno francés. El Pabellón fue un espacio público que mostró simbólicamente una puerta abierta a la modernidad, pero hacia dentro optó para inclinarse al nacionalismo centralizador del Estado.

A su salida del Pabellón de México en París, Chacón mantuvo su postura firme de demostrar su vanguardista forma de trabajar. Entró con contacto con Mario Pani y ambos coincidieron en puntos de vista sobre un lenguaje más *universal* además de colaborar cercanamente y por varias décadas en la publicación *Arquitectura*. El propio Chacón, en un número monográfico dedicado a Pani, revela cómo conoció al arquitecto, pero sobre todo destacó su formación francesa, su clasicismo y sus dotes para el urbanismo en la manera de componer “el nuevo paisaje”. Relata el ingeniero –quien después ya firmaba como arquitecto-:

Mario Pani y yo nos conocimos a través de los rotativos mexicanos del mes de abril de 1937, cuando se verificaba la gran Exposición de Artes y Técnicas Modernas, pues antes nunca nos llegamos a encontrar en la gran capital francesa. Refiriéndome a mi propósito de que jamás el estilo de un pueblo ya desaparecido podrá presentarse como manifestación cultural de un pueblo moderno, escribía él en un diario metropolitano: el arquitecto Chacón está mil veces en lo justo al pretender lo anterior; dejémosle con su Pabellón estilo moderno; cuando menos, estará así más en el ambiente de la Exposición. ¿El México actual no tiene su carácter dentro de la internacionalidad de la vida moderna? Sí lo tiene. Y si a nuestro juicio todavía no ha habido un arquitecto que haya sabido expresarlo, no ahogemos los intentos. ¡Hay que mirar hacia adelante!³²⁰

Chacón comulgó inmediatamente con las ideas de Pani y así encontró el diálogo sobre “la internacionalidad de la vida moderna”, que no había tenido antes. Así, Chacón fue invitado por la familia Pani para colaborar con una sección en la revista *Arquitectura*, cuyo primer número apareció en diciembre de 1938, la cual se encargaría de difundir las ideas de avanzada en materia arquitectónica. Pani estaba recién egresado de la Escuela de Bellas Artes de París. Desde el primer número los editores anunciaron: “la arquitectura se

³²⁰ Manuel Chacón, “El arquitecto”, en *Arquitectura/ México*, núm. 67, septiembre de 1959, p. 124.

internacionaliza”, desmarcándose de “toda doctrina exclusiva, de todo sectarismo, su tarea principal será la de selección; la de una selección rigurosa, para dar cabida dentro de sus estrechos límites sólo a la verdadera arquitectura”. El joven arquitecto fue categórico en la postura de la publicación: “no pretende señalar un camino, imponer una tendencia, sino documentar”.³²¹

La arquitectura mexicana tomaba otra ruta y las polémicas de 1933 parecían quedar atrás. Sin embargo, persistía la idea de reingeniería social, la cual pensaba reordenar el entorno y la sociedad,³²² y que contribuyó a que los arquitectos legitimaran su papel dentro de las esferas del poder.³²³ Chacón, como muchos de sus contemporáneos, pensaba que el conocimiento de la vanguardia arquitectónica -finalmente una visión *desde arriba*-, les daban los elementos suficientes para encabezar la solución a los problemas sociales.

Las ideas de Chacón sobre la arquitectura nos pueden servir para comprender y definir mejor las cuestiones estilísticas del Pabellón mexicano, así como el rechazo que recibió por parte de varias autoridades el régimen cardenista. A partir de 1939, Chacón tuvo a cargo la sección “Arquerías”, que como él mismo lo explicó, se trataba de hacer “comentarios sueltos sobre urbanismo, arquitectura y decoración, gacetillas acerca de proyectos y realizaciones.. en tono ligero, tal vez festivo, siempre a base de sinceridad, sin ningún compromiso y siempre de actualidad”.³²⁴

El ingeniero-arquitecto tenía fija su atención en Francia. Podía explicar las artes decorativas en la capital francesa e igual referirse al poco interés de los gobiernos posrevolucionarios por las casas de los grupos trabajadores: “estamos ya en una hora avanzada de esa Revolución que tanto ha prometido a los desheredados (y que ya mucho ha concedido en otros terrenos); sin embargo, no se ha hecho nada, ABSOLUTAMENTE NADA, para edificar esas habitaciones para los pobres habitantes de los campos y las

³²¹ “Presentación”, *Arquitectura*, núm. 1, diciembre de 1938, p. 3.

³²² Georg Leidenberg, “Las pláticas de los arquitectos de 1933 y el giro racionalista y social en el México posrevolucionario”, en Carlos Illanes y Georg Leidenberg (coords.), *Polémicas intelectuales del México moderno*, México, Conaculta-Universidad Autónoma Metropolitana Cuajimalpa, 2008, p. 205.

³²³ Así sucedió con la figura de Alberto J. Pani, uno de los propulsores de la arquitectura posrevolucionaria con ecos porfiristas. Véase Lourdes Díaz, *Alberto J. Pani, promotor de la arquitectura en México, 1916-1955*, tesis de doctorado en historia del arte, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2009.

³²⁴ Manuel Chacón, “Arquerías”, en *Arquitectura*, núm. 2, abril de 1939, p. 57.

ciudades”.³²⁵ Chacón, admirador de la arquitectura clásica, enunciaba la tendencia funcionalista para referirse a las casas-habitación, mismas que aplicaban los principios funcionales y técnicos intentando universalizar también el proceso del diseño. Chacón, como muchos de sus contemporáneos, tenía la firme creencia de ser partícipe de la responsabilidad social del arquitecto. Hizo una crítica a los avances del desarrollo urbanístico en México y sus agentes, dejando entrever cierto resentimiento:

...así puede enumerarse la parte artística de nuestras construcciones, así puede enumerarse la arquitectura que importamos en aquellas décadas anteriores a la Revolución.. el esfuerzo autóctono resultante de ésta y la llegada de los exponentes de la nueva arquitectura.. se desatan verdaderas persecuciones contra todos aquellos que no acatan la estética oficial imperante...³²⁶

Además de ser transparente en sus juicios, se percibe como un incomprendido: “...la política no tiene buen gusto y critica severamente la mediocridad e intolerancia del gremio de arquitectos, calificándola de anemia artística”. La arquitectura sería entonces “la libertad consciente en concepciones y un empleo de materiales, en la Verdad”.³²⁷ Cabe mencionar que en otros números, el ingeniero convertido en arquitecto, traslucía su admiración a la cultura arquitectónica rusa y sus principios de planificación urbana.

Esto coincide con el proyecto elaborado por el DAPP en 1937, precisamente para realizar la Exposición Internacional en México, presentándose como la Gran Feria Mundial de Chapultepec. El DAPP buscaba fortalecer la imagen del país hacia el exterior, pensando que este evento fuera rentable económicamente. El comité, el cual estaba encabezado por Cárdenas, decía que la exposición “daría a todos los mexicanos una clara visión del estado de progreso de las ciencias sociales, políticas y económicas en los pueblos más avanzados del orbe”.³²⁸ Finalmente Chacón, simpatizante del funcionalismo, compartía la afinidad por el “método científico” y “la enseñanza técnica”, que tanto enarbolaban los arquitectos más radicales como O’Gorman. Para Chacón, la racionalidad y la verdad eran principios

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ Manuel Chacón, “Arquerías”, en *Arquitectura*, núm. 3, julio de 1939, p. 56.

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ “Primera exposición internacional de México, Gran Feria Mundial de Chapultepec”, borrador de la proclama de Lázaro Cárdenas, Julio 1937, AHLAG/FAACh., s.c.

indisolubles.

La propia evolución de la arquitectura nacional así lo perfilaba. Si pensamos en algunos ejemplos de edificaciones del periodo y contemporáneos al pabellón mexicano en París, veríamos que la inclinación arquitectónica es moderna, con una mezcla muy peculiar entre funcionalismo y *déco*. Los edificios del joven Mario Pani, como el Hotel Reforma (1936) y el Hotel Alameda de Morelia (1939), se caracterizaron por su simetría constructiva y el uso de sus diagonales, pero sobre todo se destacaron por sus decoraciones interiores ya dirigidas al turismo internacional.³²⁹ Por otro lado, otras construcciones modernas dentro de la tendencia del funcionalismo en el periodo de Cárdenas fueron las casas de Francisco Bassols y Julio Castellanos (1934-1935), hechas por Juan O'Gorman, quien además hizo el edificio del Sindicato Mexicano de Cinemat (1934), la Escuela Vocacional Técnica del Instituto Politécnico Nacional (1935) y proyectó un edificio de oficinas y auditorio de la Confederación de Trabajadores de México (1940), el cual no se llevó a cabo. Las escuelas funcionalistas fueron más un proyecto del maximato y en específico del presidente Abelardo Rodríguez y de Narciso Bassols.

El funcionalismo ciertamente permitía materializar los ideales sociales del cardenismo, sobre todo pensando en la economía de medios. El arquitecto y filósofo Alberto T. Arai publicó a través del DAPP el libro *La nueva arquitectura y la técnica*, donde expuso sobre la capacidad de transformación de los hombres a través de la ciencia y su aplicación práctica, evidenciando su fe en la renovación social.³³⁰

Otro inmueble construido durante este sexenio –e incluso más acorde con lo que se hizo en el pabellón mexicano en París- fue el Sindicato Mexicano de Electricistas (1938) de Enrique Yáñez, quien pertenecía a la Unión de Arquitectos Socialistas misma que era acorde con el populismo cardenista. Esta congregación se manifestó a favor del funcionalismo por considerar que más allá de un estilo arquitectónico era un “criterio técnico, según el cual todos los elementos constructivos y todas las partes distributivas de un edificio deben tener un papel común de máxima utilidad...” Por ello se consideraba la eliminación de todo lo superfluo, lo decorativo y lo ornamental, para “facilitar el ejercicio

³²⁹ Véase Louise Noelle (comp.), *Mario Pani*, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.

³³⁰ Véase Alberto T. Arai, *La nueva arquitectura y la técnica*, México, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda, 1938.

natural de las actividades y funciones humanas”.³³¹

Además de otras significativas construcciones se concibió la ciudad Obrera de la Ciudad de México (1938) y se terminó el Monumento a Revolución (1938), obra de Carlos Obegón Santacilia. Al mismo tiempo se proyectaron varias viviendas para obreros y espacios deportivos sobre todo en Michoacán. En Jiquilpan, tierra del General Cárdenas, Álvaro Aburto con Obregón Santacilia proyectó la casa mínima campesina que también incluía una escuela (ca. 1937).³³² De este modo, la arquitectura se convertía en una salida del poder político pero también en una carta más de la propaganda cardenista.

La exposición al interior del pabellón

En líneas anteriores he dicho que las relaciones diplomáticas entre Francia y México parecían pasar por un buen momento en 1936-1937, a lo que se añade la empatía ideológica del régimen cardenista con la Francia del Frente Popular.³³³ La administración de Lázaro Cárdenas reformuló su política exterior con Europa, buscando alternativas que posibilitaran el desarrollo industrial y comercial del país concretando el proyecto social posrevolucionario.³³⁴

Como ya anoté en páginas anteriores, la planeación del Pabellón respondió a dos coordinaciones e intereses distintos, puesto que el gobierno mexicano se apoyó en el periodista francés René Marchand, quien además de retomar la intrincada organización del pabellón, dio una *soirée conference* sobre México y sus avances en materia educativa y social. Marchand le escribía al presidente Cárdenas que el Pabellón mexicano no tendría únicamente la función de intensificar las relaciones comerciales, sino también “las

³³¹ Rafael López Rangel, *Enrique Yáñez en la cultura arquitectónica mexicana*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 1989, p. 74.

³³² González Lobo, *Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana del siglo XX: 1900-1980*, vol. 2, p. 111.

³³³ Véase Daniela Spenser, “Unidad a toda costa”: *La Tercera Internacional en México durante la presidencia de Lázaro Cárdenas*, México, CIESAS, 2007.

³³⁴ Jorge Castañeda Zavala, “Diplomacia y política económica bajo el nacionalismo cardenista”, en *Lázaro Cárdenas: Modelo y legado*, T. III, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México-Secretaría de Gobernación, 2009, pp. 347-375.

industriales y las políticas”, idea que también le pareció totalmente conveniente al Secretario de Relaciones Exteriores, Eduardo Hay. El periodista puso de relieve la transacción de artículos vitivinícolas franceses –puesto que España estaba en plena guerra civil-, y a su vez, México podría vender a Francia café y otros “productos agrícolas”.³³⁵

La construcción de la imagen del país versó sobre su potencial económico -a través de sus productos-, así como de estabilidad política al ser régimen popular emanado de la Revolución.

Como fue explicado en el primer capítulo, el DAPP fue el encargado de encaminar una política informativa y centralizadora del gobierno cardenista. Ya hemos mencionado que el DAPP tenía contacto exclusivo con embajadores, ministros, encargados de negocios y cónsules. La finalidad era controlar lo tendencioso de las notas difundidas sobre el país al tiempo de tener argumentos convincentes que México era un lugar propicio para la inversión extranjera, para el fomento del turismo –que se acuña como algo novedoso- y que apoyaba sustancialmente las exportaciones. Por tal motivo, no resulta extraño que ante el desorden y caos que hubo en la coordinación del Pabellón, se recurriera a este recién creado órgano gubernamental para mediar diplomática y políticamente así como elaborar el programa artístico al interior del espacio expositivo.

Para comprender el propósito y programación artística del Pabellón, debemos pensarlos en función del advenimiento de una burocracia diplomática e intelectual, que materializó los proyectos políticos, culturales y artísticos de México en estos eventos internacionales. Los miembros de este círculo de poder, ocuparon puestos estratégicos no solo en Estados Unidos sino también en Europa, y en ellos se confió para construir la legitimación externa del régimen posrevolucionario.³³⁶ Esta elite finalmente proponía el modelo del México moderno y paralelamente, decidía las jerarquías. En este sentido, Gabriel Fernández Ledesma fue partícipe indirecto en el Pabellón mexicano en París como agente y funcionario del DAPP. En ese mismo año llevó una exposición de arte mexicano

³³⁵ René Marchand, “Relaciones comerciales entre los dos países, México y Francia”, AGN, LCR, exp. 6, 111/270, 212.

³³⁶ Mauricio Tenorio Trillo, “A tropical Cuauhtémoc. Celebrating the Cosmic Race at the Guanabara Bay”, pp. 104-105. Siguiendo el modelo porfiriano, la imagen de México en Brasil, era una combinación “del discurso revolucionario popular y elementos patrióticos enraizados en los argumentos históricos, antropológicos, sociológicos y artísticos articulados por los intelectuales y políticos porfiristas”.

político a París, quizás la versión oficial de la muestra de propaganda mexicana que llevara Fernando Gamboa a Valencia.

Sin un programa claro sobre los criterios o el hilo conductor artístico del Pabellón, los funcionarios mexicanos confiaron en el azar y en la disponibilidad de los objetos artísticos y artesanales provenientes del país. Por ejemplo, Gonzalo Vázquez Vela, Secretario de Educación Pública, propuso que fuera examinada la posibilidad de enviar obras de María Izquierdo, quien laboraba en la SEP y estaba totalmente recomendada.³³⁷ De igual manera, se contempló que la Galería de Arte Mexicano “apoyara” la sección artística de la exposición con obras que pudieran estar disponibles, dejando a la galerista la opción de escoger lo que ella deseara.³³⁸ Por otro lado, dado el tiempo apremiante para reunir la mayor cantidad posible de objetos artísticos, incluso se solicitó a los propios gobernadores del Estado que ellos eligieran los productos típicos de cada región.³³⁹

El DAPP, área gubernamental donde laboraban tanto Fernández Ledesma como Francisco Díaz de León, determinó finalmente el tipo de exposición que debía tener el Pabellón, por lo cual no hubo consensos. En una carta de Agustín Arroyo Cházaro al Secretario de Relaciones Exteriores, le sugiere que la contribución del país debía “despertar el entusiasmo de los industriales” y “que el contingente que se envíe sea lo suficientemente importante para provocar una corriente de simpatía en pro del turismo, a la vez que fomentar mayor intercambio comercial con los países del viejo continente”. Asimismo, Arroyo Cházaro comenta que el DAPP vería con “sumo agrado” que el Presidente galo inaugurara el pabellón mexicano.³⁴⁰

En un memorando girado por el DAPP en febrero de 1937, se asienta finalmente lo que habría en el Pabellón. Hipotéticamente, podríamos decir que la parte artística fue

³³⁷ Carta de Gonzalo Vázquez Vela a Ignacio García Téllez, Secretario particular del presidente, septiembre de 1937, AGN, LCR, exp. 6, 111/270, f. 17.

³³⁸ Carta de Luis Fermín Cuéllar, Subejefe del Departamento de Bellas Artes, a Inés Amor, 13 de mayo de 1937. Archivo de la Galería de Arte Mexicano.

³³⁹ Memorandum del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda, 10 de febrero de 1937, AGN, LCR, exp. 6, 111/270, fs. 78 y 79.

³⁴⁰ Carta de Agustín Arroyo Cházaro, Jefe del DAPP al Secretario de Relaciones Exteriores, 19 de febrero de 1937, AHSRE, III-236-3, 8908.

realizada por Francisco Díaz de León y Gabriel Fernández Ledesma. En este documento, se detallan las secciones del pabellón mexicano, donde en primer lugar estaba la sección turística, con la “preparación de cuadros luminosos con las principales rutas de turismo, fotografías de sitios arqueológicos y módulo de informes sobre hospedaje y transportación”. Para el DAPP, el apartado artístico seguía en importancia al turístico, no obstante, la exposición debía ser “modesta” e inclinarse al periodo “actual”; y que para ello podría contarse con la opinión de Elie Faure. El lote propuesto por Fernández Ledesma estaba dividido en secciones con reproducciones fotográficas de escultura prehispánica, colonial, pintura decimonónica y estampería popular.³⁴¹ La sección del arte “actual” estaría representada por pintura de caballete, fotografías de pintura mural, dibujos, acuarelas, grabados, carteles, maquetas y fotografías de arquitectura, pero no menciona artista ni obra alguna, por lo que podemos creer que quedaron únicamente en propuesta. Al último estarían las “artes menores” o el arte popular. En un claro afán por *corregir* las interpretaciones erróneas del país, tanto el documento como el programa artístico buscaban dar una *verdadera* idea del arte en México, prolongando así el formato de las exposiciones de México en el extranjero.

En otro documento, la Oficina Técnica del DAPP dirigida por Fernández Ledesma – quien ocupaba el puesto de “folklorista B”-, realizó su contribución a la muestra a partir de una propuesta artística propia, y así entregó una lista de objetos de arte popular que debían adquirirse para su envío y ulterior exhibición en el Pabellón. Debemos recordar que como parte de la oficina de propaganda, se habían encargado también de redactar las frases relativas al arte popular, las cuales exhortaban: “Con poco esfuerzo puede usted adquirir la cultura necesaria para comprender el valor de nuestras artes populares. Visite el Museo de Arte Popular en el Palacio de Bellas Artes”, o “Las artes populares mexicanas que se conservan puras, son exponentes de una parte importante de nuestra transmisión y cultura”.

El listado elaborado por Fernández Ledesma comprendía piezas de arte popular de las distintas regiones de la República: lacas, rebozos, sarapes, cerámicas, espuelas, indumentaria, cestería y tejidos, etcétera, que incluso que en palabras del promotor, podían

³⁴¹ Memorándum del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda, 10 de febrero de 1937, AGN, LCR, exp. 6, 111/270, f. 79, 80 y 81.

comprarse en la Casa Sanborns.³⁴² Al igual que Atl, las artesanías eran la prueba de cierta habilidad manual que derivaba en la capacidad industrial y eran exportables.

Siguiendo también aquí los parámetros de otras exposiciones internacionales, el pabellón se fue conformando paulatinamente con maquetas, gráficas a muro, fotografías, réplicas en yeso, libros, cerámica, así como objetos diversos que se encontraban en la sede de la embajada en la Rue Longchamp. A esto se añade una escultura de autor desconocido titulada “Educación” así como los tableros realizados por Alfonso Xavier Peña. Después de la polémica salida de Chacón del proyecto arquitectónico y con la renovación del personal de la Embajada tras la salida de Tejeda -quien cumpliría una nueva misión diplomática en España para acallar su presunta simpatía por el fascismo alemán- salieron a la luz todas las complicaciones administrativas y de coordinación del Pabellón mexicano. En una misiva de Oscar Duplán, Cónsul General de México en París y recién nombrado encargado del proyecto, dirigida al Encargado de Negocios de la Embajada Leobardo Ruiz, se evidencia el estado del desventurado Pabellón seis semanas antes de la clausura de la Exposición Internacional, lo que también sucedió con otros edificios.

Además de probar las dificultades con los contratos, el dispendio y el desastre económico supuestamente hecho por Chacón, el reporte minucioso de Duplán³⁴³ arroja datos sobre la estructura del espacio arquitectónico: el edificio contaba con tres pisos con una sala de conferencias que al parecer, estaba programada para “la exhibición de películas tanto de propaganda como explicativas”. Cabe mencionar que Chacón pensaba hacer una rotación de objetos de exhibición, si bien pensaba eliminar “motivos que pudieran ser llamativos”.³⁴⁴ De acuerdo con el diplomático, una severa dificultad con la que se encontró a la entrega del proyecto, fue el arribo de las cajas procedentes de México y que contenían los objetos para la exposición, mismas que seguramente fueron remitidas por el DAPP, lo que aún no sabemos si las instrucciones de la agencia de propaganda fueron seguidas al pie de la letra. Nunca se visualizó la manera de exhibir dichos objetos y no se había solicitado

³⁴² Gabriel Fernández Ledesma, “Contribución técnica del DAPP para la Exposición de París en mayo de 1937”, 15 de febrero de 1937, AGN, LCR, exp. 6, 111/270, f. 84-88.

³⁴³ Carta de Oscar E. Duplán, Cónsul General al Encargado de Negocios de México en Francia e Informe Explicativo de las cuentas que rinde el Comisario General de México a la Exposición Internacional de París 1937, a la Delegación fiscal establecida en París, Francia, 10 de febrero de 1938, AHSRE, III-317-2, 15 f.

³⁴⁴ Nota de *Excelsior*, 17 de abril, p. 1.

nada en concreto por parte del comisario: “no se preocupó por las dimensiones, ni de la presentación y cantidad de cada cosa, y resultó una verdadera anarquía así como todo deficiente, pobre y sin plan alguno”. Por tal motivo, Duplán solicitó ayuda al Vate Núñez y Domínguez, periodista y escritor veracruzano que en aquel entonces vivía en París y había trabajado en el Museo Nacional de la calle de Moneda. De acuerdo con la descripción de funcionario, ambos procedieron al “arreglo artístico del interior del Pabellón”, también recurriendo a personajes del ámbito cultural francés.

El nuevo responsable no evitó quejarse “...el Pabellón dejó que desear, sobre todo para los mexicanos que sabemos lo que tenemos artísticamente, pero estuvo muy lejos de constituir un fracaso como se ha querido pasar, ya que interesaba por su colorido. Sobre todo entre los de la América, el nuestro ocupó un lugar importante”. Cuando se refiere a las dos esculturas de la entrada encargadas a un escultor francés apellidado Fraysse, contratado por el propio Chacón, se permitió mencionar el peor agravio: el águila que se encontraba en la parte superior del edificio y que no representaba el escudo nacional “sino a un águila parecida al emblema alemán o al americano, pues es de frente”.

Más adelante, el funcionario deja traslucir su compromiso nacionalista: “La Exposición de 1937 era, según se anunció, de arte y técnica y todo lo que este sentido hubiera en los pabellones respectivos debía ser producto de trabajos nacionales.. y las esculturas, como queda dicho, fueron contratadas con un francés”. Según Núñez y Domínguez aprovechó la tribuna que tenía como articulista en *Revista de revistas* para defender el pabellón y justificar el esfuerzo de las autoridades consulares. Con una descripción detallada, podemos reconstruir en un porcentaje la muestra al interior. De acuerdo con Núñez,³⁴⁵ el vestíbulo abría con una pieza alusiva a “Quetzalcóatl”, la cual estaba acompañada por algunas vitrinas con piezas prehispánicas, facilitadas por el Musée de l’homme, dirigido entonces por Jacques Soustelle y Paul Rivet. En esta misma entrada, estaban localizados los paneles de Peña, mismos que estaban rodeados de fotografías de “tipos mexicanos”. En el principal salón de exhibición, se encontraban a muro varias frases del Presidente Cárdenas sobre la educación, el reparto agrario y el aumento de las vías de

³⁴⁵ José de Jesús Núñez y Domínguez, “El pabellón mexicano en la exposición de París”, *Revista de revistas*, núm. 1436, 28 de noviembre de 1937, s.p. La descripción de las siguientes líneas es extraída de este artículo. Cabe mencionar que Núñez y Domínguez había escrito diversos artículos para *Mexican Folkways*, específicamente sobre asuntos etnográficos y fue director del Museo Nacional de las Culturas.

comunicación. Acto seguido, se situaban más vitrinas con múltiples objetos de arte popular especialmente hechos en madera. En el paso entre el primer piso y el segundo, se concentró otra vitrina con más ejemplos de industria artesanal realizados en plata y cerámica que eran complementados con sarapes oaxaqueños -objetos tal vez propuestos por Fernández Ledesma-. Las reproducciones fotográficas de monumentos coloniales y otros lugares de la República se encontraban por doquier y enmarcaban los elementos museográficos.

El segundo piso estaba ocupado con la exhibición industrial, donde se desplegaban los logros de las distintas Secretarías a través de maquetas, fotografías y gráficas; la SEP envió libros de texto ilustrados que estaban al lado de obras literarias de la colección del propio Vate Núñez. El arte popular colmaba toda la superficie: textiles, lacas, guajes, bateas, sombreros, etcétera. Uno de los aspectos más novedosos de la muestra, fue la presentación de letreros luminosos que describían visualmente la construcción de nuevas carreteras y líneas ferroviarias. Así, confirmamos que el grueso de la exposición estuvo conformado por objetos de arte popular que de alguna manera eran contrapuestos a la moderna edificación de corte funcionalista. La presencia del arte popular quería justificarse desde el punto de vista del “arte y la técnica”, ya que desde el esquema de producción moderno, las artes vernáculas no únicamente se ligaban a la mano de obra artesanal, sino también se vinculaban a la actividad industrial y técnica.³⁴⁶

En esta crónica, Núñez lamenta las ausencias considerables en el Pabellón: la pintura mexicana de primer orden y la propaganda del Estado cardenista, la cual supuestamente se regía por una “ideología social” de vanguardia. De acuerdo con Núñez, Henri Goiran, Embajador de Francia en México, “se mostró tan amante de nuestras cosas y tan comprensivo del alma mexicana. Sólo tuvo encomios para la instalación”. Cabe mencionar que al término de la Exposición Internacional y por iniciativa del gobierno francés, el edificio mexicano fue demolido casi inmediatamente.

Sobre el improvisado montaje museográfico podemos establecer algunas hipótesis. A diferencia de otras muestras de corte internacional, en el Pabellón mexicano no existió el

³⁴⁶ Alicia Azuela, “Las artes plásticas en las conmemoraciones de los Centenarios de la Independencia 1910 y 1921”, *op. cit.*, p. 149. Esta concepción viene por supuesto, del Dr. Atl, pero también esta concepción del arte popular tiene su genealogía en el siglo XIX, véase Claudia Ovando Shelley, *Sobre chucherías y curiosidades. Valoración del arte popular en México (1823-1851)*, tesis de doctorado en historia del arte, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2000.

propósito de presentar una visión “del desarrollo artístico y un panorama de nuestra historia tan completo como sea posible” –palabras de Fernando Gamboa,³⁴⁷ debido también a los problemas logísticos y la ausencia de una propuesta curatorial. En una fotografía apenas podemos observar algunos elementos de arte popular (Figura 2.9).

Desconocemos que fue exhibido realmente y el orden específico que se siguió al interior del espacio. Aun así, podemos suponer que el programa artístico mexicano en el espacio parisino fue un despliegue de productos mexicanos y sus manufacturas. Al exhibirse los objetos de arte popular, dichos objetos se resignificaron ante los ojos del público francés. Tal como comenta Alicia Azuela, estas obras “adquieren una carga simbólica como manifestación del alma del pueblo y parte constitutiva de la identidad patria”.³⁴⁸ Por tal motivo, creemos que en el Pabellón preponderó este discurso sobre la valoración sobre el “arte auténtico del pueblo mexicano”, producto de la esencia primitiva y espontánea, así como su conciliación de su belleza intrínseca con su utilidad.³⁴⁹

Este discurso artístico se consolidó desde los años veinte y ha prevalecido en varios sentidos. Así, una manera de obtener el reconocimiento de los gobiernos extranjeros era mostrar la capacidad creativa y utilitaria del país a través del arte popular, e incluso esto coincide con las afirmaciones del propio Fernández Ledesma que citaremos más adelante. Esta expresión de arte mexicano internacional se concibió diferente en París. Dentro de la azarosa museografía, se pretendió proyectar una narrativa visual que intentó ser moderna pero traslució una serie de inconsistencias. No obstante, los propios funcionarios de la SRE, así como los miembros del DAPP, eran conscientes que los objetos de arte popular podían suponer la encarnación fiel de la mexicanidad artística. Dos años más tarde en Nueva York, esta estrategia artística habría de consolidarse dentro del ámbito del panamericanismo y los mecanismos visuales y simbólicos del pabellón mexicano en la exposición *The World of Tomorrow*, llevada a cabo en dicha metrópoli.

Un recurso y apoyo museográfico sumamente importante dentro del Pabellón fue la utilización de la fotografía puesta en diálogo con los objetos populares, donde se les

³⁴⁷ Citado en Carlos Molina, “Fernando Gamboa y su particular versión de México”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM-IIE, vol. XXVIII, núm. 87, 2005, p. 118.

³⁴⁸ Azuela, *op. cit.*, p. 148.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 147.

relacionó con un sentido de autenticidad, espiritualidad y utilidad. Fernández Ledesma argumentó:

La fotografía es el medio más práctico, expedito y económico para emplazar dos aspectos aparentemente diversos o contradictorios, como lo parecerían a primera vista la pintura, la arquitectura y grabado mexicano contemporáneos, con los productos primitivos, semibárbaros e indígenas que también se producen actualmente, con absoluta razón de ser, y que contienen casi siempre un profundo sentido de belleza plástica.³⁵⁰

De acuerdo con algunas reseñas periodísticas, la fotografía dentro del espacio expositivo se extendió en los muros de los salones con la finalidad de contextualizar y orientar al visitante con estadísticas, mapas y mensajes escritos —e incluso patrióticos— sobre el país y su gobierno, lo cual obedece a una especie de convención museográfica de los años treinta y cuarenta, aunque aquí pareciera un tanto accidental (Figura 2.10). Asimismo, las ampliaciones también fueron utilizadas para complementar la producción artística artesanal de un *folktale* nacional.³⁵¹ No en vano, Fernández Ledesma insistía en la contraposición entre el artista urbano y el campesino, que iba de la mano con la noción “pueblo” y su carácter industrial-artesanal.

De este modo, este dispositivo museográfico se convirtió en el medio más efectivo para dar información al público extranjero, lo que permitía concebir la idea en tanto narración de un país civilizado con historia e incluso como un futuro promisorio. Años más tarde, específicamente en la Exposición Internacional de Bruselas en 1958, el género fotográfico adquirió autonomía y otra finalidad propagandística.

Seguramente, Díaz de León y Fernández Ledesma tenían gran intuición de la importancia de la fotografía como vehículo de la propaganda. La fotografía y sus mecanismos expositivos debían convertirse en un instrumento de persuasión. Gracias a la unión de la propaganda y la publicidad, la exhibición fotográfica tuvo varios cambios e innovaciones, debido también a las ideas de Herbert Bayer quien concibió el espacio expositivo de la fotografía como un campo de visión expandido y dinámico, donde eran

³⁵⁰ Memorandum del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda, 10 de febrero de 1937, AGN, LCR. exp. 6, 111/270, f. 82.

³⁵¹ Mary Anne Staniszewski, *The power of display. A history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*, Massachusetts, MIT, 2001, p. 220.

colocados los paneles en distintos tamaños con las imágenes fotográficas.³⁵² De igual manera, a principios de los años treinta Lissitzky construyó un nuevo paradigma para estas muestras, donde intervenían diseñadores, publicistas y hombres al servicio de los regímenes totalitarios, conformando un nuevo lenguaje para la fotografía dentro de un espacio de exposición.

Los medios populares –cine, radio y fotografía- y se convertían en armas poderosas de la propaganda, además de reafirmar las políticas estatales y la identidad nacional.³⁵³ La presencia de la fotografía en exposiciones de propaganda evocaba un cambio en la relación entre obra de arte y audiencia, al tiempo de equilibrar las demandas y expectativas de los medios de comunicación masivos. Estas exposiciones de propaganda evidenciaron –y así sucedió de alguna manera tanto en México como en Nueva York- un nuevo *método* que permitiera un acercamiento con el visitante además de proponer un cambio de roles. En este sentido, la fotografía se tornó didáctica y propagandística: como medio de representación sirvió para exponer y hacer patente un *programa*, donde hay igual importancia tanto en la *forma* de presentarlas como el mismo tema.

Por su parte, Francia veía a los países de América Latina con una mirada colonial, reduciendo su participación en el evento internacional como “pintoresco y didáctico”. Sobre México, el comisario Labbé reportó:

..Había dos estatuas monumentales que vigilaban la entrada con dos hombres de raza *mixta*, uno sostenía con su mano derecha una hoz, y el otro con un martillo con la mano izquierda. Entre estas alegorías, la fachada del pabellón mostraba una gran forma de arco techo de cristal que le daba una claridad límpida en sus tres pisos de habitaciones las cuales sólo dos estaban abiertas al público. En la parte superior, estaba la serpiente emplumada que es famosa pues sigue siendo la alegoría oficial de la República Mexicana.³⁵⁴

Continuaba el *commisaire*: “El Pabellón de México puso de manifiesto en todos sus

³⁵² Jorge Ribalta, “Introducción”, en *Public Photographic Spaces. Exhibitions of Propaganda, from Pressa to The Family of Man, 1928-55*, (catálogo de la exposición), Barcelona, Museo d’Art Contemporani de Barcelona, 2008, p. 19.

³⁵³ Véase Jeremy Aynsley, “«Pressa», Cologne, 1928. Exhibitions and Publication Design in the Weimar Period”, en *Public Photographic Spaces. Exhibitions of Propaganda, from Pressa to The Family of Man, 1928-55*, pp. 83-106.

³⁵⁴ *Exposition Internationale des Arts et Techniques*, Paris, 1937, Les Sections étrangères, 1ere partie, Rapport Général. Tome 10, p. 42.

aspectos la evolución histórica y social del país. Hay obras arqueológicas y fotografías interesantes que muestran las antiguas civilizaciones de México, que, como todos saben, llegaron tienen un grado tan alto como las civilizaciones de Europa y Asia”. Esto podía verse en el despliegue de sus “artes indígenas” objetos de loza, mármol, cuerno, madera que mostraban el “potencial” del país en este rubro. Labbé concluyó: “México encontró una oportunidad favorable para mostrar a sus objetivos ideológicos su publicidad enmarcada en una decoración moderna y un mexicano”.³⁵⁵

Las críticas sobre todo lo relacionado al interior del pabellón fueron inmediatas. El diario *El Universal*, publicó una reseña donde se evidenciaba el fracaso del pabellón. En primer lugar, estaba la cuestión de la propaganda: “Toda propaganda debe hacerse en forma positiva y encaminada a lucir lo que más envidiable tenga un país, a impresionar favorablemente acerca de su adelanto material o intelectual”. En este recorte de prensa - localizado en el archivo histórico de la SRE-, también se percibe lo que debería ser la imagen del país hacia el exterior, criticando acremente las películas de propaganda: “...el color local o lo que sea que se presentaba en la malaventurada película respecto a harapos, hambres y miserias. Las “explicaciones de nuestra Revolución, para nosotros y solamente para nosotros. Para fuera y para los de afuera -máxime si se trata de propaganda-, lo bueno, lo opuesto, lo ostentoso; lo presentable para bien impresionar, en una palabra”.

La nota finalizaba con una acre observación sobre el nacionalismo:

México posee más que canciones vernáculas y tipos pintorescos...Artes populares que por su originalidad y hermosura apenas reconocen rival. Valores intelectuales y artísticos que más honrarían en cualquier parte. Una obra reconstructiva -irrigación, carreteras- que decorosamente podría explicarse y mostrarse. En lugar de exhibir lo pintoresco exhibible, vimos torceduras de boca y de pies con canciones bellas y bailes “vernáculos”. Antes que una cinta comprensiva del paisaje mexicano, de la industria, de los monumentos mexicanos, vimos miseria y esclavitud.³⁵⁶

Por su parte, el escritor Renato Leduc como parte del personal diplomático, expresaba lo siguiente en una carta de índole privada:

En cuanto al Pabellón mexicano, más vale no hablar. Como de costumbre nuestro gobierno ha pagado un dineral para ponerse en ridículo. Llegó por aquí

³⁵⁵ *Ibid.*

³⁵⁶ “Nacionalismo mexicano en París”, en *El Universal*, sección editorial, sin fecha, AHSRE, III-317-2

el arquitecto Chacón con su proyecto y se puso a trabajar. Poco después llegó un señor Marchand que parece que fue a México a tomarles el pelo. Parece que la Secretaría de Guerra lo declaró Coronel Honoris Causa y la Universidad Nacional lo hizo Doctor Asimilado. Parece que este señor logró, con la preciosa ayuda de su mujer, que lo nombraran comisario del Pabellón y le hizo política a Chacón; la cuestión es que Chacón renunció diciendo que él había venido a construir el Pabellón de México y no el puesto de tamales del señor Marchand. En fin, un chismito muy mexicano pero entre tanto los trabajos se suspendieron y apenas ahora que ya se vino encima el invierno y que probablemente cierre la exposición, han reanudado la construcción. Por supuesto que no hay un solo mexicano trabajando allí. El contratista es un ruso blanco que según me cuentan ha sacado de allí hasta para hacer donativos a asociaciones fascistas, nazis, de falangistas españoles y cuanta gente de este tipo se le ha presentado. El único mexicano que estaba allí, era un excelente muchacho, el pintor Alfonso Peña, y naturalmente fue el único a quien le quitaron el contrato que había hecho para decorar el pabellón. A la fecha que la Exposición está para concluir están asimismo para concluirse sólo dos pabellones: el de México y el del Vaticano. Ya te mandaré documentación fotográfica de la Exposición en la que hay, no obstante, bastantes cosas dignas de verse.³⁵⁷

En el mismo año de 1937, el joven Fernando Gamboa hizo una escala en París en su viaje hacia Valencia, donde llevaría una exposición de propaganda mexicana, misma que mostraba la adhesión de artistas e intelectuales al Frente Popular. Gamboa -quien viajaba en calidad de corresponsal de *El Nacional*- y sus acompañantes fueron favorecidos por las autoridades diplomáticas mexicanas en la capital francesa. Es muy probable que el entonces miembro de la LEAR visitara el Pabellón y su muestra. Este acto parece cobrar un significado especial: Gamboa se percató lo que tenía que hacerse en materia de exposiciones internacionales y las maneras de hacer un montaje o bien, fabricar un discurso lo suficientemente fuerte y hegemónico para garantizar su continuidad. Gamboa pareció aprender el *método* que iría perfeccionando con el paso de los años, si bien las primeras propuestas por mejorar los procesos expositivos en el extranjero ya habían empezado a manifestarse, tal como vimos con el papel de Fernández Ledesma dentro del DAPP. La formación de Gamboa como comisario, curador y promotor comenzó precisamente en 1937, año donde aprendió sobre la configuración de exposiciones, la confrontación de los elementos museográficos, la selección de obra, el conocimiento sobre las colecciones y

³⁵⁷ Correspondencia de Renato Leduc de los años treinta, aparecida en http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/8910487?quicktabs_1=2, tal como estaba el diciembre de 2011.

sobre todo su sistematización.

El paso del joven Gamboa por París contribuyó a la instrumentación de su propio modelo de exhibición itinerante/internacional, que se vería en París quince años después; donde no parecía quedar nada de su noción sobre la Revolución Mexicana y su corolario. En la capital francesa conoció a Jean Cassou, quien en los años treinta era Inspector de los Monumentos Históricos y visitó España con Malraux en 1936. De acuerdo con Carlos Molina, Cassou persuadió a Gamboa de la función del arte en la arena internacional y convertirlo en una herramienta por y para el Estado: las instituciones culturales –y en este caso, sus agentes- debían estar conscientes de su rol como productores de propaganda.³⁵⁸

Gamboa como agente cultural comprendió e hizo eficaz la función diplomática del arte, misma que se traduciría en una hegemonía que uniformaba las opiniones del arte nacional al exterior. La relevancia del DAPP otorgada en 1937 y 1939, no volvería a verse ya que este órgano gubernamental desapareció en 1940. Gamboa no tuvo obstáculos para consolidar lo que sería su impronta.

Los murales del Alfonso X. Peña en el Pabellón mexicano: “felices realizaciones nacionalistas”

Ya he mencionado previamente que en el vestíbulo del pabellón se encontraban dos paneles realizados por Alfonso Xavier Peña (1903-1964)³⁵⁹ mismos que se encuentran hoy día en la Embajada de México en París y se conservan como el único vestigio de este pabellón.

³⁵⁸ Carlos Molina Posadas, *Curatorial practice in Mexico*, p. 24.

³⁵⁹ José María Peña Flores, Datos biográficos del pintor Alfonso X. Peña, México, 29 de mayo de 1964, documento mecanoscrito, 2 fs., Fondo Alfonso X. Peña, Colección Andrés Blaisten (en adelante FAXP-CAB). Peña nació en el estado de Tamaulipas y después de cursar sus estudios básicos, mostró inclinación hacia la caricatura, asimilando como primera referencia visual la obra de Ernesto García Cabral, quien posteriormente se convirtió en su amigo. A raíz de sus lazos familiares y los propios méritos artísticos, Peña se relacionó desde muy joven con los círculos de poder del estado de Tamaulipas, quienes lo apoyaron en toda su carrera artística. Fue becado por el gobierno tamaulipeco para cursar estudios en la Academia de San Carlos; sin embargo, no se especifican las fechas ni los profesores del estudiante, por lo que pudo haber sido alumno supernumerario. Peña se dedicó simultáneamente se a realizar caricaturas para el periódico *El Globo* y posteriormente para *El Universal* a principios de la década de los años veinte. Su habilidad como caricaturista y dibujante lo llevaron a ilustrar los de los debates parlamentarios. En 1927, Peña viajó a Nueva York, donde se presume colaboró con sus caricaturas en las revistas *Life* y *Vogue*. En esta estancia de algunos años, también se relacionó con Miguel Covarrubias, Adolfo Best Maugard, Matías Santoyo y José Juan Tablada. Este círculo de artistas e intelectuales estaba muy interesado en promover el arte nacional, por lo que Tablada se refirió a este grupo de jóvenes como “dotado y talentoso”.

Para hablar de estos murales, repasaremos brevemente la comisión del artista, donde tiene que ver con su nexa con el poder político de aquel entonces.

En el año de 1935, cuando Emilio Portes Gil se convirtió en el Secretario de Relaciones Exteriores en la administración del General Lázaro Cárdenas, Peña afianzó un vínculo con el político que se tradujo en amistad. Portes Gil decidió apoyarlo enteramente para facilitarle una pensión en París. En los documentos personales del artista, se advierte claramente que la pensión para el extranjero fue vía el Partido Nacional Revolucionario (PNR), cuando Portes Gil ocupó la Presidencia del Comité Ejecutivo Nacional; si bien al dejar el cargo, la pensión fue interrumpida. Diputado y gobernador de Tamaulipas, Portes Gil fue Presidente de la República entre 1928-1930, inaugurando con su administración los gobiernos del llamado maximato, convirtiéndose así en una figura clave para explicar la consolidación e institucionalización del PNR, organización política a la que Peña parece haber pertenecido.³⁶⁰

En una pequeña entrevista al pintor aparecida en *El Universal*, Peña indicó que desarrollaría sus estudios y trabajos en la capital francesa y anunció: “decoraré los muros de algunas legaciones y seguiré mi *manera mexicana*”. Peña se estableció en París en 1935 y contó siempre con los beneficios económicos y la pensión del PNR. Además del apoyo de Portes Gil, el pintor también obtuvo subvenciones de Pascual Ortiz Rubio. El propio político le escribía a Peña: “... me he enterado con satisfacción de sus actividades en esas tierras. Felicítolo muy sinceramente por su dedicación al estudio y por su proyecto de exposición mexicana, la que a mi juicio constituirá un éxito completo”.³⁶¹ En la misma misiva, el político platica que había hablado con Marte R. Gómez sobre el trabajo de Peña y concluye: “puede usted estar absolutamente seguro de que siguiendo como hasta la fecha, continuará usted en su empleo”.³⁶²

En París, Peña se relacionó estrechamente con los intelectuales y miembros de la diplomacia mexicana. Llevó a cabo pequeñas exposiciones y pintó los paneles-murales para

³⁶⁰ El padre de Peña trabajaba con el secretario particular del Presidente Cárdenas, Luis I. Rodríguez.

³⁶¹ Carta de Emilio Portes Gil, presidente del Comité Ejecutivo Nacional del PNR, a Alfonso X. Peña, México, 20 de abril de 1936, FAXP-CAB.

³⁶² *Ibid.*

los pabellones de México y Venezuela dentro de la exposición internacional parisina. Gracias a su participación en este evento, Peña se hizo acreedor de una Medalla de Oro concedida por los organizadores del evento.

Debemos recordar que el muralismo mexicano a finales de los años treinta fue utilizado como un vehículo estratégico para la difusión de cierto primitivismo en pro de la imagen de un país pacífico, idílico y pintoresco, misma idea que Peña se encargó de explotar visualmente en Francia; en tanto que la concepción originada en la década de los años veinte, se refería al mexicano “original”, que en buena medida era violento e irracional. Por ello, las notas de la época sobre Peña opinaron: “el México de las telas de Peñita es extremadamente típico, tiene el sabor de la tierra y el perfume de leyendas”.³⁶³

Los funcionarios y diplomáticos mexicanos apostados en París tales como Renato Leduc, Adalberto Tejeda, a la sazón embajador de México en Francia y el Vate Núñez, simpatizaban abiertamente con Peña. Este artista Peña reafirmó sus lazos con una elite de poder de caudillos posrevolucionarios ubicados estratégicamente puestos políticos-administrativos. También recibía correspondencia de Juan Andreu Almazán, entonces embajador en la Gran Bretaña, quien se refiere a él de manera amistosa: “...mucho gusto tendré en verlo por acá cuanto antes y platicarle largamente muchas cosas de nuestra querida Patria”.³⁶⁴

Bajo el patrocinio de la Embajada de México en París encabezada por Tejeda, Peña logró realizar una pequeña muestra en la Galería Carmine logrando vender varios cuadros. El boletín de prensa indicó que en la inauguración se congregaron diplomáticos e incluso ex presidentes como Francisco León de la Barra. El crítico francés Robert Suel expresó:

...lo que me ha gustado siempre de la pintura de A. X. Peña entre tantas otras cualidades excepcionalmente seductoras, es que ha sabido traducir, tanto en el dibujo como en el color, el realismo tranquilo y profundo de sus modelos. Sus obras por sí solas, nos prueban que existe realmente en México un arte que nos impresiona por la asombrosa armonía de sus colores y la estilización de su dibujo.³⁶⁵

³⁶³ Catálogo de la exposición Alfonso X. Peña, México, febrero de 1939, FAXP-CAB.

³⁶⁴ Carta de J. Andreu Almazán a Alfonso X. Peña, Londres, 7 de noviembre de 1935, FAXP-CAB.

³⁶⁵ Hoja mecanografiada con firma del Vate Núñez y Domínguez, París, s.f., FAXP- CAB.

Precisamente, esta imagen “típica y tradicional” del país en el continente europeo, es la misma que los funcionarios de la Secretaría de Relaciones Exteriores han promovido y afirmado en su política cultural a lo largo de los años. Reiteramos que la proyección visual de México también contó con el apoyo de los miembros del círculo artístico francés con el que Peña se rodeaba, quienes lo exaltaron “como uno de los pintores más jóvenes de América y cuyos cuadros se distinguen por su exquisito dibujo, atrevida composición, armonioso colorido y tendiente a crear una nueva escuela”.³⁶⁶

Se ha comentado que la participación del país en la exposición fue tardía e incluso el pabellón fue abierto al público un mes y medio antes de ser clausurado todo el evento. El ingeniero Chacón invitó directamente a Peña a realizar decoraciones murales que llevaron como tema los logros sociales y educativos del régimen cardenista (Figura 2.11). Peña ejecutó dos paneles sobre bastidor en gran formato. Los murales que decoraron el cosmopolita edificio fueron reseñados de la siguiente manera:

En ellos están recogidos dos aspectos interesantes de la labor social del gobierno mexicano en redención de las masas... Los indios se aprestan a leer y formar coros ávidos de que la ilustración los saque de la ignorancia. Peña ha logrado en estos paneaux *felices realizaciones nacionalistas*. Sus personajes arrancados de la misma vida mexicana, inspiran verismo y emoción. Todo – paisajes, fondos pueblerinos, lienzos, elementos decorativos– está tratado con propiedad y sentimiento vernáculo. Los vivos matices, la cruda luz que acentúa los perfiles de los indígenas y sus carnes morenas, dan la impresión del desarrollo feliz del tema que concreta la política de nuestro gobierno para redimir al proletariado.³⁶⁷

El muestrario visual de escenas campestres inmutables así como los beneficios de la enseñanza rural, parecía perfilarse como la preocupación central de la administración cardenista. Dentro de la esfera de la diplomacia, el pabellón mexicano también parecía contribuir a la práctica política de enseñar, informar e inculcar los valores del régimen que se vincularon con la planeación de su política exterior. Con la idea de cohesionar la diversidad cultural mexicana, el pabellón mexicano pensó en un retorno a las tradiciones, impulsando una creencia de una identidad cultural uniforme. Un elemento importante del Pabellón mexicano fue toda la publicidad de los productos nacionales a través de mapas,

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ *Ibid.*

productos exóticos y expresiones artísticas, para promover el turismo y atraer la inversión extranjera. El exotismo y el folklore plasmados de diferentes formas en este pabellón fueron propicios para la implantación –y reformulación– de las nuevas relaciones diplomáticas, culturales y económicas del país, sobre todo cuando se trataba de la construcción de su imagen hacia el exterior. Las estrategias de representación del país con un “admirable pedigree cultural” eran más que apropiadas para reelaborar su estatus como nación potencial ante el extranjero. La fórmula fue concreta: se tenían que abordar los aspectos rurales que predominaron en las muestras desarrolladas al interior del pabellón y en los murales. En este plano, el campo fue representado con esta temporalidad idílica que al mismo tiempo que simbolizaba el crecimiento demográfico y la fecundidad de la tierra en un sentido metafórico, biológico y potencialmente económico.

Peña tenía encomendado realizar otros paneles dedicados a los temas de Educación, Obrerismo y Agrarismo, mismos que serían colocados al interior del edificio. Estos paneles ubicados actualmente en la rotonda de la Embajada de México en París, parecen ser los relativos a la educación y guardan ciertas reminiscencias con las obras murales realizadas en las escuelas funcionalistas entre 1932 y 1934, en cuanto a los temas y las formas de estructurar la narrativa mural. En una de las obras, se representó la enseñanza de los oficios en el campo destacando especialmente la colectividad, pero también una división en las actividades por género. Una maestra rural aparece en medio de la composición y abraza maternalmente por la espalda a uno de los infantes del conjunto, mientras que dos niñas más se dedican a la labor de hilado. Casi al lado de la profesora, se encuentra un maestro vestido con overol, quien parece instruir musicalmente a un grupo de jóvenes quienes tienen un libro bajo el brazo. El hombre y la mujer se unen en una labor de lo parecen ser las misiones culturales o aluden a la educación rural fomentada por el Presidente; además de cumplir con la función de la enseñanza socialista, intensificaban la propaganda cultural y sanitaria del régimen cardenista. Dentro del discurso oficial, se depositaba en los misioneros la optimización de las actividades propias de la comunidad.

En el segundo panel, nuevamente advertimos esta cuestión de género. Los docentes femenino y masculino aparecen como héroes culturales y aquí están acompañados tanto de niños como de adultos. Como metáforas de renovación y productividad, se concentran las actividades manuales y las llamadas intelectuales: el tejido, la lectura y la escritura. La

profesora aparece como una nueva redentora: con una expresión un tanto rígida en su rostro, tiene un libro abierto y hace un gesto de digitación. Los niños –hombres y mujeres– le ponen suma atención; mientras que las personas mayores dialogan con el maestro, quien abraza de manera fraterna a dos campesinos. Peña acompaña esta descripción visual de la educación con elementos de una arquitectura vernácula que denota el contexto rural. La modernidad artística simplemente fue omitida en estos paneles.

De forma paralela a la ejecución de estas pinturas y su suspensión por los problemas administrativos del inmueble, Peña fue contratado para pintar dos murales para el Pabellón Venezolano, relativos a la explotación minera y la agricultura,³⁶⁸ siendo estas obras de temática y factura más moderna que los murales desmontables realizados para el espacio mexicano. Cabe mencionar que las obras en el Pabellón venezolano gozaron de beneplácito entre el público francés.

No obstante, la elección de Peña como el pintor oficial que habría de ejecutar obras murales para el Pabellón fue muy criticada, considerando que lo mejor hubiera sido invitar a Orozco o a Rivera, ya que Francia estaba requiriendo el trabajo de pintores notables como Raoul Dufy o Édouard Vuillard. Con cierto tono satírico y dejando entrever una reflexión crítica, el articulista Eduardo Avilés Ramírez señalaba: “Peñita reedita el caso de Diego y lo vemos avanzar en el gran proscenio vestido de charro de la cabeza a los pies. Género analítico por excelencia es Peñita”. Al México de Peña se le atribuían los siguientes calificativos “cromático, típico y decorativo en extremo que ha causado sensación gracias a ese tipicismo”; en resumen: el gusto artístico francés fue conquistado por la idea del colorido y la visión exótica del país. Paradójicamente, el Pabellón tuvo cierto éxito: “París desfila, desfila. París es sensible a lo típico exótico de valores esenciales y por eso lo vemos venir en caravanas cerradas a visitar el palacio de México, enclavado cerca de la Torre Eiffel...”³⁶⁹

Peña sabía que su pintura era el tipo de obra que podía funcionar para ser aceptado en Europa, sin dejar de lado su filiación nacionalista-partidista, coadyuvando a la imagen exterior del país. El mismo comentó que el público parisino “se entusiasmaba con el color y

³⁶⁸ Constancia de Pedro Zuloaga, comisario General de Venezuela en la Exposición Internacional de París en 1937, París, 23 de noviembre de 1937, FAXP-CAB.

³⁶⁹ Eduardo Avilés Ramírez, “El arte mexicano en la Exposición”, recorte periodístico s.f., FAXP-CAB.

la belleza típica de nuestros paisajes.. y sin proponérmelo, hice una efectiva propaganda patriótica”.³⁷⁰

Meses después, Renato Leduc –quien a la postre trabajaba en la Embajada mexicana– le escribió a Peña que su premio había causado cierta polémica y que sus *panneaux* “adornan ahora el *troisième étage* del edificio del consulado, dándole un aspecto –según opina la afición sensata– de Plaza de Toros de México, adornada para una corrida goyesca”.³⁷¹ El diplomático había enviado un telegrama a la Presidencia de la República para abogar por el joven pintor, argumentando que “había exaltado magníficamente la obra educativa social de nuestra revolución”; además había sido el único mexicano contratado para trabajar al interior del Pabellón mexicano. Leduc pedía “justicia” para Peña, demanda compartida por miembros del personal de la Embajada.³⁷²

El gobierno progresista de Cárdenas prácticamente ignoró a los artistas mexicanos de mayor renombre para la edificación de este pabellón y su programa iconográfico. La elección de un pintor como Peña resultó poco arriesgada, debido a las características de su obra, la cual se alejaba de cualquier trasfondo ideológico o político que pudiera poner en riesgo la campaña propagandística y diplomática del régimen. De igual manera, el artista significó una opción de menores costos económicos.

A pesar de su salida del proyecto parisino, Peña contó con una clientela política en ascenso que se proyectaba con sus pinturas de orientación nacionalista. Los temas mexicanistas y bucólicos se negaban a ser abandonados y se perfilaron como complemento idóneo a la imagen de México en el exterior.

³⁷⁰ Carta de Alfonso X. Peña a Sara Pacheco de Peña, París, 24 de noviembre de 1937, FAXP-CAB.

³⁷¹ Pedro de los Santos, "Peñita regresa triunfante", *Revista de Revistas*, núm. 1458, 1 de mayo de 1938, s.p.

³⁷² Telegrama de Renato Leduc al Presidente Lázaro Cárdenas, París, s.f., FAXP-CAB.

Capítulo III. Imagen y propaganda de México en el exterior (II)

Hacia finales del cardenismo, la presencia mexicana en Nueva York tomó fuerza gracias a la participación del país en la Feria Mundial de Nueva York llamada *The World of Tomorrow* y la exposición *Veinte siglos de arte mexicano* celebrada en el MoMA. A diferencia de París, el gobierno mexicano no cometió los mismos errores que en París, al contrario, hizo de la propaganda un uso mucho más sistemático, contando también con la aprobación de varios sectores.

Cabe mencionar que entre 1939 y 1940, esta oficina estaba a punto de desaparecer, por lo que resulta un tanto paradójico que las acciones de propaganda tomaran mayor peso y más con Estados Unidos. De acuerdo con Itala Schmelz, el casi extinto Departamento se había encargado de la producción museográfica del pabellón mexicano.³⁷³ En el documento citado por Schmelz, fechado en diciembre de 1939, el funcionario consular Ezequiel Huerta -quien estaba a cargo momentáneamente del pabellón- envió un telegrama a Cárdenas donde le solicitaba un nuevo representante para el espacio, puesto que el DAPP no había respondido a la petición, dada su súbita desaparición.³⁷⁴

En otros documentos, se hace constar que el DAPP trabajó una parte de la exhibición al interior del espacio, pues estaba dedicada a la manufactura de mapas monumentales de la República mexicana.³⁷⁵ Como retomaré más adelante, en realidad el pabellón fue organizado por las Secretarías de Economía, Relaciones Exteriores y de Comunicaciones, quizás la unión de estas tres dependencias –y con Múgica en esta última-, terminaron por debilitar el margen de acción del DAPP.

Siendo cuestionable el alcance y participación real o aislada del DAPP en este evento, lo cierto es que la propaganda mexicana siguió un nuevo rumbo. Cárdenas y los funcionarios mexicanos se habían percatado que la política exterior era mucho más

³⁷³ Itala Schmelz, “*Indians are chic*. Cronografía de Luis Márquez Romay en Nueva York, 1940”, en Itala Schmelz y Ernesto Peñaloza, *Luis Márquez y el mundo del mañana. La identidad mexicana y la Feria mundial de Nueva York, 1939-40*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad del Claustro de Sor Juana, 2012, p. 51.

³⁷⁴ *Ibid.* La autora indica que dicho documento fue hallado en el archivo de la Secretaría de Relaciones Exteriores.

³⁷⁵ Carta de Alfonso Pulido Islas, Oficial Mayor del DAPP, al Director de Estudios Geográficos, 23 de junio de 1939, Dirección General de Información, 149/1, caja 47, AGN.

importante de lo que pensaban: siguieron sugerencias de Estados Unidos y cambiaron el discurso político y cultural. A los problemas internos del DAPP, se añadía la disputa por el monopolio de los medios de comunicación, lo que le restó credibilidad y poder.

A continuación me referiré a la organización y levantamiento del pabellón así como la inclusión de diversos agentes culturales en este evento, lo que marcó la continuidad de la imagen de México en Estados Unidos.

Nueva York: The World of Tomorrow (1939-1940)

La participación de México en estos dos eventos neoyorquinos se tornó sumamente importante en términos del panamericanismo, mismo que dio lugar a un clima propicio y receptivo para el intercambio cultural entre los gobiernos de Estados Unidos y México. En este sentido, Nueva York conformó la estrategia artística de la *mexicanidad* que fue el hilo conductor de las estrategias visuales y simbólicas de estos acontecimientos; a lo que se añade también una determinación de cambio en la diplomacia cultural a raíz de la expropiación petrolera de 1938.

En primer lugar aludiré a la construcción del imaginario de México en Estados Unidos –el cual tiene elementos en común con desarrollado durante los años veinte– y que descansó especialmente en los intereses diplomáticos y gubernamentales del régimen cardenista, donde su propia creación, el DAPP parecía inoperante. Particularmente, explicaré el programa artístico del pabellón mexicano en Flushing Meadows Corona Park, tomando en consideración sus dispositivos simbólicos y los planteamientos curatoriales de exhibición, así como los mecanismos de la diplomacia cultural desde el ámbito del poder. A partir de esta *zona de contacto*, entenderemos también las relaciones culturales entre México y Estados Unidos donde se crean narrativas e imágenes nacionales, pero generados a partir de una red de conexiones transnacionales, mismos que van paralelos a los esfuerzos del país por presentar una nueva imagen, paradójicamente desvinculada u opuesta a la modernización. México en Nueva York hizo la reproducción de este modelo.³⁷⁶

Gracias al éxito que había tenido la exposición de Chicago en 1933, denominada *Century of Progress*, se creó un ambiente receptivo y eufórico para la organización de la

³⁷⁶ Julia del Palacio Langer, “The mexican oil expropriation as contact zone. Oppositional discourses and national identity formation. México 1938-1939”, ensayo inédito presentado en un seminario con Claudio Lomnitz en la Universidad de Columbia, 2010.

feria neoyorquina, misma que haría un homenaje a George Washington conmemorando los 150 años de su llegada a la presidencia de Estados Unidos. El creador de la Feria Mundial de Nueva York fue Edward F. Roosevelt –primo de Eleanor Roosevelt y hombre de negocios– mientras que el terreno elegido estaba ubicado en las inmediaciones de Queens. Para el presidente Roosevelt fue sumamente importante contar con la participación de un buen número de naciones y así aseguró la confirmación de 58 países, gracias a la notable actuación de Grover Whalen como experto negociador y destacado *businessman*.³⁷⁷

De esta manera, se quiso mostrar el gran evento mundial como el máximo escenario de la modernidad y el progreso, donde la temática principal fue la construcción del *mundo del mañana*. A los descubrimientos y los usos de los novedosos instrumentos en telefonía, radio, televisión, clima artificial y aerodinámica, se añadieron las propuestas en materia de diseño industrial y publicidad; la idea general era que las máquinas mejoraran los procesos y se convirtieran en una suerte de extensiones del hombre, en un momento en que la administración del presidente Roosevelt tenía como objetivo –a través de la Works Progress Administration– brindar y crear empleos para millones de desocupados.³⁷⁸ En esta democracia, las empresas trasnacionales aprovecharon para comerciar con un imaginario de la fantasía y las utopías futuras.

Las corporaciones tenían sus propios edificios, tales como RCA, Kodak, Westinghouse –la cual elaboró una cápsula del tiempo– Heinz, General Electric, entre otras. La exposición más popular de la feria fue *Futurama* de General Motors, creada por Norman Bel Geddes, donde los visitantes podrían observar el sofisticado sistema de infraestructura carretera desde asientos móviles. Gracias también al *streamlining* creado por Geddes, los edificios de corte neoclásico se pusieron al servicio de la publicidad.

El comisionado del parque, Robert Moses –quien a la postre volvería a ejercer la misma función en la feria de los años sesenta– sería el encargado de transformar totalmente el aspecto de Flushing. Ya desde 1935, se empezó a concebir como una “feria del futuro”, y en distintos momentos tuvo la intención de convertirse en un símbolo de unión de los países

³⁷⁷ John E. Findling, *Historical dictionary of world fairs and exhibitions*, Nueva York, Greenwood Press, pp. 293-300 y Robert W. Rydell, *World of fairs. The Century of Progress exhibitions*, Chicago, Chicago University Press, 1993, pp. 115-156.

³⁷⁸ Véase Larry Zim, *et al.*, *The World of Tomorrow. The 1939 New York World's Fair*, Nueva York, Harper and Row Publishers, 1988.

en paz, donde las extrapolaciones internacionales y sobre todo ideológicas, constituían un solo frente ante la Segunda Guerra Mundial.

Building the World of Tomorrow tuvo como centro simbólico el Theme Center, con su Perisphere y el Trylon –esfera y obelisco de tres caras– y a sus alrededores se extendieron 400 hectáreas que conformaban el *Hall* de las Naciones, el Patio de la Paz, la Laguna de las Naciones, entre otras calles, plazas y pasos peatonales. Además de los pabellones de más de cien países, se levantaron edificios temáticos dedicados a la alimentación, la ciencia, la educación, los transportes y el ocio. Dentro de la *Perisphere*, se encontraba el diorama *Democracy*, diseño de Richard Dreyfus, en el cual se mostraba un modelo de la ciudad del futuro, una megalópolis que conectaba varias ciudades idílicas a través de una estructura compleja de autopistas.

La mayoría de las edificaciones arquitectónicas fueron concebidas como estructuras temporales, lo cual permitió ensayar y experimentar con la proyección del *futuro*: se impuso una *arquitectura parlante* “amable y efervescente”, donde los inmuebles “manifestaban su función y su identidad a través de la forma”.³⁷⁹ Como una extensión de Chicago, se quería vincular el arte y el diseño industrial con la tecnología y sus objetivos comerciales. Al mismo tiempo, estos diseños arquitectónicos cumplieron la función de operar como un *fantastic stage*, mezclado con las “formas abstractas y puras”,³⁸⁰ empleando una mezcla de *déco* racionalizado pintado con colores suaves. Sin embargo, se reiteraron los elementos neoclásicos en todas las construcciones, mismas que siguieron un orden racional y simétrico. Con un toque conservador, las estructuras arquitectónicas fueron profusas en proporciones esféricas, rotondas, domos, obeliscos y pirámides iluminadas, las cuales fueron mezcladas con toques aerodinámicos y *déco*. Estos elementos se acompañaron de una ornamentación también muy clásica, con la finalidad que el visitante a la feria hiciera un reconocimiento de estas formas.³⁸¹

Una zona especialmente cuidada fue la del entretenimiento, llamada posteriormente *Great White way*, en la cual se desplegaron jardines exóticos con modelos desnudas,

³⁷⁹ Romy Golan, “La feria universal. Un teatro transmedial”, p. 177.

³⁸⁰ Eugene A. Santomaso, “The design of reason: architecture and planning at the 1939/1940 New York World’s Fair”, en *Dawn of a new day. The New York World’s Fair, 1939-1940*, The Queens Museum-New York University Press, 1980, pp. 32-34.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 30.

mismos que convivían con eventos paralelos como la presentación de los electrodomésticos y granjas mecanizadas. Cada uno de los espacios tuvo la finalidad de apelar a la curiosidad y a la emoción llevadas a través de un *performance* corto y entradas de bajo costo.³⁸² Los optimistas promotores de la feria neoyorquina buscaron que el principal efecto del evento fuera naturalmente económico, además de impulsar los medios de comunicación como la radio y las publicaciones periódicas.

La Feria fue reabierta en una segunda fase en mayo de 1940 con algunas variaciones en la *country fair*, realizadas para favorecer aún más la idea del “mundo del mañana” y reorientar los temas de Paz y Libertad; además de redefinir la participación de algunos países como la Unión Soviética. Al término de la feria, el déficit económico fue alto, los edificios fueron demolidos inmediatamente y el acero fue reutilizado para el armamento de la Segunda Guerra Mundial. El *Trylon* y el *Perisphere* sobrevivieron como símbolos de la feria, y al mismo tiempo quedaron como vestigios de un optimismo mundial que fue destruido con el ambiente bélico. *The World of Tomorrow* también demostró que Norteamérica deseaba mantenerse aislado del avance de la guerra y el fascismo internacional demostrando su respuesta y capacidad tecnológica, técnica y científica a favor de la democracia.³⁸³

La utopía neoyorquina operó como un escape nostálgico, al prometer una reconstrucción pacífica opuesta al imaginario de guerra y destrucción.³⁸⁴ Marco Duranti, por ejemplo, analiza las dos etapas de la feria mundial marcadas por la utopía (1939) y la nostalgia (1940). En ambos casos las narrativas tendieron a neutralizar las implicaciones de la guerra, recuperar la fe en la vitalidad económica de la nación norteamericana y del propio sistema político con sus aspiraciones globales y democráticas.

Con la apertura de este evento, la bandera del progreso –fuertemente influenciada por el taylorismo y el fordismo– determinó el advenimiento y anuncio de tecnologías modernas introducidas en una sociedad planificada, e incluso, inocente. Lewis Mumford, el

³⁸² Findling, *op. cit.*, p. 299.

³⁸³ Véase Robert W. Rydell y Laura Burd Shiavo, *Designing tomorrow. America's World's Fairs of the 1930s*, New Haven, Yale University Press, 2010. Cfr. Robert Alexander González, *Designing Pan-America. U.S. Architectural visions for the Western Hemisphere*, Austin, University of Texas Press, 2011.

³⁸⁴ Marco Duranti, “Utopia, nostalgia and World War at the 1939-40 New York World's Fair”, en *Journal of Contemporary History*, Londres, vol. 41, núm. 4, octubre de 2006, p. 663.

crítico cultural y urbanista que inspiró el tema de la feria de Queens, había dicho “*Utopias make the world tolerable for us*”, pero claramente distinguió las utopías de “reconstrucción” de las de “escape”. Estas últimas, las cuales hicieron presencia en la feria, descansaron en fantasías efímeras de perfección evadiendo los problemas latentes y evitando la confrontación.³⁸⁵

En 1940, ante la violencia que se vivía en Europa, la retórica del “mundo del mañana” dio lugar a otra retórica, “la de la paz y libertad”. La creencia en el futuro se hundió casi por completo y se tornó en una nostalgia capaz de proveer ilusiones de armonía e igualdad. Al mismo tiempo representaba el duelo por la imposibilidad de regresar a un mundo con “límites y valores”, donde el pasado cobraba un papel preponderante. En este sentido, el panamericanismo se insertó dentro de esta añoranza –nacional e internacional– que destacaba las herencias culturales en su acepción más tradicional.

No obstante, las naciones participantes se encontraron de alguna manera segregadas de este mundo ilusorio de las corporaciones y de los edificios netamente norteamericanos. Divididos por un lago artificial, varios pabellones extranjeros –a petición de los organizadores de la feria– debían reflejar un renacimiento nacional después de una época difícil.³⁸⁶ Las naciones invitadas se ubicaron en la zona denominada “Zona internacional”. Esta área estaba dividida en Court of Peace, el Lago de las Naciones, la Liga de las Naciones y el Federal Place. Dichas plazas estaban rodeadas por la Avenida Continental y el Presidential Row. El edificio más grande era el pabellón de Estados Unidos, el cual dominaba ostensiblemente el Court of Peace y los cuatro grandes bloques de pabellones, contruidos uniformemente y donde se ubicaron los pabellones de varios países. Hacia el oeste, ante el Lago de las Naciones, se podrían encontrar las representaciones más grandes: Francia, Gran Bretaña y Bélgica.

A finales de los años treinta, Estados Unidos parecía estar obsesionado con el porvenir tecnológico que caminaba paralelo con la nostalgia de una *inocencia perdida*. De acuerdo con Mauricio Tenorio Trillo, fue justamente durante este periodo que comenzó a propagarse el modelo de parques temáticos, el cual llevó a considerar la necesidad de lograr que los pabellones nacionales funcionaran al mismo tiempo como escenarios de diversión y

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 674.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 671.

propaganda de las grandes corporaciones,³⁸⁷ prefigurando el imaginario de la posguerra.

El Pabellón de México en la New York World's Fair The World of Tomorrow (1939-1940)

Los organizadores de la feria dedicaron especial atención a las naciones latinoamericanas. El panamericanismo, como retórica de integración y defensa continental, fue puesto a disposición del establecimiento de una zona de solidaridad antes, durante y después de la Segunda Guerra Mundial. La presencia de los visitantes al evento en Flushing Meadows, impulsaba la economía local y al mismo tiempo motivaba el interés por otras naciones. A través del uso de una arquitectura futurista, del despliegue tecnológico y el lenguaje artístico clásico y realista, en conjunción con el entretenimiento popular –los llamados *burlesques*– se daba la idea general de una maquinaria del capitalismo optimista e incluyente, extensiva además para los países latinoamericanos. La radio se convirtió en el elemento ideal para la transmisión de la política panamericana, demostrando que era una vía de cohesión en “la familia de las naciones”, que además promovía el intercambio de ideas. De acuerdo con Charity Mewburn, detrás de esta política se preparaba el escenario de una hegemonía que quería asegurar su futuro.³⁸⁸

La participación de México tanto en la feria neoyorquina como en la exposición del MoMA, sirvió para promover una unidad simbólica donde los avances tecnológicos y los intereses económicos norteamericanos debían tener un impacto estratégico en nuestro país. Para la administración del presidente Roosevelt, era central hacer valer los principios democráticos, haciendo constantes referencias a la construcción de una “cultura nacional” americana que fuera lo suficientemente fuerte para combatir al fascismo. Ante la vulnerabilidad de Estados Unidos, Roosevelt se vio ante la necesidad de replantear una débil relación con América Latina; y es por ello que la política exterior dirigió sus esfuerzos a consolidar el bloque de una seguridad hemisférica, que fuera capaz de

³⁸⁷ Mauricio Tenorio Trillo, “De Luis Márquez, México y la Feria de Nueva York, 1939-1940”, en Itala Schmelz y Ernesto Peñaloza, *Luis Márquez y el mundo del mañana. La identidad mexicana y la Feria mundial de Nueva York, 1939-40*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad del Claustro de Sor Juana, 2012, p. 27.

³⁸⁸ Charity Mewburn, “Oil, art and politics. The feminization of Mexico”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM-IIE, vol. XX, núm. 72, 1998, pp. 75-76.

garantizar la no-intervención europea.³⁸⁹

La conciliadora política del *Buen Vecino* promovió esta solidaridad política-militar sobre todo con objetivos económicos que defendieran los mercados, las inversiones y los recursos de una posible intrusión de las fuerzas del Eje. En este sentido, la importancia de un país como México fue fundamental para la consolidación de este frente continental, lo que coincidió con el nombramiento de Nelson Rockefeller como *Coordinador de la Oficina de Asuntos Interamericanos* (1940-1944), donde el magnate tenía la intención de hacer que las transnacionales demostraran una buena voluntad con América Latina a través de la aplicación de medidas sociales y filantrópicas. No obstante el vínculo de las demás naciones americanas con Norteamérica, el gobierno de Lázaro Cárdenas deseaba dejar clara su postura sobre política exterior. Si bien se pronunció a favor de la no-intervención, Cárdenas aprovechó la liga interamericana para hacer propaganda de los logros de su administración.³⁹⁰ Los diplomáticos mexicanos, todos pertenecientes a facciones revolucionarias y los cuales que manejaban un código de honor, se apostaron en distintos lugares de América Latina y encaminaron sus esfuerzos a promover el liderazgo de Cárdenas más que apoyar las relaciones con México. Ante Estados Unidos, el país quería posicionarse como la mayor fuerza de la región latinoamericana.

Las instrucciones directas para los ministros, embajadores y cónsules venían desde la Presidencia, quien no solamente utilizó al DAPP para la difusión del país en América Latina por medio de películas propagandísticas y programas de radio, sino también a través de una intensa campaña encauzada por Ramón Beteta, Subsecretario de Relaciones Exteriores y allegado al presidente. Siguiendo la tradición de su inclusión en estos eventos internacionales, el pabellón mexicano nuevamente trató de ser un aparador de *la mexicanidad*. Digamos que México en Nueva York afinó esta imagen estereotípica que fue utilizada y explotada con anterioridad para integrarse a un discurso cosmopolita. El pabellón mexicano hizo gala de ese exotismo “como único recurso de identidad”, o quizás,

³⁸⁹ Véase Frederick B. Pike, *FDR's Good Neighbour Policy*, Austin, University of Texas Press, 1995.

³⁹⁰ Véase Amelia Marie Kiddle, *La política del Buen Amigo: Mexican-latin American relations during the presidency of Lázaro Cárdenas, 1934-1940*, PhD dissertation in History, Arizona, University of Arizona, 2010.

como mejor fuente de ingreso.³⁹¹ El reto de los organizadores del pabellón no era solamente mostrar la cultura autóctona, sino *resignificarla* para hacer funcionar el montaje de una imagen moderna aceptable como arte y propaganda. Dentro de este contexto, México sería presentado como receptivo a la ayuda norteamericana para sembrar la suficiente confianza en el intercambio comercial binacional. Así, la viril y tecnocrática feria *World of Tomorrow* estaba mediada por lo que podría ser denominado como el natural, *femenino* y “primitivo” espíritu de México.³⁹²

La invitación oficial a Lázaro Cárdenas fue enviada en noviembre de 1936 y se le indicaba que la feria estaría dedicada a la construcción del mundo del mañana, con el objetivo de reunir a las naciones para fines de desarrollo de sus intereses económicos, relaciones de mutuo entendimiento y paz universal. Es importante mencionar que uno de los principales asesores de Cárdenas en materia de política –y propaganda- exterior era Frank Tannenbaum, quien tenía importantes vínculos académicos, intelectuales y periodísticos en la Gran Manzana, así como una gran influencia. Fue precisamente Tannenbaum –también profesor de la Universidad de Columbia- quien le aconsejó a Cárdenas que siguiera medidas de orden pragmático.³⁹³ La asesoría también incluyó señalar las publicaciones norteamericanas que podían contrarrestar la mala propaganda de México en Estados Unidos.

A diferencia del pabellón mexicano en París, Cárdenas aceptó la invitación a la feria casi inmediatamente. La organización fue encomendada a la Secretaría de Economía –cuyo titular era Efraín Buenrostro– y la responsabilidad general del espacio a Rafael de la Colina, cónsul general de México en Nueva York. Cabe mencionar que las autoridades consideraron que esta oportunidad ameritaba concentrar todos los esfuerzos diplomáticos y económicos en ese sentido.

³⁹¹ Itala Schmelz, “Las cosas, según como se ven. Luis Márquez en la Feria Mundial de Nueva York 1939-1940”, en *Alquimia*, año 4, núm. 10, septiembre-diciembre 2000, p. 18.

³⁹² Mewburn, *op. cit.*, p. 102.

³⁹³ Alejandro Ugalde, *The presence of Mexican Art in New York between the World Wars: cultural exchange and Art diplomacy*, PhD dissertation in Philosophy, New York, Columbia University, 2003, pp. 401-402. De acuerdo con Tenorio Trillo, Tannenbaum –judío progresista- fue “el institucionalizador del estudio de México en universidades norteamericanas”, citado en Mauricio Tenorio Trillo, *Historia y celebración. México y sus Centenarios*, México, Tusquets, 2009, p. 69. En este punto, también debemos recordar el papel y presencia de los periodistas norteamericanos en México y sus ideas publicadas sobre el país.

Respecto a la participación de México en este evento, el presidente Cárdenas dio un mensaje:

México ve en las ferias, como en la que con tanto éxito se celebra en Nueva York, un libro abierto que exhibe los valores morales de los pueblos, las manifestaciones del arte, de la ciencia y de la industria con sus características especiales; y ha sido por ello que aceptó agradecido participar en tan importante evento, presentando además, en el Museo de Arte Moderno de la propia ciudad de Nueva York, la exposición de cultura mexicana concretada en las diversas obras de arte y del saber que las generaciones ancestrales nos dejaron como vestigios de su avanzada civilización.³⁹⁴

El discurso presidencial aludía a esta cultura autóctona y legendaria que se proyectaba hacia el futuro, pero también deseaba mostrar una nación progresista con una política internacional incluyente.

El economista Rafael A. Bernot, hizo las siguientes sugerencias al Presidente Cárdenas sobre la construcción del edificio, en las cuales se evidenciaba claramente una negativa a presentar el México moderno:

El pabellón de México debe ser copia de algunas de las joyas arquitectónicas de la época precortesiana pudiéndose inspirar en el estuco y labrado del templo del Mictlán, Mitla, Oaxaca.. Se omite la reproducción de maquetas de edificios modernos y obras notables dentro de nuestro territorio durante la época actual por no estar en condiciones de poder presentar algo que se asemeje a las monumentales presas, puentes, etc., que existen en diversos sitios del vecino país del norte, y consecuentemente un contingente mexicano de esta índole carecería de interés para los visitantes de la Exposición...³⁹⁵

Tal como mencioné al principio de este capítulo, la injerencia del DAPP tanto en el pabellón mexicano como en la muestra del MoMA, nos muestra un momento de tensión ante la desarticulación del organismo, pero ciertamente aún determinaba de la órbita de la propaganda cardenista.

El pabellón mexicano se situaba en una de las esquinas de los dos bloques hacia el sur del área conocida como *Court of Peace*, cerca del Presidential Row South. El bloque era compartido con Dinamarca, Checoslovaquia, y Yugoslavia. Estos pabellones nacionales

³⁹⁴ “Mensaje del C. Presidente de la República a los países continentales”, *Memoria de la Secretaría de Relaciones Exteriores*, septiembre de 1939-agosto de 1940, México, SRE, 1940, p. 3.

³⁹⁵ Itala Schmelz, “*Indians are chic*. Cronografía de Luis Márquez Romay en Nueva York, 1940”, en Itala Schmelz y Ernesto Peñaloza, *op. cit.*, pp. 50-51.

eran construcciones más bien pequeñas y uniformes en su arquitectura. Cuando Holanda decidió no participar –a pesar de contar con importantes avances en la construcción de su pabellón– se hicieron todas las negociaciones posibles para que los organizadores estadounidenses y mexicanos tomaran este inmueble y lo convirtieran en un espacio “*truly mexican with artistic style*”.³⁹⁶ Por tal razón, el *reciclaje* ya no pudo favorecer la tendencia prehispánica, por lo que se construyó un “edificio de estilo moderno, *ligeramente* funcionalista y aún con el dejo del arte social de los treinta”,³⁹⁷ en el cual se conjuntó un organigrama material de los logros del Plan Sexenal (1934-1940).

Desde su concepción, había diferentes ideas de lo que debía ser el pabellón mexicano. En primera instancia, uno de los comisionados adjuntos indicó que se nombraría al Secretario de la Federación Mexicana de Trabajadores de la Enseñanza para organizar los contenidos del pabellón, pues se trataba de exaltar los “valores educativos” y propaganda del gobierno cardenista además de expresar un vínculo con las escuelas y agrupaciones ministeriales del país.³⁹⁸ Por otro lado, el urbanista Carlos Contreras solicitó directamente a los organizadores de la feria ser el comisionado de la exposición al interior del pabellón, y al mismo tiempo proponía que el lugar tuviera un discurso y contara con espacios considerables sobre planificación, diseño y construcciones urbanas que representaran a la ciudad como emblema de la modernidad.³⁹⁹

Al final, el cónsul Rafael de la Colina informó que en el primer piso del edificio se tomaría en cuenta el periodo prehispánico y la época colonial, mientras que el segundo se dedicaría a las artes populares, el turismo y el Plan Sexenal. Naturalmente, el funcionario esperaba el visto bueno de las autoridades norteamericanas,⁴⁰⁰ quienes debían aprobar las

³⁹⁶ New York’s World’s Fair (1939-1940), *Mexico*, Box 315, folder 15, New York Public Library, Manuscripts and Archives Division (en adelante NYPL-MAD).

³⁹⁷ Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, p. 317.

³⁹⁸ Carta de Roberto Moreno, Secretario de la Federación Mexicana de Trabajadores de la Enseñanza a Grover Whalen, Presidente de la Feria de Nueva York, 13 de octubre de 1936, New York’s World’s Fair (1939-1940), *Mexico*, Box 315, folder 15, NYPL-MAD.

³⁹⁹ Carta de Carlos Contreras a Robert David Kohn, chairman of the Committee of the World’s Fair, 14 de febrero de 1938, *Mexico*, Box 315, folder 16, NYPL-MAD.

⁴⁰⁰ Carta de Rafael de la Colina a E.F. Roosevelt, Acting Director of Foreign Governments, 11 de enero de 1939, New York’s World’s Fair (1939-1940), *Mexico*, Box 1498, folder 6, NYPL-MAD.

medidas sobre el inmueble y su “decoración” interior. El cónsul aceptó todas las sugerencias de la contraparte estadounidense, ya que en una carta de enero de 1939 dirigida al presidente Roosevelt –en respuesta a la solicitud de los planes decorativos al interior– el funcionario anexó dos bocetos sobre lo que estaría ubicado en el *mezzanine* y los cambios para ambas plantas. En esta última versión, el primer piso albergaba la exposición referente a la historia prehispánica del país y en menor medida, el periodo colonial. Dentro de esta línea, en el segundo piso se destacaría la parte “turística” y los resultados del Plan Sexenal. Colina le mencionaba al organizador que habría información en cada uno de los espacios, la cual esperaba que “fuera satisfactoria”. El funcionario concluía: “El señor Mendiola pensó que era lo mejor dejar estos asuntos al juicio de sus arquitectos”.⁴⁰¹

El argumento del cónsul Rafael de la Colina también se centraba en la experiencia del visitante al observar “una imagen vívida” del país, donde el presente era mucho más palpable que el pasado. Por ello, en sus palabras, el *display* contaba con obras de “artesanos coloniales”, “colecciones de obras representativas de nuestros artesanos contemporáneos, así como dibujos y gráficas de los avances logrados bajo el liderazgo del presidente Cárdenas”. De esta manera, de la Colina parecía estar operando las estrategias de propaganda tal como fueron utilizadas por el DAPP. Al final, el cónsul ensalzaba el “claro” acercamiento y entendimiento entre ambas naciones, haciendo una gran promoción del turismo: “No estamos presentando un palacio lleno de esplendor, sino una síntesis objetiva de nuestro pasado romántico y artístico”.⁴⁰²

El pabellón mexicano en Nueva York fue más bien convencional. En su fechada se observaba un sobrio edificio que recibía a la gente con una escultura femenina de corte clásico –torso desnudo– y un mapa de México. El arquitecto Vicente Mendiola fue el encargado de los detalles arquitectónicos del interior del inmueble. Ciertamente las autoridades mexicanas no querían cometer un error y optaron por Mendiola, quien desde los años veinte trabajaba al servicio del régimen, ya que había hecho casas habitación, escuelas agrícolas en Morelia, Durango y Puebla, la estación de policía y bomberos de la calle de Revillagigedo –hoy Museo de Arte Popular– y también la remodelación de la

⁴⁰¹ *Ibid.*

⁴⁰² Statement of Rafael de la Colina, *S/f. Mexico*, Box 315, folder 16, NYPL-MADB, cfr. Rafael de la Colina, “México en la Feria Mundial. La apertura del pabellón,” *El Universal*, 28 de mayo de 1939, citado en Julia del Palacio Langer, *vid. supra*.

Tesorería de la Federación en Palacio Nacional.⁴⁰³ Mendiola comenzó con toda la disposición del espacio, si bien Justino Fernández ayudó a terminarlo, aunque su nombre apareció hasta después en la documentación oficial.

Ante los sueños de modernidad, nostalgia y escape, los realizadores de la feria buscaron las fórmulas arquitectónicas más tradicionales. Con una arquitectura regida por la lógica neo-corbusiana, los edificios guardaron esas proporciones clásicas unidas con líneas geométricas puras. El pabellón mexicano era sobrio y guardó uniformidad con los edificios vecinos, muy distinto al pabellón brasileño, localizado en otra zona bajo la realización de Oscar Niemayer. En la entrada del edificio mexicano se encontraba una escultura femenina levantando los brazos en un gesto retórico, y arriba de ella en escudo. La escultura de tintes grecolatinos ciertamente simbolizaba la nación mexicana, lo cual tenía un amplio contraste con la escultura de la exposición al interior, la cual se denominó “Patria” (Figura 3.1).

De acuerdo con la descripción oficial del pabellón consignada en su guía, se menciona que la muestra interior y la adecuación del edificio fueron totalmente auspiciadas por la Secretaría de Economía. Las autoridades –además del presidente– eran Eduardo Hay, Rafael Castillo Nájera y el arquitecto Mendiola. El mismo texto también indicaba: “En el *Mundo del mañana* es fundamental dedicar un espacio a la arqueología. Está en concordancia con nuestra agenda científica y recupera la historia del pasado humano, como cuna de la civilización del continente Americano”.⁴⁰⁴ Ahí mismo, se mencionaba que los “antiguos indígenas” habían adquirido una gran capacidad para levantar construcciones arquitectónicas, pero también para la elaboración de cerámica y la talla de piedra. Aquí se exhibieron alrededor de cincuenta objetos, incluidas las joyas localizadas al interior de la Tumba 7 de Monte Albán, además de la réplica del calendario azteca.

Por lo que respecta al periodo virreinal, se exhibió el primer libro impreso en las Américas (1530), que fue acompañado con algunos grabados en madera. La exposición demostrar que México –por cuestiones históricas– estaba a la cabeza de la producción cultural de América. Esta sección se complementaba con ejemplos de la arquitectura del

⁴⁰³ Anexo de relación de edificios por año, Enrique X. de Anda Alanís, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y Estilos de la década de los veinte*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.

⁴⁰⁴ NYWF 1939. *Official Guide. Mexican Exhibit*, s.p. Mexico, Box 1849, NYPL-MAD. Las citas siguientes provienen de este mismo documento.

periodo, donde especialmente se ponía de relieve la ornamentación.

En los espacios intermedios, donde no había objetos artísticos exhibidos, se puso información sobre el país al cual se consideraba un verdadero “paraíso turístico”. Se agregaron mapas con las principales carreteras –especialmente la panamericana– para favorecer notablemente la comunicación entre Estados Unidos y México. De forma paralela, las corporaciones automovilísticas hacían otro tipo de acuerdos con el gobierno mexicano. Por ejemplo, General Motors le escribió al secretario particular del presidente Cárdenas, para invitarlo directamente a su exposición “Highways and horizons”, dentro de la feria neoyorquina, donde se exponía una imagen de la “carretera” como elemento del futuro y expresión misma del progreso.⁴⁰⁵

Por otro lado, el arte popular se ligaba de forma directa con la promoción del turismo moderno y se mostraban varios ejemplos de la manufactura popular de acuerdo a sus zonas de producción. Dentro de este discurso museográfico, la historia decimonónica fue omitida y únicamente se hizo mención al Tratado de Guadalupe de 1848, demostrando ciertamente el énfasis en las relaciones entre México y Estados Unidos. En el guión del régimen y visualizado en este espacio, había tres fechas por considerar: 1910, 1917 y el sexenio cardenista. En la sala principal, estaba la propaganda como el punto más importante del montaje para los organizadores mexicanos: gráficas, diagramas y fotografías sobre los avances sociales y económicos del sexenio. Precisamente en la guía oficial, estos logros debían tener mayor cabida a través de las estadísticas en materia de legislación laboral, repartición de tierras, producción metalúrgica, obras de irrigación, regulación de los recursos naturales, mejoras en la infraestructura de comunicaciones, el aumento de exportaciones, los avances en materia de salud pública; en síntesis la aplicación y realización del Plan Sexenal. La educación moderna y “progresista” en las comunidades rurales –curiosamente jamás denominada “socialista” a lo largo de la exposición– era otro de los resultados de la administración cardenista.

Gracias a la reapertura de la feria mundial en abril de 1940, el fotógrafo Luis Márquez entró al escenario del pabellón. De acuerdo con un estudio especializado sobre Márquez recientemente editado, el también folklorista intervino en el interior del pabellón y se dedicó a la organización de los bailables con atuendos típicos y fungió como enviado,

⁴⁰⁵ *Luis Márquez en el mundo del mañana: la identidad mexicana y la Feria Mundial 1939-1940*, p. 7.

reportero y fotógrafo oficial de la SEP.⁴⁰⁶

No hay algún testimonio sobre la posible colaboración entre Justino Fernández y Márquez, por lo que es posible considerar que el trabajo al interior del pabellón fue dividido. Sin embargo, coexistió la configuración de dos imaginarios. Márquez llevaba los bailes y los vestidos regionales, además de realizar fotografías que dieron cuenta de la monumentalidad de la arquitectura moderna y escultórica de la feria. En sus fotografías se remitió a un discurso oficial que se identificó con “lo propiamente mexicano”, y afirmó el estereotipo sobre un México indígena y mestizo para el consumo externo.⁴⁰⁷ En cambio, Justino Fernández actuó desde otra tribuna –la académica– más discreta y con preocupaciones de otra naturaleza.

En el estudio citado, se constata que el pabellón mexicano tenía una museografía “modernista”, con estrategias de montaje como ampliaciones fotográficas y reproducciones a escala de piezas prehispánicas.⁴⁰⁸ Las fotografías de Márquez, con su mezcla nacionalista y de vanguardia, contribuyeron a la publicidad del pabellón mexicano de una manera mucho más contundente que el discurso historicista y científico de Fernández, quien también conjuntó la labor y asesoría académica y profesional de Alfonso Caso, Manuel Toussaint, Miguel Othón de Mendizábal, Francisco Múgica y Felipe Teixidor.

Para la Secretaría de Economía Nacional, el pabellón mexicano era una “adaptación local” con “verdadera propaganda” que reflejó una síntesis del Plan Sexenal. Para esta instancia gubernamental, el principal atractivo eran los “trajes regionales” en “modelos vivos” o “tipos populares vivientes” que representaban “las razas autóctonas mexicanas”,⁴⁰⁹ con la talla y características físicas de los habitantes de las distintas regiones de México. Las escenificaciones elaboradas por Márquez con marineros norteamericanos ayudarían a

⁴⁰⁶ Itala Schmelz y Ernesto Peñaloza, “Introducción”, *Luis Márquez y el mundo del mañana. La identidad mexicana y la Feria mundial de Nueva York, 1939-40*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad del Claustro de Sor Juana, 2012, p. 16.

⁴⁰⁷ Márquez también fue coleccionista de indumentaria indígena y fue admirador de bailes tradicionales como la Guelagueta.

⁴⁰⁸ *Ibid.*

⁴⁰⁹ *Memoria de la Secretaría Nacional*, septiembre de 1939-agosto de 1940, México, Secretaría de Economía Nacional, 1940, p. 17.

ejemplificar el sometimiento masculino de panamericanismo.

Como parte del grupo oficial de esta Secretaría, Justino Fernández sirvió como puente para ligar los dos momentos del pabellón mexicano. Además de articular un discurso museográfico con el espacio, su participación también fue un factor importante para la organización de la muestra en el MoMA. Márquez se ocupó totalmente de darle otro giro al pabellón mexicano, que también se convirtió en propaganda del cardenismo: dar peso al turismo, a cierto deseo por lo etnográfico y a la publicidad a través de la fotografía en reportes oficiales.⁴¹⁰ El propio Walter Pach lo afirmaba: “un norteamericano puede sentir una satisfacción legítima al presenciar la reacción directa de un público de feria mundial, es decir, de las personas que venían a gozar de los bailes en el Pabellón mexicano (...) es posible utilizar la vieja inspiración de la raza, las ideas transmitidas desde muy lejos y quedarse en la vida actual”.⁴¹¹

Las fotografías de la autoría de Luis Márquez serán utilizadas para el análisis del montaje de objetos propuesto por Justino Fernández y sus colegas. Más allá del interés del fotógrafo por hacer una síntesis de las tradiciones del “pueblo” mexicano –tema sobre el cual haría dos libros– se evidenció su relectura de la corriente modernista finisecular.⁴¹² Las estrategias de exhibición de Márquez mostraron también una “urgencia por la comunicación narrativa y dramática, una obsesión por la *puesta en escena* que lo llevaba a convertir casi todo paisaje en *locación*...” Márquez vistió a las modelos de tehuanas y las hizo posar en sitios emblemáticos de la feria y sus pabellones –esfinges y leones– haciéndolas pasar como si fueran *femmes fatales* del trópico. La mezcla de lo antiguo con lo moderno, los polos entre la tradición vernácula y la tecnología, sintetizaban muy bien esa ambigüedad del discurso panamericanista.⁴¹³

En las propuestas de montaje tanto de Márquez como de Fernández, se evidenció cierta deuda con estrategias visuales del pasado. Cada uno tuvo una perspectiva de lo que debía ser el pabellón mexicano, lo que fue acorde a las funciones designadas por sus

⁴¹⁰ Tenorio Trillo, “De Luis Márquez, México y la Feria de Nueva York, 1939-1940”, p. 32.

⁴¹¹ Walter Pach, “Arte mexicano en Nueva York”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM-IIE, vol. II, núm. 6, 1940, pp. 6-7.

⁴¹² Fausto Ramírez, Reseña del libro de Laura González Flores, *El imaginario de Luis Márquez*, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM-IIE, vol. XXII, núm. 77, 2000, p. 327.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 328.

dependencias. El joven historiador dejó a Márquez la operación de llevar un cuadro estático que transformaba en *tableaux vivantes* –las imágenes de los maniqués con los trajes regionales es muestra de ello– mientras él coordinaba algunos contenidos históricos y artísticos del pabellón y pensaba en la manera de ayudar a Toussaint en su sección en el MoMA.

Justino Fernández: arquitectura y museografía

En los archivos de la feria neoyorquina, particularmente en el expediente del pabellón mexicano, se localiza un gafete que indica claramente: “Justino Fernández. Mexican Comission”. Este pase se acompaña de la carta de uno de los organizadores del evento quien señala: “El señor Fernández quien tiene el título de arquitecto, fue enviado aquí por el gobierno mexicano para estar a cargo de la exhibición y es un miembro oficial de la Comisión”.⁴¹⁴ En este encargo oficial por parte de las autoridades mexicanas, Fernández supuestamente colaboró con Vicente Mendiola y Fernando Sáyago para reorganizar el pabellón mexicano, si bien en una lista oficial posterior, estos nombres aparecen tachados con lápiz. Su labor al parecer fue muy específica: *reordenar* arquitectónicamente el pabellón, analizar los contenidos del espacio expositivo, además de incluir una sala para proyectar las películas de propaganda del DAPP. En el convenio de los organizadores de la feria, la decoración interior estaría a cargo del gobierno mexicano así como su mantenimiento durante el periodo de duración de dicho evento, tarea que se también se le había encomendado a Fernández.

El acercamiento de Justino Fernández a la arquitectura se remonta a finales de la década de los años veinte. En la primera edición de su libro *El arte moderno en México* –en su primera edición fechada en 1937, misma a la que nos referiremos posteriormente con más detalle– la dedicatoria está dirigida en primer lugar a Manuel Toussaint y después a Carlos Contreras, José Luis Cuevas y Federico Mariscal.⁴¹⁵

⁴¹⁴ Carta de E.F. Roosevelt a Raymond Hirt, 5 de junio de 1940, *Mexico*, Box 315, folder 16, NYPL-MAD.

⁴¹⁵ Justino Fernández, *El arte moderno en México. Breve historia. Siglos XIX y XX*, México, Robredo, Porrúa e hijos, 1937, p. 16.

Si nos remontamos a la historia familiar del propio Justino Fernández,⁴¹⁶ es posible comprobar su inclinación por moverse en esferas de influencia tanto política como cultural y social en las cuales se desarrolló su propio entorno. De esta manera, es posible determinar su interés por participar activamente en ámbitos de la cultura, arte y educación en México. Louise Noelle Gras hizo una revisión de los expedientes de la Escuela Nacional de Arquitectura y concluyó que el nombre de Fernández no se encontraba en ninguna de las lista de estudiantes, con lo cual se puede suponer que tal vez fue alumno supernumerario o quizás nunca asistió a este centro educativo. Por otro lado, el joven Fernández también apareció como coautor del proyecto de Juan Legarreta con el cual obtuvo el primer premio “Casa Obrera Mínima” en 1932, lo que fue desmentido por el historiador dos años después en *El Arquitecto*.⁴¹⁷

Durante esta época, el espíritu autodidacta de Justino Fernández le permitió alcanzar una gran destreza para el dibujo y de ahí se derivó su interés por la arquitectura, a lo que se añadía “su ansia de participar en la efervescente construcción del México posrevolucionario y su contacto con la familia O’Gorman”.⁴¹⁸ De acuerdo con Xavier Moyssén, Fernández tuvo una disposición natural al dibujo, por lo cual sus obras eran de trazo exacto y linear además de mostrar un dominio de los volúmenes y perspectivas, a pesar de sus resultados un poco rígidos.⁴¹⁹ Conocedor de ciertos tecnicismos sobre esta disciplina, Fernández trabajó con lápiz y acuarela.

De igual manera, en la semblanza del historiador realizada por Clementina Díaz y de Ovando, se señala que a raíz de sus estudios y primeros trabajos relacionados con la arquitectura y planificación, Fernández estableció un vínculo con la actividad dibujística, probablemente instruido por Carlos Contreras, Federico Mariscal y Carlos Obregón

⁴¹⁶ Su padre, Justino Fernández Mondoño, fue gobernador del Distrito Federal -donde promulgó las leyes de Reforma- y también lo fue del Estado de Hidalgo. De extracción liberal, fue autor de varios estudios jurídicos. Durante el porfiriato, Fernández Mondoño ocupó varios cargos como la Dirección de la Escuela Nacional de Jurisprudencia y también fue Secretario de Justicia e Instrucción Pública. Clementina Díaz y de Ovando, “Justino Fernández”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM-IIE, Vol. XII, núm. 42, 1973, p. 9.

⁴¹⁷ Louise Noelle, “Justino Fernández y la arquitectura”, texto inédito.

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ Xavier Moyssén, *Los dibujos de arquitectura de Justino Fernández*, México, UNAM, 1972, p. 8.

Santacilia.⁴²⁰ Al lado de Edmundo O’Gorman, con quien compartía una gran afinidad intelectual, Fernández descubrió la arquitectura y las artes populares: visitó ferias, mercados y apreció los corridos y las danzas. Como miembro de una elite que se sintió obligada a revalorar estas expresiones derivadas del nacionalismo cultural posrevolucionario, Fernández también incursionó y experimentó con el grabado popular con la finalidad de aprehender “la sensibilidad creadora de las artesanías”. El primer fruto de este interés fue el álbum *Motivos populares mexicanos grabados en madera* (1928), obra considerada su primera aportación bibliográfica a una extensa producción escrita.⁴²¹ La misma actividad de ilustrador generó la iniciativa de fundar su propia editorial con O’Gorman, *Alcancía*, la cual publicaba textos sobre literatura, filosofía y poesía, sobreviviendo hasta 1959.

A finales de los años veinte, Fernández fue invitado por Manuel Toussaint para ilustrar la monografía *Taxco* la cual se publica en 1931 bajo el patrocinio de la Secretaría de Hacienda cuyo titular era Efraín Buenrostro, quien a la sazón se convertiría en el Secretario de Economía y quien apoyara a Fernández para la comisión y estancia en Nueva York. Después de este libro, surgieron las monografías sobre Morelia, Pátzcuaro y Uruapan, igualmente ilustradas por Fernández, quien además de realizar los dibujos de las plantas conventuales, hizo los planos a color y las viñetas. Asimismo, también están sus intervenciones en el catálogo de construcciones religiosas de Hidalgo y Yucatán, donde se le dio el crédito de recopilador de datos y dibujante.⁴²² Otra vertiente del trabajo de

⁴²⁰ Clementina Díaz y de Ovando, “Justino Fernández”, p. 16.

⁴²¹ En esta carpeta aparecieron seis grabados en madera –cedro rojo-, en papel afiche y montados sobre cartoncillo, algunos pertenecen al acervo del Museo Nacional de Arte. La edición constó de 100 ejemplares. Estos grabados, inspirados claramente en el Método de Dibujo creado por Adolfo Best Maugard, fueron objeto de un artículo aparecido en *Revista de Revistas* titulado “Justino Fernández, “grabador en madera””: “...Trabaja sobre madera blanca, dando a sus obras un matiz de hondo mexicanismo. Sigue la tradición de Posada, de los oscuros decoradores del corrido nacional y la canción pueblerina. Sus “Motivos Populares Mexicanos” tienen un delicado perfume de gracia y una sinceridad muy encomiable. Los indios taciturnos que se esfuman en los caminos grises; el dulcero con el evocador tablerillo que adorna la mascada de papel picado; el diálogo popular del dibujo fuerte y amplio; la soldadura y el Juan que inspiró a Mariano Azuela aguafuertes definitivas, y el cantor de plazuela con su guitarrón primitivo y la intención vibrante en las cuartetas apasionadas o tristes... Estamos seguros de que merecerán la aprobación de los entendidos, porque sus obras hechas al calor de una emoción pura y frente a esos tipos humildes que dan color y emoción de paisaje mexicano, rico en color y en originalidad...” Díaz y de Ovando, *op. cit.*, p. 17. También en 1928 Fernández expuso grabados, pinturas y dibujos en la Galería Vandavelde ubicada en la calle de Madero, cerca de su domicilio particular.

⁴²² También realizó algunos dibujos de la sillería de coro de la Catedral de México para el libro de Enrique A.

Fernández era diseñar y hacer comprensibles las gráficas realizadas por el Departamento de Estadística de la misma dependencia estatal. De igual manera, la Secretaría de Hacienda, teniendo a Toussaint como cabeza del proyecto, tenía el objetivo de hacer una catalogación de bienes artísticos mediante la creación de una Comisión de Inventarios, donde Fernández estuvo muy activo.

En 1932, bajo su autoría apareció la *Aportación a la Monografía de Acapulco*, editada bajo el sello de Alcancía. En este libro –comisionado por la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas– aparecieron dibujos tanto de Legarreta como de Fernández, quien se dio a la tarea de ilustrar pero también de escribir sobre el potencial de la zona costera. Así, Fernández participó en la planeación urbana para desarrollar y modernizar la zona, donde se expresó ciertamente progresista para empujar y modernizar el incipiente centro turístico, iniciativa del entonces Secretario de Comunicaciones, Juan Andrew Almazán.⁴²³

El deseo más grande del aprendiz de arquitecto, era el estudio y el conocimiento para poder explotar los recursos del lugar, además de vincular el sitio y su cultura local con su patrimonio. Creyente de una arquitectura racional –al menos en este caso– Fernández pensaba en la adaptación de la arquitectura propia del puerto para un crecimiento posterior, por lo cual desarrolló un programa para la planificación y crecimiento de la zona.

De alguna manera, este trabajo de juventud, a lo que se añade su propia convicción, nos muestra una metodología cuyo resultado fue la comprobación y verificación de datos. En el proceso científico, Fernández separaba el problema para su eventual comprensión: descripción, ubicación topográfica, el estado de la cuestión –planos existentes– las condiciones naturales, la población, lugares específicos, el muelle, y eventual análisis a partir de fotografías aéreas. En este proyecto de urbanización, el historiador se asumió como un ingeniero civil, ya que expuso también sobre el abastecimiento de aguas y el saneamiento general de la zona. Como sabemos, en 1935 fue fundado el Laboratorio de Arte, el cual derivó en la creación del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Este laboratorio estaba ubicado en un pequeño salón del tercer piso de la Escuela Nacional

Cervantes, citado en Louise Noelle, “Justino Fernández y la arquitectura”, texto inédito.

⁴²³ Justino Fernández, *Aportación a la monografía de Acapulco*, México, Alcancía, 1932, p. VI. (edición facsimilar del Conaculta con prólogo de Carlos González Lobo, 2004).

Preparatoria y Justino Fernández ingresó como ayudante de investigador, siempre apoyado por Toussaint. Ese mismo año, participó con las conferencias para la Escuela de Verano, que darían como resultado el libro *El arte moderno en México. Breve historia. Siglos XIX y XX*. Tanto Toussaint como Fernández tuvieron el objetivo de sistematizar la disciplina y ofrecer un método de estudio para la historia del arte mexicano. En ese sentido, Justino Fernández probaría tanto la teoría como la *praxis* al buscar un planteamiento museográfico que diera coherencia a los espacios del pabellón en Nueva York el cual, además, le serviría en el futuro para vincularse con otras instituciones como el MoMA.

Después de la estancia de meses en Nueva York, además de colaborar en el MoMA y estar en contacto con organizadores de la exposición como John Abbott y John McAndrew –museógrafo de la muestra y posterior autor de *The Open-Air Churches of Sixteenth-Century Mexico*– Fernández, quien hablaba y escribía un inglés muy fluido, hizo un ensayo sobre *Dive Bomber* de Orozco y brindó una conferencia en el Cooper-Hewitt Museum. A principios de la década de los años cuarenta, fue profesor visitante en Harvard y dictó dos conferencias en Austin relativas a “las bases culturales para el entendimiento continental”,⁴²⁴ lo que combinó con su vida facultativa donde recibió las enseñanzas de José Gaos.

El dibujo arquitectónico fue abandonado paulatinamente por Fernández, pero de alguna manera materializado en el pabellón mexicano en Nueva York; donde se percató que más allá de la realización de exposiciones sobre el arte nacional, se debía trabajar a partir de su estudio y la comprensión de sus procesos.

Durante esta misma, época Justino Fernández escribía en los *Anales* del Instituto sobre exposiciones y eventos anuales. A principios de 1940, daba cuenta tanto de la desaparición del DAPP como del “lucimiento” del país en incursiones extranjeras. En una nota describió someramente la iniciativa de la Secretaría de Economía Nacional, así como el nombramiento de Alfonso Caso, Manuel Toussaint, Miguel Othón de Mendizábal y Francisco Múgica como encargados de los contenidos de la muestra del pabellón mexicano; cuyas secciones –como ya comenté– serían arte prehispánico y colonial, artes populares, la

⁴²⁴ Véase el número conmemorativo *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XII, núm. 42, 1973. Fernández se involucró como asesor en la muestra mexicana en París de 1952, donde tuvo contacto con Fernando Gamboa y Paul Rivet. Pocos años más tarde, sucedió a Toussaint en la dirección del Instituto, la cual ocupó de 1955 a 1968.

sección turística y la visualización del Plan Sexenal. Vicente Mendiola se encargaría de la adaptación de espacios del inmueble y de distribuir, al lado de Fernández, las gráficas y mapas.⁴²⁵

Justino Fernández justificó plenamente la participación de estos agentes en el pabellón, donde dio su correspondiente crédito al secretario, quien puso “su iniciativa y empeño para que México figurase con dignidad en la Feria Mundial de Nueva York, entre los países más cultos del mundo”.⁴²⁶ Comenzó a trabajar con el Secretario de Economía Nacional en la ciudad de México y posteriormente se trasladó a Nueva York, donde colaboró cercanamente con el cónsul Rafael de la Colina; casi al mismo tiempo, fungió como intermediario para la muestra del MoMA. El trabajo de Fernández fue básicamente reorganizar el espacio expositivo tomando en cuenta el especial énfasis que se brindaría a la propaganda. De esta forma, Fernández se dio a la tarea de construir puertas más grandes, cambiar el lugar de las piezas arqueológicas, instalar vitrinas, acomodar las réplicas, reubicar los trajes de Márquez y montar fotografías murales.

El historiador escribió para el *Bulletin of the Pan American Union* ya como encargado de la instalación interior del pabellón mexicano. Su descripción comenzaba con el crédito correspondiente a la Secretaría de Economía Nacional y a la organización del comité conformado por reconocidos expertos que asesoraron sobre la exposición. Fernández destacó el afán académico e institucional en las secciones referentes a las culturas indígenas y al periodo colonial, a cargo de Caso y Toussaint, directores del recién creado INAH y del Instituto de Investigaciones Estéticas, respectivamente.⁴²⁷

Ciertamente la explicación de Fernández difiere de la lectura oficial de la muestra del pabellón. El hilo conductor era la “naturaleza artística”, misma que estaba presente en los diferentes periodos de la historia de México. En un orden estrictamente cronológico, Fernández habló sobre “la maravillosa historia del pasado prehispánico de México” donde se llevaron reproducciones del Museo Nacional, tales como el calendario azteca “el cual ha

⁴²⁵ Justino Fernández, “Las exposiciones, conferencias, publicaciones y otros eventos relacionados con el arte durante el año de 1939”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM-IIE, vol. II, núm. 5, 1940, pp. 107-108.

⁴²⁶ Justino Fernández, “Catálogo de exposiciones”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. II, UNAM-IIE, núm. 7, 1941, p. 89.

⁴²⁷ Justino Fernández, “The Mexican Pavilion at the New York World’s Fair, 1939-1940”, en *Bulletin of the Pan American Union*, Washington, octubre de 1940, pp. 715.

sido suficientemente descifrado como para asombrar a todo el mundo con los avances astronómicos alcanzados antes de la llegada del hombre blanco”.⁴²⁸

La “sala de arqueología” contaba con reproducciones de Monte Albán, Uxmal y Teotihuacán, aprovechando que el Instituto Carnegie había apoyado proyectos de investigación al respecto. Además de las réplicas de serpientes emplumadas, se hicieron copias de las joyas de Monte Albán, mismas que se acompañaron con pequeñas piezas de cerámica que reflejaban la “artisticidad” de la región oaxaqueña. Este espacio se complementó con unas figuras en cera que trataban de plasmar la representación fisonómica del pueblo yaqui y zapoteca. Para separar dos secciones, se exhibió un arco colonial ricamente labrado en piedra, mismo que sirvió de escenario para los trajes típicos llevados por Márquez. Toussaint por su parte, eligió objetos que denotaran la riqueza artística del México virreinal y “ensambló la más interesante colección de objetos artísticos, agrupándolos principalmente por un carácter religioso”. Por ejemplo, fue llevado el retrato de Sor Juana Inés de la Cruz de Miguel Cabrera, mismo que estaba rodeado por fotografías murales de arquitectura virreinal. Otras piezas fueron ejemplos de libros antiguos realizados en la primera imprenta de América.⁴²⁹

Fernández continuaba con la descripción del pabellón, el cual tenía dos plantas que estaban divididas cada una en dos salones (Figura 3.2). La disposición fue muy sencilla: un espacio para cada tema. En todos los rincones del inmueble se mostraba la importancia de las rutas turísticas y las carreteras con imágenes publicitarias que enunciaban “México está cooperando activamente en la construcción de la gran carretera panamericana” o “México es más barato que cualquier otro destino”. Se presume que al interior había murales desmontables de Emilio García Cahero realizados gracias a la gestión de Jorge Juan Crespo de la Serna.

Justino Fernández explicaba que la sección de turismo había sido realizada por Othón de Mendizábal, quien mandó disponer una serie de vitrinas con objetos de arte popular que enmarcó con mapas y carteles alusivos a la República Mexicana (Figura 3.3). Dispuestos en otro tipo de categoría artística, los objetos de manufactura popular servían

⁴²⁸ *Ibid.*

⁴²⁹ “All aboard! American republics at the New York World’s Fair”, en *Bulletin of the Pan American Union*, Washington, julio de 1939, pp. 388-390.

para dar “un brillante color” a las salas.⁴³⁰ Fernández admitió que la nueva atracción del pabellón fueron los trajes regionales de Márquez –puestos en diálogo con el arte popular– los cuales se emplearon en la presentación de los bailes típicos coordinados por el fotógrafo.

También de acuerdo con Fernández, Rivera contribuyó con “valiosos consejos” para la selección de obra del siglo XIX y las contemporáneas que complementaban el discurso del pabellón. Las piezas pictóricas elegidas –seguramente obras pertenecientes a la Galería de Arte Mexicano–mezclaban los géneros de retrato y paisaje a través de ejemplos de la producción de Dr. Atl, Tamayo y Goitia. Paralelamente, se señaló la coyuntura de la exposición *Veinte siglos de arte mexicano*, misma que tuvo un impacto sobre el pabellón, ya que se decidió de manera conjunta que varias de las obras artísticas del exhibidas en este espacio, fueran enviadas posteriormente al MoMA para hacer hincapié en los lugares turísticos al tiempo de mostrar material de interés sobre la administración cardenista.⁴³¹

Francisco J. Múgica –Secretario de Comunicación al que le fue encargada la sección estadística– diseñó un número considerable de gráficas y esquemas relativos a la agricultura, minería, obras públicas y educación. Para Fernández, los datos duros eran “modelos ilustrativos”, y hacían “comprensibles” los logros de la administración cardenista y “captaban la atención del público”. Estas números en barras, circulares, tablas quisieron hacer patente el protagonismo de las masas como actores políticos, además de respaldar afirmaciones relacionadas con la producción, la popularidad, el progreso y las referencias políticas: “El entorno edificado debe corroborar esta ley de los grandes números”.⁴³²

En el mismo sitio donde se encontraban estas gráficas –y como un remate visual– se dispuso una escultura de Guillermo Ruiz titulada *Patria*, la cual representaba al país y remitía simbólicamente a la presencia abstracta del presidente Cárdenas, operando como una suerte de convención que fue utilizada en pabellones mexicanos anteriores, que exhibieron los bustos de Porfirio Díaz o de Plutarco Elías Calles. La cercanía con las cifras remite a la interacción del héroe con las masas, entre EL individuo y la persona estadística, propiciando “el culto a la singularidad que es el corolario de la ley de los grandes números:

⁴³⁰ Justino Fernández, “The mexican pavilion at the New York World’s Fair, 1939-1940”, pp. 717-718.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 716.

⁴³² Schnapp, *op. cit.*, p. 39.

la arquitectura debe proporcionar un escenario que sea más grande que la realidad”.⁴³³

Extendiendo la descripción de Justino Fernández, las imágenes del interior del pabellón –tomadas por Márquez– nos sirven como referencia y documentación visual para su análisis. En las siguientes líneas hablaré de la manera en que el espacio fue concebido, cómo se desplegaron los objetos y cuál fue su articulación discursiva, especialmente si pensamos en los intelectuales, funcionarios y académicos implicados en la muestra del pabellón: Fernández, Caso, Toussaint y el propio Secretario de Comunicaciones y hombre fuerte de la administración cardenista. Estos mismos vínculos del *mainstream*, incidieron también en la muestra del MoMA pues el objetivo de ambos proyectos parecía ser el mismo: destacar el uso de la propaganda para así obtener un reconocimiento –negociado– por parte del gobierno norteamericano.

De acuerdo con las imágenes, en este montaje la historia de México era nacional-homogénea donde el pasado prehispánico e indígena se proyectaba a través de formas *eternas* y antiguas que daban cuerpo a la identidad nacional. Como veremos, se intentó la reconstrucción de un relato con rasgos liberales que fue conveniente al panamericanismo en el sentido de mostrar la condición genuina del país, a través de la riqueza arqueológica y antropológica del país: “la nación en sí era un *estilo*”.⁴³⁴ Dando continuidad al paradigma porfirista en la experiencia de las incursiones internacionales de México, se plasmó un tono científico que en este caso fue la presentación de informes socioeconómicos, con el convencimiento de lograr que cifras y gráficas atrajeran a la inversión extranjera. Para Mauricio Tenorio Trillo, las estadísticas eran “modernas cartas de presentación” que mostraban a un país moderno, donde se añaden la cartografía y la topografía, como contribuciones al afán científico y descriptivo del territorio nacional (Figura 3.4).

Al igual que en París, el pabellón mexicano en Nueva York hizo dialogar la fotografía con la exhibición de objetos y representó un recurso y apoyo museográfico sumamente importante dentro del espacio expositivo. Las imágenes fotográficas se extendieron sobre los muros de los salones con la finalidad de contextualizar y orientar al visitante con gráficas mapas y mensajes escritos –en ocasiones de tono patriótico– sobre el país y su gobierno, lo cual también obedeció a una especie de convención museográfica de

⁴³³ *Ibid.*,

⁴³⁴ Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930*, p. 144.

los años treinta y cuarenta, fórmula que repitió Fernando Gamboa en años subsecuentes. Estas ampliaciones también fueron utilizadas para complementar la producción artística artesanal. Este dispositivo museográfico se convirtió en el medio más efectivo para dar información al público extranjero, lo que permitía transmitir la idea en tanto narración de un país civilizado –con historia– y dirigido hacia el progreso.

En otra de las imágenes tomadas por Márquez del salón principal, vemos que Fernández y Mendiola concedieron la misma importancia tanto al periodo prehispánico como a las estadísticas del cardenismo. En medio de las ampliaciones fotográficas, un jaguar de piedra (Cuauhxicalli), daba la bienvenida a la ciencia dura –de los números e indicadores– cuyas gráficas estaban flanqueadas por dos réplicas de serpientes emplumadas en su acepción de guardianes del templo, mientras que a un lado se localizaba una reproducción del calendario azteca (Figura 3.5). Aquí las estadísticas eran visualmente tan grandes como las réplicas de las serpientes emplumadas, las cuales parecieron estar inspiradas en los motivos decorativos prehispánicos del pabellón mexicano en Sevilla.

En el recorrido planteado por los arquitectos, los planos que destacaban la carretera panamericana guardaban semejanzas con los mapas a gran escala realizados posteriormente por Miguel Covarrubias para la Exposición Internacional del Golden Gate, en San Francisco, California (1939-1940). En general, los mapas de tamaño mural trataban de resaltar los vínculos históricos y las relaciones socioeconómicas y culturales que compartían distintos pueblos, lo que también tiene que ver con una necesidad científica de elaborar una delimitación espacial. Con la finalidad de instruir a través de las especificidades del territorio, se evidencia una observación precisa y la representación minuciosa de varios elementos culturales y naturales. Si los mapas del pabellón mexicano fueron concebidos por Fernández, este llevó a cabo una exploración científica ligada a un proyecto hegemónico. El discurso geográfico, el mismo que justifica las fronteras y límites territoriales, aquí estaba mezclado con el discurso nacionalista posrevolucionario. Fernández como cartógrafo visionario, estaba convencido que la descripción metódica y razonada de la fisonomía del paisaje contribuía a la identificación de sus múltiples factores, donde el régimen podía intervenir libremente.⁴³⁵

⁴³⁵ Esto está explorado en el ensayo de mi autoría titulado “Justino Fernández y el dominio del paisaje”, de próxima aparición en las memorias del XXXII Coloquio Internacional de Historia del Arte, “Estética del paisaje en las Américas”, celebrado en Querétaro en octubre de 2013.

Estas imágenes estaban a los lados de fotografías de la autoría de Márquez sobre monumentos históricos, tales como el Monumento a la Revolución, el Palacio de Bellas Artes, la escultura ecuestre de Carlos IV; además de plasmar imágenes de chinelos, tehuanas y paisajes idílicos sobre Pátzcuaro y sus alrededores. Bajo la premisa de sintetizar la esencia artística nacional, los objetos de arte popular fueron colocados cuidadosamente en vitrinas y capelos denotando su categoría de *obra de arte* tratando de hacer su exhibición atractiva para los visitantes.

De alguna manera, el pabellón mexicano representaba la continuidad en la utilización de estrategias expositivas que se remontaban al Porfiriato, con toda su parafernalia científica, simbólica, artística y cultural (Figura 3.6). Se trataba de construir visualmente la utopía de una nación moderna, lugar donde descansó el pragmatismo político y propagandista del cardenismo.

La (re)invención de un discurso

El proyecto museográfico del pabellón estuvo encaminado a la ejecución de una *narrativa oficial*: un recorrido por la época prehispánica y virreinal para concluir con el despliegue de los resultados obtenidos con plan sexenal cardenista y la promoción turística. Este modelo curatorial tiene cierto contrapunto con la obra escrita de Fernández, particularmente en su libro *El arte moderno de México. Breve historia siglos XIX y XX*, escrito en 1937.

Fernández trató de hacer un discurso expositivo comprensible para el público norteamericano –que tuviera una lógica interna como parte del pabellón– que concibió de una manera formalista y articulada con argumentos teóricos. La muestra tenía que involucrar al arte prehispánico, el cual conllevaba la configuración de un mito nacional, mirando de soslayo el periodo virreinal, para llegar a la época moderna, que combinaba las artes populares con cifras grandilocuentes de los logros sexenales. De acuerdo con Carlos Molina, las narrativas de corte histórico son explicadas a partir del pensamiento de funcionarios, diplomáticos, antropólogos y artistas, de los cuales suponemos su genealogía académica.⁴³⁶ Justino Fernández entraría en el grupo “ideología de políticas científicas”; el cual garantizaría la edificación de un paradigma que solo podría hacerse visible una vez

⁴³⁶ Carlos Andrés Molina Posadas, *Curatorial practice in Mexico (1822-1964)*, PhD dissertation, Colchester, University of Essex, 2007, p. 56.

expuesto y explicado.

Si en su oportunidad el Museo Nacional construyó un *patrón curatorial* metonímico y reduccionista;⁴³⁷ el objetivo de Fernández era cambiar de rumbo al instituir un diálogo entre pasado y presente además de hacer funcionar un planteamiento turístico y geocultural. En este paradigma hay cruces con una raíz liberal: los objetos son parte de un arreglo formal, pero van de la mano de la ciencia matemática, racional y *verdadera*. Esta forma de narrar se vinculó con una tácita *mexicanidad*, que simultáneamente homogeneizó los propios objetos. Por ejemplo, como mencioné con anterioridad, en el pabellón se montaron diversas réplicas del arte prehispánico en *mise-en-scène*, mismas que se ubicaron junto a las referencias de los logros sexenales y la presencia escultórica de un *pater familias*. Fernández y Mendiola fusionaron en un mismo espacio la civilización perdida -referencia inmediata- de un México remoto, con la expresión de la autocracia cardenista.

El futuro doctor Justino Fernández realizó así un análisis de los valores plásticos intrínsecos concebidos desde una visión jerárquica. El arte popular –el mismo que el propio Fernández realizó a través de sus grabados y escenografías de carácter popular– estaba dentro de la agenda de los regímenes posrevolucionarios, desde la perspectiva del reconocimiento del indígena como artista. En el pabellón, se decidió que los objetos de manufactura popular fueran exhibidos en vitrinas y capelos, tratando de encapsular la “esencia creadora”. Nuevamente se empleó la fotografía como recurso de apoyo para ilustrar, describir, o bien, poner a los objetos en un contexto *original*.

El trabajo realizado por Justino Fernández nos habla de un intento de traducción teórica llevada al espacio museográfico, guiado por la necesidad de replantear un discurso expositivo. Se buscaba enseñar a los espectadores –la conciencia colectiva– que los objetos eran parte de un patrimonio artístico nacional que también les pertenecía. Aquí aparece otra preocupación del historiador: la catalogación, registro y conservación de las colecciones y el fomento a la investigación. De esta manera, Justino Fernández concibió la museografía con una postura artística y académica –visión muy distinta a la de Fernando Gamboa– donde intervenía la erudición en el campo de la historia del arte y el desarrollo de una habilidad visual y espacial.⁴³⁸ Descubrió que podía materializar la perspectiva de sus textos

⁴³⁷ *Ibid.*

⁴³⁸ *Ibid.*

académicos y sus clases. El espacio reinterpretado, el propio montaje y la disposición de los objetos, quedaban así a merced de un método y la consolidación de una narrativa, que posteriormente sustentaría la legitimidad del Estado.

La propia formación y bagaje cultural de Justino Fernández lo sitúan como un hombre que transitó entre el Porfiriato y la Revolución. De ahí que el historiador optara por dar continuidad a un discurso y/o práctica “de la realidad analítica”.⁴³⁹ Por una condición generacional y de ideología compartida, Fernández tomó muy en serio su papel como comisionado y museógrafo del pabellón, conjuntó los conocimientos técnicos y académicos y a través de la profusa producción de mapas, fotografías y estadísticas, quiso mostrar su progresismo nacionalista, donde la carretera representó para el cardenismo lo mismo que el ferrocarril para el régimen porfirista. Los avances en ingeniería civil significaban orden frente a la *barbarie* y la desorganización que había ocasionado el movimiento armado. Aquí se trasluce otra divergencia con respecto a la ideología de Fernando Gamboa, pues éste se desempeñó como maestro rural y en los años treinta militaba en la izquierda y era parte de la LEAR, donde realizaba sus montajes en sencillas mamparas fijando las obras como si fueron carteles o periódicos murales.

Fernández, además de preocuparse por inventariar el patrimonio histórico-artístico, se trataba de *comprenderlo*: “estudiar todo y enseñarlo”. El joven aprendiz de arquitecto pensaba el *estilo* como una norma imaginaria⁴⁴⁰ y en Nueva York dispuso los objetos con la finalidad de revisarlos generalmente y darles un *sentido*, lógico y racional. Así fue la apuesta de su montaje: ofrecer una visión panorámica, un *todo*, pero apoyado por las voces académicas de sus *mentores*.

Ya mencioné que para la sección virreinal Fernández acudió con Toussaint, entonces Director del Instituto de Investigaciones Estéticas, quien a la postre sería uno de los curadores de la muestra del MoMA. Fernández no quería dar un paso en falso, creía en el orden de los objetos, en su razón de ser y en el sentido espacial de cada uno, pero desconfiaba de los artistas. La lógica y la racionalidad de un espacio que él pudiera ordenar fue contrapuesto a su capacidad para *enderezarlos*. Por ello, en su obra *El arte moderno en*

⁴³⁹ Tenorio Trillo, *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, p. 87.

⁴⁴⁰ Renato González Mello, “Culturas del canon, culturas del paradigma”, en *Amans artis, amans veritatis*. Coloquio Internacional de Arte e Historia en memoria de Juana Gutiérrez Haces, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas-Fomento Cultural Banamex, 2012, pp. 245-246.

México. Breve historia. Siglos XIX y XX, estableció nuevos parámetros que distinguieron esa particular noción de estilo y su toma de posición frente al desarrollo del arte nacional.

El discurso curatorial y museográfico que planteó –de acuerdo a las fotografías del propio montaje– lo quiso visualizar organizado, coherente y sistemático, en pocas palabras *racional*. El *sentido* da lugar a la narración histórica, aún con ciertos cortes, y a la presencia del arte popular: “...indagación, primero de la existencia o la inexistencia de ese *sentido*, y después, de las manifestaciones si las hubo, como tales manifestaciones artísticas”.⁴⁴¹ La eliminación de categorías quedaba justificada: “(...) no interesa la belleza pura, eterna, sustancial (...) sino la histórica, relativa, particular”. Al final, la apuesta de Fernández por estas categorías bastante *sui generis*, permitían ver que los objetos en su conjunto no eran tan irreconciliables.⁴⁴²

Con este primer ejercicio museográfico de Justino Fernández, quedaron esbozadas algunas de sus ideas sobre una posible reelaboración de otras narrativas, en tanto gramática y concepción de un espacio, incluso antes de Gamboa. Volveremos a la eliminación de la *norma* y el *estilo* por parte de Fernández, para hacer prevalecer *la realidad de la naturaleza misma de las cosas*. En esta ubicación racional de los objetos en el pabellón, el arquitecto dispuso cuatro rubros, denominados por él mismo: arqueología, arte colonial, México turístico y Plan Sexenal. Su pensamiento en torno a la historia arqueológica y el periodo virreinal, tuvo su posterior correlato en *Coatlicue, estética del arte indígena antiguo* y *El retablo de los Reyes*.

Este intento por trazar la genealogía de Justino Fernández como historiador y museógrafo-arquitecto, planteando al mismo tiempo sus tesis y propuestas desde un ámbito académico, las veremos más claramente en su obra escrita. Con ella se dio oportunidad de corregir el trabajo de juventud y tomar una distancia. Nunca más se dedicaría a la práctica museográfica; aunque las exposiciones serían reseñadas para engrosar sus escritos de crítica de arte. Para Fernández, las formas eran concretas y visibles en cada obra, y al mismo tiempo debían destacar la “personalidad” del autor; de tal manera que palabras como

⁴⁴¹ Álvaro Matute, “La estética historicista de Justino Fernández”, en *Memoria del Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999, p. 65.

⁴⁴² Sobre las categorías de orden kantiano, véase Rita Eder, “Introducción”, en Eder, Rita (coord.), *El arte en México: autores, temas, problemas*, México, Conaculta-Lotería Nacional-Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 11-27.

“sentido”, “nosotros” fueron empleadas en tanto método para el análisis de obras de arte.⁴⁴³ Considero que el historiador se basó en estas premisas para escribir tanto su primera obra general como la disposición espacial y objetual del pabellón, incidiendo posiblemente también en su colaboración para el MoMA.

Eso explica en parte la omisión del arte decimonónico en ambos discursos. Fernández no se mostró flexible, fue escéptico y negó totalmente ese *estilo* que impedía el desarrollo artístico. Con un resentimiento hacia el siglo XIX, tilda a los artistas de “afrancesados” e incluso “autoritarios”, discusión que inició en el libro citado y que continuó con la aparición de *El arte del siglo XIX en México* (1967). En el análisis de Fernández “La personalidad dictaba las reglas que el estilo sólo podía proponer sin éxito”.⁴⁴⁴ Y el propio historiador declaraba: “dejémonos de andar por las estratósferas de los conceptos sin nombres personales y vengamos a ver cómo y qué expresaron los artistas”.⁴⁴⁵ Ciertamente Fernández compartió la visión de los artistas entresiglos quienes quisieron romper con el naturalismo decimonónico, los cuales tenían un afán positivista.⁴⁴⁶

Por otro lado, “La historia del arte intenta mostrar en el objeto artístico, que la conciencia racional tiene un correlato material, definido y tangible: un drama cartesiano que enfrenta al yo con el mundo”.⁴⁴⁷ Fernández también encontró ese significado y conciencia racional en un espacio, un lugar vacío que había que llenar. El lugar museográfico se presentó como posibilidad de arreglar ese mundo, como si fuera un escenario. Aquí hay evidentemente un “sentimiento de trascendencia” donde Fernández cedía paso natural a una sucesión histórica, coherente y verdadera.

Pero Fernández no fue el único en omitir el arte decimonónico de las historias generales del arte mexicano. Para finales de los años veinte, José Juan Tablada ya había

⁴⁴³ Renato González Mello, “...un sentido asaz bárbaro: Justino Fernández y los estratos del nacionalismo mexicano”, en Álvaro Matute y Evelia Trejo (eds.), *Escribir la historia en el siglo XX. Treinta lecturas*, México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, 2005, pp. 161-180.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 165.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 166.

⁴⁴⁶ Véase Hugo Arciniega, Louise Noelle y Fausto Ramírez (coords.), *El arte en tiempos de cambio 1810/1910/2010*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012.

⁴⁴⁷ Renato González Mello, “...un sentido asaz bárbaro: Justino Fernández y los estratos del nacionalismo mexicano”, p. 169.

dedicados sendos esfuerzos a historiar la producción plástica nacional, evidenciando el periodo del XIX como un siglo de sombras.⁴⁴⁸

Haciendo una revisión de las historias generales del arte mexicano donde mencionó a José Bernardo Couto y a Manuel Revilla, Justino se refirió al periodista y poeta fincado en Nueva York: “...fue José Juan Tablada quien intentó la primera Historia del arte en México, abarcando desde el precortesiano hasta el colonial y las épocas modernas y contemporánea. No obstante su esquematismo y deficiencias, tiene aquel mérito”.⁴⁴⁹

En lo que coinciden las dos historias, es el señalamiento del arte del siglo XIX como un época de “decadencia y estancamiento”; y mientras que Tablada casi no habló del arte *contemporáneo* y mencionó a algunos artistas por afinidades personales, Fernández si concibió elaborar un modelo sistemático y analítico perfilando a más artistas de su tiempo. Así, “lo mexicano era la conciencia que las elites tenían de sí mismas, y no de su teoría sobre la irracionalidad de las masas”, aquellas que Fernández detestaba: la barbarie no parecía acabar nunca. Ida Rodríguez Prampolini, una de sus discípulas, indicó que era partícipe de la “angustia orteguiana de la rebelión de las masas”, a lo que se añadía su “rechazo a la vulgaridad, al mal gusto y a la irrefrenable violencia de la sociedad”.⁴⁵⁰

Rodríguez Prampolini citaba un pasaje relatado por el propio Fernández, quien rememoraba la época en que su madre lo llevaba a escuchar misa a la Catedral y fue una presencia importante de sus años mozos.

En cierta ocasión había “bola” en el “zócalo”, durante los disturbios de la Revolución, y a mí el desorden y las muchedumbres siempre me han aterrorizado... en aquella ocasión se me ocurrió protegerme dentro de la catedral y entré en el momento en que cerraban las puertas. Allí me quedé, inmóvil, frente al altar de los reyes. Se oían disparos y ruidos en el exterior y entonces me hiqué y me puse a rezar. Salí ya tarde, cuando me echaron a la calle, cuando había pasado "la bola", pero aquel momento nunca lo he olvidado. Se me perdonará, espero, esta interpolación autobiográfica; hoy puedo decir: esta "experiencia vital", origen de uno de los motivos por los cuales pensé, al correr

⁴⁴⁸ Véase José Juan Tablada, *Historia del arte en México*, México, Compañía Nacional Editora “Águilas”, 1927. Una historia general de reciente aparición es James Oles, *Art and architecture in Mexico*, Nueva York, Thames and Hudson, 2013.

⁴⁴⁹ Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, México, UNAM, 1952, pp. 479-480.

⁴⁵⁰ Ida Rodríguez Prampolini, “Carta a Justino Fernández”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XII, núm. 42, 1973, p. 38.

el tiempo, que algún día tenía que averiguar el misterio del altar de los reyes.⁴⁵¹

Para Fernández, Manuel Toussaint fue su padre académico, del que recibió la determinación didáctica, la herencia ateneísta y la búsqueda del conocimiento enciclopédico. Este afán de “tener que enseñarlo todo y en grande” derivó en el estudio formal de las épocas y del objeto, para tener un inventario organizado, documentado, sistematizado y que sirviera a generaciones posteriores, de ahí el inicio del Laboratorio de Arte. La intención y gesto historiográfico de *colocar en un lugar* rigió la producción ulterior de Fernández.

Para sustentar lo anterior, me apoyaré precisamente en su libro *El arte moderno en México. Breve historia. Siglos XIX y XX* de 1937. En el prólogo de esta obra, Manuel Toussaint se manifestó de acuerdo con la propuesta del alumno: la eliminación de la palabra *estilo* como método y el uso de las fuentes. El maestro justificaba la aparición del libro del discípulo señalando: “no había una reseña completa del movimiento plástico de nuestro país después de la Independencia”. Ante el vacío historiográfico, esta *guía* era la “personalidad y el propósito” y sostiene “...Justino Fernández sigue siendo romántico: los artistas expresan su *personalidad* y carecen de esa marca de fábrica que antes distinguía a la obra de arte: el estilo”.⁴⁵² Más adelante, cita: “Sólo la legitimidad, la sinceridad, la honestidad del artista, deben movernos a rechazar o aceptar sus producciones, cuando la obra es la expresión justa de su personalidad o propósito, cuando en su trabajo encontramos la huella de su espíritu, el cuidado afectuoso con que la mano va traduciendo las *recondinteces* de su ser interior y nos trasmite a nosotros, fríos espectadores, su propia emoción”.⁴⁵³

Ya he aludido anteriormente a la dedicatoria de Fernández, en la cual reconoce a sus formadores principales, no solamente a los de arquitectura: “a mis *maestros*, Manuel Ituarte, Manuel Toussaint, Carlos Contreras, José Luis Cuevas, Domingo Quijano, Cecil Crawford O’Gorman y Federico E. Mariscal”. En las palabras introductorias, Fernández hace énfasis en la reunión y orden de la información, comenta el valor de los estudios

⁴⁵¹ *Ibid.*,

⁴⁵² Manuel Toussaint, “Prólogo”, *El arte moderno en México. Breve historia. Siglos XIX y XX*, México, Robredo, Porrúa e hijos, 1937, p. 15.

⁴⁵³ *Ibid.*, Las cursivas son mías.

monográficos ya existentes y vislumbra su meta principal: “sólo me ha guiado el interés de aportar mi esfuerzo para ampliar los conocimientos de la tan abandonada Historia del Arte en México...”⁴⁵⁴ Cabe mencionar que sobre la edición consultada, el propio Justino Fernández hizo anotaciones *a posteriori*, es decir, se dio oportunidad de corregir fechas y datos, para tener una mayor precisión y rigor en próximas ediciones. No obstante, esas “inexactitudes” funcionaron historiográficamente como estrategias positivas de enunciación, de un *querer decir* que paralelamente *dibuja* el marco de un nuevo tipo de discurso que desea acercarse a una nueva etapa del saber sobre el arte.⁴⁵⁵

El libro sigue la misma estructura de las pláticas brindadas por el historiador en la Escuela de Verano de la Universidad, de tal manera que el esquema y la metodología estaban ya trazados. A través de estas conferencias repartidas a lo largo del texto, vemos las dicotomías y deconstrucciones sobre el estilo, revelando al mismo tiempo cierta crítica: “...había que garantizar primero el buen gusto de la autoridad”. Sin ambages, el joven Fernández afirmaba los preceptos que habría de afianzar en años venideros “... nuestra época ha sido incapaz de crear un estilo propio y lo único que podemos desear es que la actual decadencia, se transforme en el futuro, en una verdadera unidad espiritual”.⁴⁵⁶

Desde un punto de vista propio de esta generación cultural posrevolucionaria, la pintura popular era la menos contaminada por el *estilo* “...es la más auténtica expresión del alma mexicana y denota una independencia a veces que la desliga totalmente de la pintura europea”.⁴⁵⁷ Es importante señalar que las escuelas regionales de Guadalajara, Guanajuato y Veracruz fueron incluidas como escuelas justamente en ediciones posteriores. Sobre el arte del siglo XIX –aparecido en la tercera plática–, Fernández no duda en afirmar: “Nada se producía que valiera la pena, por esto es necesario más bien, buscar en este periodo las manifestaciones artísticas populares o independientes entre las que se ejecutaban obras de mucho interés”.⁴⁵⁸

⁴⁵⁴ Justino Fernández, *El arte moderno en México. Breve historia. Siglos XIX y XX*, p. 20.

⁴⁵⁵ Véase Didi-Huberman, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, p. 78 y ss.

⁴⁵⁶ Justino Fernández, *El arte moderno en México. Breve historia. Siglos XIX y XX*, p. 43. Cabe mencionar que la palabra *estilo* está definida aquí como un método y una forma individual de *hacer*.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 93.

La academia de pintura, para el autor, ciertamente no permitió que se desarrollara la *personalidad* de los alumnos “y sus obras, parecidas entre sí, no muestran ninguna cualidad de primer orden”. Fernández expresaba sus opiniones sobre algunos pintores del XIX: Juan Cordero “como decorador, era mediocre” y Pelegrín Clavé “se sobrepuso a la adversidad del éxito”. En una larga lista y sucesión de profesores y alumnos, el género del paisaje era también una cuestión de elite: “... el paisaje pertenece a ambientes muy refinados, además en un país en que las gentes (sic) son dadas a la admiración de la naturaleza y donde es pródiga en forma excepcional, no es de extrañar que se hayan producido muy pocos pintores paisajistas”. Para Fernández, fue realmente afortunada la rebelión de los artistas en contra de la academia pues consideraba que así habían encontrado una atmósfera propia para su expresión personal.⁴⁵⁹

Nuevamente, la historia y el arte del siglo XIX, como en el montaje del interior del pabellón, fueron prácticamente eliminados, si bien años después escribió un libro enciclopédico sobre este tema. Las expresiones populares eran más “interesantes”, puesto que en ellas se revelaba “la sencilla y fuerte expresión de artistas que ajenos a los cánones y sabios conocimientos, pintan guiados únicamente por una *intuición* que tiene como base la fina *sensibilidad* innata del pintor”.⁴⁶⁰ De la historia de una institución como la Academia de San Carlos, Justino Fernández destacaba en particular el breve periodo de Manuel Toussaint como director, durante el cual se hicieron varias exposiciones nacionales e internacionales de artistas contemporáneos, labor que hizo al lado de George Biddle. Al mismo tiempo que hablaba sobre la separación de la Facultad de Arquitectura de la Escuela Central de Artes Plásticas, comentó la renuncia de Toussaint al plantel. El historiador proféticamente apuntaba la necesidad de contar con locales adecuados y condiciones de exhibición; y añadía que el problema era la falta de experiencia en la organización y sobre todo, la falta profesionalismo ante tantos locales improvisados.⁴⁶¹ Aplaudía la iniciativa y el apoyo de instancias gubernamentales y privadas, de los artistas y de la Universidad. Habría que revisar aquí la actividad de Fernández como crítico de arte y asistente a todas las

⁴⁵⁹ *Ibid.*, pp. 123-125.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 147.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 311.

exposiciones que podía: guardaba en sus archivos invitaciones, catálogos, folletos y los organizaba por orden cronológico.⁴⁶²

En las siguientes pláticas, continúa la diatriba en contra del estilo. La pintura académica finisecular como la de Germán Gedovius o Diego Rivera, le parecía “estimable, pero sin originalidad ni grandes cualidades”. Roberto Montenegro tenía “buen gusto que más tarde ha de hacer sus obras un tanto fastidiosas”, y la de Ramos Martínez era un caso más o menos parecido “su gusto afrancesado y frívolo era muy adecuado al de la sociedad de México de entonces... demasiado convencional”.⁴⁶³ Acorde con el discurso de la elite posrevolucionaria, Manilla y Posada destacaban por sus “verdaderas creaciones de aspecto pintoresco y verídico”.

También en 1937, Justino Fernández hizo una adenda al libro de Esther Born, *The new architecture in Mexico*. Siendo consecuente con su propio libro, Fernández abrió brecha para una narración del arte moderno nacional: diferencia la pintura mural, la pintura de caballete y escultura, categoriza y divide, e incluye estudios y biografías de artistas, además de artículos o notas suplementarias. No duda en hablar de la “mediocridad y mal gusto” prevalecientes hacia el final del siglo XIX.

La pintura contemporánea destacaba por la presencia de Rivera y Orozco y “el vigor de su personalidad” o en la versión de Born: “las dos personalidades fuertes. Rivera y Orozco crearon un periodo del arte en términos de *su trabajo solitario*”.⁴⁶⁴ En ambos textos, afirma: “la actual producción deja mucho que desear. No obstante, algunos pintores de *personalidad* y conocimiento de su oficio producen obras muy estimables”.⁴⁶⁵ Siguiendo a Giorgio Vasari, Fernández pondera los rasgos de la personalidad y acrecienta el mito del *genio creador*. Líneas más adelante, no vacilaba en reforzar su argumento sobre la desorientación dominante en la pintura actual, puesto que las obras consideradas de

⁴⁶² Esta organización de materiales es la que conforma el archivo de Fernández en el Instituto de Investigaciones Estéticas.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 195.

⁴⁶⁴ Justino Fernández, “Contemporary painting and sculpture in Mexico”, adenda a Esther Born, *The new architecture of Mexico*, Nueva York, The Architectural Record William Company, 1937, s.p.

⁴⁶⁵ Justino Fernández, *El arte moderno en México. Breve historia. Siglos XIX y XX*, México, Robredo, Porrúa e hijos, 1937, p. 285.

vanguardia, como las abstractas, “no han tenido cabida sino de una manera superficial, y esto a *nuestro* modo de ver, ha sido un mal...”⁴⁶⁶ En el mismo sentido, el periodo vanguardista riveriano –sobre todo el cubista– fue considerado una producción de “telas anodinas e *impersonales*”; con sus obras murales –donde se basó en la narración y la anécdota– finalmente “se extiende su personalidad y desarrolla su temperamento”.⁴⁶⁷ No era un secreto que Orozco fue su pintor predilecto, especialmente le gustaban sus caricaturas, que a decir de Fernández, se caracterizaban por “su virilidad y ferocidad, nuevas cualidades en semejante trabajo”.⁴⁶⁸

De igual manera, los otros pintores estaban determinados por la *personalidad* y no por el *estilo*: Siqueiros tendía a una “mecánica manera de pintar”, de la que lo salvaban sus “cualidades genuinas”; y Máximo Pacheco por su parte, concebía buenas composiciones “de singular atractivo logradas por su expresión artística genuina y su sinceridad”.⁴⁶⁹ Artistas como Castellanos tenían esperanzas “si dentro de su eclecticismo, lograba triunfar su personalidad”. Una notable excepción era Cecil Crawford O’Gorman, donde reaparece cierta autoridad paterna: este artista sabe usar el color, tiene un “gusto exquisito” y sabía interpretar el paisaje mexicano y su *atmósfera*.⁴⁷⁰

Sin embargo, no todos se salvaban. Sobre María Izquierdo, Fernández decía sin reparos: “su temperamento artístico ha sufrido menoscabo, por lo que sería de desear que estuviera en campos más propicios a su personalidad”.⁴⁷¹ El historiador consideraba que la falta de emoción y falsedad también prevalecían tanto en la pintura como en la producción escultórica: “la idea del renacimiento de culturas muertas es puramente romántica”, punto de vista que puede atribuirse también a la arquitectura. En la jerarquización del gusto –que acompaña a una carga historicista– primero estaba la arquitectura y luego la pintura. Fernández dedicó un espacio considerable para hablar de la arquitectura, explicando la

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 287.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 221 y 224.

⁴⁶⁸ Fernández, “Contemporary painting and sculpture in Mexico”, p. 133.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 141 y 142.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, 149. y *El arte moderno en México. Breve historia. Siglos XIX y XX*, p. 240 y 298.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 298.

“falsedad constructiva” y “la incongruencia proveniente de gustos superficiales” propio de las edificaciones porfirianas, las cuales le resultaban “repugnantes” al historiador. Aquí reaparecen sus preocupaciones sobre el estilo y su definición: “no *hemos* vuelto a tener un estilo en el sentido profundo de la palabra”.⁴⁷² Nuevamente, Fernández se incluye como objeto de la historia que va narrando, donde prevalece un sentido de legitimación y un ejercicio de autoridad para nombrar, integrar o excluir artistas y corrientes artísticas.

Para Fernández, en las formas arquitectónicas existía “un sentido superficial”; y en los años en los que precisamente era aprendiz de arquitecto, aplaudía el esfuerzo de sus *mayores* por realizar “métodos constructivos” como resultado de la “realización práctica de sus teorías”.⁴⁷³ En este sentido, Juan O’Gorman había mantenido una “actitud ejemplar” para defender sus ideas sobre la arquitectura. El funcionalismo, según Fernández, encontraba entonces su razón de ser en la obra de José Villagrán, Juan Legarreta y el propio O’Gorman, quienes hacían un loable esfuerzo por “el beneficio de la colectividad... para mejorar las condiciones de vida de un país como México”.⁴⁷⁴ Federico E. Mariscal era EL arquitecto por antonomasia pues consideraba que sabía orientar el “criterio” de los estudiantes. El interés urbanista de Mariscal lo había llevado a la creación de fraccionamientos y al mismo tiempo encabezó al lado de Vicente Mendiola algunas investigaciones sobre el Valle del Mezquital comisionadas por la Universidad.⁴⁷⁵ Así, la buena arquitectura era aquella que mezclaba “una delicada sensibilidad hacia la expresión plástica, con una mirada clara y comprensiva para lo funcional”. Ante las dudas sobre la aplicación del funcionalismo arquitectónico en México, el historiador comentaba: “...el público necesita algo más que una máquina, aunque ese “algo más”, a veces, deseáramos que no existiera”.

La arquitectura al servicio de la población parece ser un interés central en el novel arquitecto e historiador. Por ejemplo, se dio a la tarea de comentar los trabajos de José Luis Cuevas iniciados en 1910: “ha hecho interesantes estudios de planificación para

⁴⁷² *Ibid.*, p. 170, 252.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 259, 261.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 265.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 287.

fraccionamientos de ciudades”. Además de ser profesor de urbanismo, Fernández consideró importante su presencia en la Comisión de Programas de la Secretaría de Comunicaciones en 1932, misma que tenía el objetivo de mejorar las condiciones de diversas zonas.⁴⁷⁶

De Francisco J. Múgica admiró su “Proyecto General de Planificación de la Ciudad de México”, de 1935, interés que quiso hacer práctico en Cuernavaca, lo que tuvo cierto efecto en el aprendiz. Justino Fernández no vaciló en afirmar: “faltan muchas cosas por hacer en materia de urbanismo en México, de las que una de las principales es prever que nuestras ciudades no pierdan su carácter particular al ser invadidas por las ideas progresistas que las amenazan”.⁴⁷⁷

Fernández sin duda era conocedor de la obra del teórico Lewis Mumford,⁴⁷⁸ dado su interés en “la desintegración orgánica del individuo a la desunión de la estética y el técnico” y manifestaba que la tecnología constructiva debía elaborarse sobre los patrones de la vida humana. Fernández ciertamente pudo haber retomado de Mumford, la inclinación por entender y esclarecer los objetos, destacando por ejemplo los elementos arquitectónicos de un edificio, pero unidos a un valor artístico, humanista o simbólico. Ante la desconfianza de la tecnología y sus falsas promesas, la máquina se convertía en un pretexto, no en un fin. Fernández citaba a Mumford cuando se refiere a la fotografía, la cual observa con ciertas reservas: “en las artes la máquina sólo puede ampliar y profundizar las funciones e intuiciones originales del hombre”; solo con el uso apropiado de la máquina, podría escoger asuntos “donde pueda mostrar su *personalidad*”.⁴⁷⁹

En particular, quiero referirme a una obra específica, ubicada casi al final de las 300 ilustraciones contenidas en esta edición. Se trata de la acuarela de Juan O’Gorman llamada *La muerte del estilo*, que acompaña a una fotografía donde se observa la calle de San Juan de Letrán, el edificio de Correos, La Nacional y el Palacio de Bellas Artes, el pie de foto es muy claro: “Arquitecturas de finales del siglo XIX y principios del XX. Nótese la

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 277.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 280.

⁴⁷⁸ A lo largo del texto, Fernández cita no pocas veces el artículo de Lewis Mumford, “Asimilación de la máquina” aparecido en la Revista de Occidente en octubre de 1935.

⁴⁷⁹ Justino Fernández, *El arte moderno en México. Breve historia. Siglos XIX y XX*, p. 392.

diversidad de estilos”. La acuarela de O’Gorman mezcla la diversidad de estilos y quizás sea una referencia velada a las polémicas arquitectónicas del momento: una aparente ciudad parece estar sumergida en el caos: se observan acueductos, un coliseo, torres, cúpulas, techos de adobe, puertas y frontones (Figura 3.7).

La obra tiene reminiscencias compositivas del mural que hizo en Azcapotzalco. En este paisaje simbólico, el *estilo* es fantasía, irrealidad, una norma imaginaria, que aquí se visualiza como la antítesis de una utopía, un desorden que parece evocar una sátira de la arquitectura del pasado. Los “estilos” estaban relacionados con los eclecticismos de finales del siglo XIX.

Por otro lado, el imaginario del arte popular en Justino Fernández era acorde con el pensamiento de las elites culturales de la época, pues el autor lo calificaba como “genuina expresión espontánea del pueblo”, de una gran “delicadeza espiritual”. Bajo ese paternalismo compartido, señalaba: “se tiene un gran sentimiento artístico especialmente para la decoración, una gran resistencia física, un espíritu metódico, tanto que se antoja rutinario; una gran habilidad para la copia y ejecución manual y extraordinaria fantasía”.⁴⁸⁰ El arte popular no necesitaba ni de estilo ni de personalidad, puesto que era realizado “por y para el pueblo, que lo aprecia y admira”. La arquitectura vernácula tiene un tono de disculpa, justificación que no hay con la pintura o la escultura; “...casas llenas de imperfecciones que les prestan un atractivo singular... regresándoles el dato del color y conservan el encanto de una auténtica sencillez”.⁴⁸¹

El grabado, naturalmente, es mencionado en esta obra general, puesto que el propio Justino Fernández se dedicó a esta actividad en sus años de juventud. En la comprensión de este proceso, no deja de lado cierta exculpación: “aunque a veces imperfectos en la técnica, siempre conservan ese encanto especial de los trabajos manuales, en los que una fina sensibilidad está presente”.⁴⁸² Por su parte, el historiador consideraba que la fotografía era solicitada por “el gusto del pueblo”, y se remitía a Weston y Modotti, quienes – consideraba– trataron una “fotografía sin falseamientos, personalidad que se muestra en sus

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 340.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 371.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 388.

composiciones y en la elección de los asuntos”. Las artes que califica como menores están al final del libro: arte escenográfico, diseño editorial y revistas literarias.

Una vez que su libro salió a la luz, fue objeto de críticas. En *Anales* se publicó la reseña de Manuel Moreno Sánchez, en ese entonces secretario del Instituto,⁴⁸³ con una apostilla de Toussaint, quien se encargaba de hacer una defensa del discípulo:

Con motivo de la publicación del libro *Arte Moderno en México* de Justino Fernández, se han concitado diversas opiniones y protestas. Natural era esperarlo así, pues no se acepta otra crítica que el elogio incondicional. Las opiniones personales cuando no son únicamente alabanzas, hieren. Ahora bien, como no es posible que los criticados protesten abiertamente de esas censuras, se dedican a insistir en los errores de hecho en que involuntariamente incurre el crítico. Involuntariamente porque no hay nadie tan torpe que a sabiendas acepte equivocaciones que restan mérito a su obra y que los interesados pueden rectificar fácilmente cuando quieran. Es indudable que en un libro de tales dimensiones que trata de tan variados aspectos artísticos, deben haberse deslizado algunos errores por falta de información, pero eso no amengua en ninguna manera el mérito de la obra, al presentar un cuadro de conjunto de nuestras artes plásticas como no se había hecho antes. El autor confiesa sus equivocaciones, cuando las hay, y pensará seguramente corregirlas en la próxima edición de su obra.⁴⁸⁴

Por su lado, Moreno asentía el carácter pionero de la obra de Fernández, puesto que abordaba por primera vez algunos problemas de la historia del arte mexicano, especialmente del siglo XIX, donde vuelve aparecer la idea de *trascendencia*: “refluyen ideas, pasiones, esperanzas, odios y temores. Esa época tan palpitante, encuentra en el arte expresión apasionada. Vemos cómo arrancan del complejo que es todo tiempo, hilos, guías que enmarcan las mil posibilidades del individuo y nos dan el material con que hombres del XX tejemos nuestra propia vida histórica”.⁴⁸⁵ Para Moreno, el joven investigador ya encarnaba una nueva generación, que se debía a sus maestros y formadores:

⁴⁸³ Peter Krieger, “Las primeras dos décadas de los *Anales* del Instituto de Investigaciones Estéticas: la era de Manuel Toussaint”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM-IIE, vol. XXXI, núm. 95, 2009, p. 174.

⁴⁸⁴ Nota de Manuel Toussaint a Manuel Moreno Sánchez, “Notas y libros. Reseña del *Arte moderno en México. Breve historia. Siglos XIX y XX* de Justino Fernández”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM-IIE, vol. I, núm. 2, 1938, pp. 61-62.

⁴⁸⁵ Manuel Moreno Sánchez, “Notas y libros. Reseña del *Arte moderno en México. Breve historia. Siglos XIX y XX* de Justino Fernández”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. I, núm. 2, 1938, p.61.

Un ejemplo de lo que pueden significar la cátedra y la investigación para una gente joven, interesada no sólo en descubrir los temas sino en acometerlos, es este libro. En él existe, además del hallazgo de problemas, datos, hechos, la voluntad firme de penetrarlos y abrirse paso hasta arribar a la meta de toda inteligencia: comprender, abarcar, resumir. La cátedra fue el ámbito originario del contenido de este libro; brotaron después sus páginas nutridas por el trabajo ordenador, que ciñe a proporciones justas lo que la palabra a veces abraza en demasía.⁴⁸⁶

Justino Fernández se convirtió en Director del Instituto de Investigaciones Estéticas en la década de los años cincuenta y se dedicó a la investigación y a la vida docente. Creyó firmemente en esa trascendencia, en ese “nosotros” con gran dosis retórica. Para el historiador, se trató de la invención de un orden, pero también de un sentido de la historia del arte donde tuvo cabida la recopilación de datos e información, se enmarcan hechos y protagonistas, otros tantos se aíslan o se ubican en otro sitio; también hay licencia para crear nuevas relaciones, analogías y sistemas.⁴⁸⁷

En su participación en el pabellón mexicano en Nueva York, Justino Fernández dejó perfilada la unión tanto de la interpretación teórica como de la materialización práctica de la historia del arte, pero también dándole un lugar como campo de conocimiento intelectual. Como parte de una elite, también se ubicó en un espacio para la promoción de las políticas culturales del cardenismo. Se tomó mucho más en cuenta a los agentes, que a las oficinas que controlaban dicha propaganda.

A esto debemos añadir que el pabellón mexicano, y la subsecuente exposición en el MoMA, cumplieron su función de mediar diplomáticamente el imaginario de México en el exterior, el cual descansaba en una serie de argumentos convincentes sobre México como un lugar propicio para la inversión extranjera y el turismo rentable. Para ello reorientaron la propaganda, a lo que se añadió la presencia de viejas estrategias con la fusión de implementaciones nuevas, cumpliendo simultáneamente con los requisitos de la exposición norteamericana hasta cierto punto conservadora. El ímpetu mexicanista –pero también americanista– convivió con el dominio y el ejercicio del poder. La exposición *Veinte siglos*

⁴⁸⁶ *Ibid.*,

⁴⁸⁷ Casi cuarenta años después, Ida Rodríguez Prampolini en una carta póstuma a Justino Fernández fechada en febrero de 1974, hablaba de esa “pasión por el arte y miedo por la vida” que en su visión, caracterizó a Fernández. Desde Tlayacapan, Rodríguez Prampolini hablaba de las “diferencias ideológicas” –casi irreconciliables– que tuvieron. Ella tomó postura desde un “enfoque sociológico”; mientras que él, como profesor, tuvo “una visión estética, formal e historicista”.

de arte mexicano, demostró ser un vehículo de ese control. México buscó un lugar en el epicentro neoyorquino el cual, a pesar de la crisis, denotaba un enorme poder simbólico y económico.

De acuerdo con Mauricio Tenorio Trillo, México experimentó con la vanguardia y el modernismo “para acabar perfeccionando el estereotipo”.⁴⁸⁸ No obstante, podemos extender esta interpretación. El discurso visual del pabellón mexicano fue articulado desde el ámbito de los intelectuales y académicos, mismos que retroalimentaron la visión sobre *lo mexicano* en Nueva York. Ciertamente la legitimación de estos agentes era de suma importancia y Nelson Rockefeller, Alfred H. Barr y John Abbott eran conscientes de ello. Por ello, es necesario atender las relaciones culturales entre México y Estados Unidos a finales del cardenismo no desde la confrontación, sino a partir de sus elementos comunes.

En el contexto histórico, la feria de Nueva York “comenzó con quimeras de un mundo panglossiano de tecnología y progreso y terminó en un grito de nostalgia por un pasado de orden perdido ante la guerra y el industrialismo. Y en ese escenario, el gobierno mexicano envió una exhibición más o menos convencional, es decir, lo mismo que se venía exhibiendo desde finales del siglo XIX”.⁴⁸⁹ Dicho evento traslució la inoperancia de una utopía debido a la construcción ilusoria de un futuro que no existiría, ya que la paz mundial, en la cual se sustentaba esa idealización, se rompió por completo con la Segunda Guerra Mundial. Este proceso fue paralelo al replanteamiento del papel de la propaganda cardenista y su proyección hacia el exterior.

⁴⁸⁸ Tenorio Trillo, “De Luis Márquez, México y la Feria de Nueva York, 1939-1940”, p. 38.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 32.

Capítulo IV. La exposición *Veinte siglos de arte mexicano* en el MoMA como instrumento de propaganda (1939-1940)

En las siguientes líneas hablaré de la propaganda inmersa en la exposición *Veinte siglos de arte mexicano* celebrada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York entre mayo y septiembre de 1940. Esta exposición estuvo marcada por la desaparición del DAPP, si bien todavía llevó a cabo algunas acciones culturales en Nueva York, tal como se explicó en el primer capítulo. La política cultural de finales del cardenismo tuvo un nuevo matiz y en las formas de hacer propaganda particularmente se tomó en cuenta la visión panamericanista de Estados Unidos. Esta muestra ha sido estudiada desde diferentes perspectivas sobre todo como un medio de la diplomacia cultural entre dos países. De alguna manera, esta exposición fue el corolario del imaginario de México en Estados Unidos, que ya había sentado importantes antecedentes gracias a la aparición de *Ídolos tras los altares* de Anita Brenner, y las muestras sucedáneas de arte mexicano entre 1928 y 1930.⁴⁹⁰

Por ello, abordaré dicha exposición en tanto instrumento de propaganda, centrándome en su discurso museográfico y su vinculación con una elite académica, mostrando también los aspectos coyunturales de una colaboración financiera y diplomática. Cabe mencionar que el mismo DAPP cedió su lugar y poder a un grupo de hombres que dictaron las políticas culturales del país, no solo en el ocaso del cardenismo sino también en los sexenios subsecuentes. Como parte de este recuento, haré una comparación con la muestra celebrada al mismo tiempo en el Riverside Museum, titulada *Latin American Exhibition of Fine Arts* con el objetivo de explicar las alternativas que surgieron en ese momento y que colaboraron en la construcción hegemónica del panamericanismo.

La organización de esta muestra ha sido analizada en diversos estudios.⁴⁹¹ No obstante, en este apartado, me concentraré en el montaje de la exposición, su propaganda y sistema interno. Para iniciar el análisis, me basaré directamente en las hipótesis de Anna Indych, que dieron como resultado su libro *Muralism without walls. Rivera, Orozco, and*

⁴⁹⁰ James Oles, "Orozco at War: Context and Fragment in *Dive Bomber and Tank* (1940)", en Renato González Mello y Diane Miliotes (eds.), *Orozco in the United States, 1927-1940*, Nueva York, Hood Museum of Art-Dartmouth College-Norton, 2002, citado en la nota 27, p. 353.

⁴⁹¹ Alejandro Ugalde, *The presence of Mexican Art in New York between the World Wars: cultural exchange and Art diplomacy*, PhD dissertation in Philosophy, New York, Columbia University, 2003, Cathleen M. Paquette, *Public Duties, Private Interests: Mexican art in New York's Museum of Modern Art, 1929-1954*, PhD dissertation in Philosophy in Art History, Santa Barbara, University of California, 2002.

Siqueiros in the United States, 1927-1940. En este texto, Indyich reinterpreta la muestra del MoMA haciendo también una revisión de sus antecedentes, como lo fue la muestra celebrada en el Museo Metropolitano de Arte en 1930. La exhibición *Mexican Arts* organizada por René D'Harnoncourt tuvo su propio argumento curatorial, pero es importante por tomar en cuenta la alianza estratégica entre el sistema museístico neoyorquino y la *intelligentsia* mexicana, unión que volvió a repetirse algunos años después para la muestra del MoMA.⁴⁹²

Dentro de esta misma línea, es posible formular otra hipótesis. Más allá del conflicto diplomático y la crisis política originada por la expropiación petrolera, trataré de argumentar el evidente interés del MoMA por establecer un vínculo con México, ya que al museo le estaba interesaba también el contacto con las instituciones culturales y la academia mexicana y la consolidación de su política cultural panamericana a través de ciertas formas de propaganda.

Alfonso Caso estaba en la cúspide de los funcionarios e intelectuales mexicanos de finales del cardenismo. Su elección como comisario general y *autoridad principal del arte prehispánico*, no fue casual; acababa de ser nombrado primer director del Instituto Nacional de Antropología e Historia (1939), y previamente había sido director del Departamento de Monumentos. Formado como antropólogo, Caso se inclinaba a señalar que “el hombre americano ha creado su cultura y su personalidad propia. No sólo es injusto, sino anticientífico tratar de colocarlo dentro de los moldes asiáticos o europeos ... sólo por medio de un estudio científico, se puede fundar la acción honesta y fecunda que pretende seguir”.⁴⁹³

Estos preceptos fueron atractivos para los discursos del presidente Cárdenas, quien apoyó decisivamente la creación del INAH. La ley de creación del instituto de 1939, fue muy específica: “prestar atención al estudio científico de las razas indígenas y a las exploraciones, conservación y restauración de los monumentos arqueológicos existentes en

⁴⁹² Anna Indyich-López, *Muralism without walls. Rivera, Orozco, and Siqueiros in the United States, 1927-1940*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2009, p. 86.

⁴⁹³ Marcia Castro-Leal Espino, “Lázaro Cárdenas y la antropología”, en *XXVII Jornadas de Historia de Occidente*, México, Centro de Estudios de la Revolución Mexicana Lázaro Cárdenas, A.C., 2006, p. 43.

el país”;⁴⁹⁴ lo que implicaba también el registro y ordenamiento de sus colecciones, además de la difusión, investigación y enseñanza de ese patrimonio.⁴⁹⁵ Esta aspiración organizacional hizo que el INAH se acerque al propio Instituto de Investigaciones Estéticas, teniendo en consideración los pocos años de diferencia entre la creación de ambos institutos.

Cabe mencionar que la aparición del INAH fue otra de las cosas que coincidió con la disolución del DAPP. Se hizo la propuesta que “restos” del DAPP –el AGN y personal de la casi extinta dependencia– pasaran automáticamente al INAH, medida apoyada por Cárdenas y García Téllez.⁴⁹⁶ Finalmente la iniciativa no pudo concretarse, sin embargo esto es una evidencia más de que en este periodo el origen de las instituciones culturales respondió a una necesidad de propaganda. Precisamente a principios de los años cuarenta, Nelson A. Rockefeller había dado financiamiento para la realización de expediciones arqueológicas y proyectos de colaboración que tuvieran que ver directamente con el patrimonio artístico y cultural.⁴⁹⁷ De esta manera, la alianza entre intelectuales, funcionarios, académicos y el propio Estado, favoreció las políticas culturales del gobierno en años venideros. Bajo la perspectiva del *mainstream*, la muestra del MoMA fue claramente un producto de sus acciones.

Las personas y las instituciones

La muestra del Metropolitan Museum curada por d’Harnoncourt en 1930 –posteriormente director del MoMA de 1949 a 1967– pretendía relacionar el modernismo con un carácter primitivo en el cual las artes populares quedaban dentro de la categoría “civilización americana”. Como ya señalé en el capítulo anterior, el panamericanismo cultural favoreció

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁹⁵ El nuevo organismo asumió las funciones de la Dirección de Monumentos Prehispánicos, la Dirección de Monumentos Coloniales, y el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁴⁹⁷ Catha Paquette, “Critical consequences: Mexican art at New York’s Museum of Modern Art during World War II”, en Alberto Dallal (ed.), *El proceso creativo*, XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, p. 540.

el *renacimiento cultural americano*,⁴⁹⁸ gracias a la cooperación económica, militar y social que favoreció la participación de la iniciativa privada. Las relaciones hemisféricas fueron sumamente importantes para el MoMA, por lo cual la institución analizó pragmáticamente la necesidad de priorizar la inclusión de muestras americanas y la consiguiente reducción en el número de exposiciones europeas dentro de su programación.

Nelson A. Rockefeller, recién nombrado Coordinador de Asuntos Interamericanos del Departamento de Estado (CIAA por sus siglas en inglés), estableció estratégicamente un puente entre este cargo, su posición dentro del MoMA y sus propias ideas filantrópicas.⁴⁹⁹ No puede dejar de mencionarse el papel desarrollado por Rockefeller en la promoción de las relaciones culturales entre México Estados Unidos. Ante el avance de las invasiones nazis en Europa, la oficina del magnate norteamericano estaba más que decidida en tomar acciones directas emergentes, por ello incluso asumió la posición de director. En conformidad con el Presidente Roosevelt, el objetivo de esta oficina fue poner objetivos gubernamentales específicos que permitieran organizar actividades comerciales y culturales que fueran reportadas al presidente. Dentro de esta línea, el MoMA fue una vía más para la instrumentación de estas políticas además de asegurar la presidencia del consejo al propio Rockefeller. Además de la citada exposición, Rockefeller en el museo impulsó notablemente la presencia de exposiciones latinoamericanas y al mismo tiempo animó al gobierno mexicano a poner atención en su industria turística. De esta forma, tanto las muestras como sus publicaciones realizadas durante esta época, fueron resultado de la colaboración y trabajo de los sectores públicos y privados.⁵⁰⁰

Otro objetivo importante de la CIAA fue contrarrestar la influencia de la propaganda alemana, por ello asignó un presupuesto para investigar las “técnicas de propaganda totalitarias”, y paralelamente apoyó programas de radio, documentales, impresos, etcétera, además de financiar expediciones arqueológicas, programas de estudio de asuntos sociales y económicos, investigación y colaboración en arte virreinal y moderno,

⁴⁹⁸ Indyck-López, *op. cit.*, p. 98.

⁴⁹⁹ Catha Paquette, “Critical consequences: Mexican art at New York’s Museum of Modern Art during World War II”, p. 537. Véase Gisela Cramer y Ursula Prutsch, *¡Américas Unidas! Nelson A. Rockefeller’s Office of Inter-American Affairs (1940-46)*, Berlín, Iberoamerican Vervuert, 2012.

⁵⁰⁰ Cathleen M. Paquette, *Public Duties, Private Interests: Mexican art in New York’s Museum of Modern Art, 1929-1954*, pp. 196-197.

promover residencias de artistas e intercambio y patrocinar conciertos y muestras itinerantes.⁵⁰¹ En general, se buscaba promover entre los ciudadanos norteamericanos un sentido de unidad, cooperación y causa común.

Rockefeller elaboró un *credo* dirigido a los ciudadanos estadounidenses, cuyo contenido dictaba:

I. I believe that Latin America has much to offer me not only economically but also socially, esthetically and spiritually.

II. I believe that the Axis wishes not only eventually to reconquer Latin America but also more immediately to use certain of the Republics as bases from which to attack the U.S.

III. I believe that active cooperation from Latin America in all ways is essential if the U.S. is to win the war.

IV. I believe that, therefore, Latin America should be assisted by the United States in order to enable *her* to assist us and also *herself*.⁵⁰²

Asimismo, el potentado representaba a una institución gubernamental que también abanderó iniciativas económicas y políticas al tiempo de concebir a México como un lugar que tenía mucho que ofrecer social, estética y espiritualmente, lo cual determinó decisivamente la diplomacia cultural. De hecho, el propio MoMA pareció concretar los intereses de uno de sus patronos más prominentes: la realización de esta exposición traería varios beneficios en varios sentidos.

Para *Veinte siglos de arte mexicano*, Rockefeller argumentaba que la finalidad principal no era la solución del conflicto petrolero, sino el interés de afianzar “una colaboración de buena voluntad”. De acuerdo con su propia correspondencia, Rockefeller tenía la consigna de dejar claro al público que el museo había iniciado las negociaciones en torno a esta exposición debido a la calidad e importancia del arte en México; pero que sobre todo, Estados Unidos no estaba siendo usado por el gobierno mexicano para diseminar “propaganda política”.⁵⁰³ En una carta de octubre de 1939, Rockefeller le escribió directamente a Alfonso Caso –quien ya había asumido la dirección del INAH– para agradecer su cooperación en el asunto del proyecto “de una exhibición comprensiva del

⁵⁰¹ Catha Paquette, “Critical consequences: Mexican art at New York’s Museum of Modern Art during World War II”, p. 540.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 541. Nótese las referencias a América Latina en femenino.

⁵⁰³ Cathleen M. Paquette, *Public Duties, Private Interests: Mexican art in New York’s Museum of Modern Art, 1929-1954*, p. 204.

Arte Mexicano”, señalando que sería una de las exposiciones “más importantes que haya tenido el Museo, ya que tendrá como resultado una mejor comprensión en los Estados Unidos”. Como ya existía un planteamiento previo para la exposición –punto en el que abundaré más adelante– Rockefeller le recordó al funcionario mexicano los “arreglos” a los que habían llegado para concretarlos en un convenio.⁵⁰⁴ El acuerdo de la exposición se siguió al pie de la letra, sobre todo en las cláusulas referentes a los costos, los cuales fueron absorbidos por la Secretaría de Hacienda y Relaciones Exteriores, mientras que el MoMA se hizo cargo de la producción museográfica, la difusión y algunas partes del catálogo.

Como retomaré más adelante, el plan general estaba dividido en cuatro secciones: arte precolombino, colonial, moderno y artes populares. De acuerdo con la correspondencia diplomática oficial, en los inicios del proyecto se iba a encargar la selección de arte moderno a José Clemente Orozco, Ignacio Asúnsolo y Diego Rivera –cuyo nombre tiene un signo de interrogación–; sin embargo hacia abril de 1940 Miguel Covarrubias comenzó a encargarse de dicha sección.⁵⁰⁵ Como parte de este plan, se consideró importante hacer publicidad gubernamental a través de la cinematografía, mientras que Rockefeller compraría –asesorado por Montenegro– un lote importante de arte popular a modo de inversión.

El plan publicitario –en Estados Unidos no querían usar la palabra propaganda– correría a cargo del MoMA; y las noticias generadas serían enviadas al Dr. Caso para su aprobación “con el fin de que sea posible coordinar las noticias o anuncios del Gobierno en México, por los proporcionados por el Museo en Estados Unidos”.⁵⁰⁶ A principios de 1940, Rockefeller estaba determinado a contrarrestar la influencia y propaganda alemana y destinó un fondo económico especial para estudiar “las técnicas de la propaganda totalitaria”, usada por los nazis y algunos grupos fascistas en Latinoamérica. De esta manera, su oficina *investigó* programas de radio, noticias, producciones filmicas, medios

⁵⁰⁴ Carta de Nelson Rockefeller a Alfonso Caso, Director del INAH, 17 de noviembre de 1939, Archivo Histórico Diplomático Genaro Estrada, Secretaría de Relaciones Exteriores (AHSRE), Exp. Exposición comprensiva de arte mexicano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, III-413-19.

⁵⁰⁵ “Memorándum que ampara el proyecto de exhibición de arte mexicano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, durante la próxima primavera”, octubre de 1939, (AHSRE), Exp. Exposición comprensiva de arte mexicano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, III-413-19. 3fs.

⁵⁰⁶ *Ibid.*

impresos y material educativo.⁵⁰⁷ Esta intención –quizás expresada pocos años antes- pudo influir en la desaparición del DAPP, el cual se inspiró en muchos sistemas de propaganda, pero principalmente en el alemán.

De igual forma, el MoMA prometía investigar sobre la viabilidad de la itinerancia a Chicago, San Francisco y Filadelfia. Caso actuaba con cuidado, puesto que ya contaba con un programa armado por el gobierno francés para realizar una muestra en el Musée Jeu de Paume, que casualmente, era el mismo proyecto que se llevó a cabo en el MoMA, como argumentaré líneas más abajo. La muestra en cuestión, y con sede en un museo parisino, sería aplazada debido a la guerra, lo cual fue totalmente oportuno para el MoMA.⁵⁰⁸ No obstante, Caso tuvo que pensar inmediatamente en la logística a seguir en Manhattan y desglosó un presupuesto, en el que otorgó mayor presupuesto al rubro de arte popular y menor cantidad para la realización de fotografías, vaciados, planos, dibujos y maquetas. Otros gastos contemplados eran la edición del catálogo y los viáticos de los comisionados que viajarían a Nueva York. Por su parte, Rockefeller en su calidad de Patrono del MoMA, prometía el lugar de exhibición al gobierno mexicano, y así ofreció la “totalidad del espacio” en el nuevo edificio del Museo.⁵⁰⁹

El intercambio epistolar entre las personas y las instituciones nos habla de una enorme presión ejercida por Rockefeller para apresurar la muestra. En un telegrama enviado a Eduardo Hay, el potentado comentó sin rodeos: “Estamos extremadamente ansiosos por cooperar con su gobierno en la celebración de una importante exhibición de la rica historia cultural de su gran país. Sin embargo, por desgracia, el museo se encuentra en la embarazosa posición de tener que hacer otros planes inmediatamente...”⁵¹⁰

Por parte del gobierno mexicano no había una respuesta concisa, sino vacilaciones y ambigüedades en su manera de tratar el asunto de la exposición. Rockefeller casi se daba

⁵⁰⁷ Catha Paquette, “Critical consequences: Mexican art at New York’s Museum of Modern Art during World War II”, p. 540.

⁵⁰⁸ Carta de Alfonso Caso, Director del INAH, a Eduardo Hay, Secretario de Relaciones Exteriores, 16 de noviembre de 1939, AHSRE, Exp. Exposición comprensiva de arte mexicano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, III-413-19.

⁵⁰⁹ Carta de Rockefeller a Eduardo Hay, Secretario de Relaciones Exteriores, noviembre de 1939, AHSRE, Exp. Exposición comprensiva de arte mexicano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, III-413-19.

⁵¹⁰ Telegrama de Rockefeller a Hay, 21 noviembre de 1939, AHSRE, Exp. Exposición comprensiva de arte mexicano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, III-413-19.

por vencido y señalaba: “Deberé abandonar la idea de la exposición”. En la misiva, le comentó nuevamente al Secretario las reuniones que había sostenido con John Abbott, Vicepresidente Ejecutivo del MoMA, ya que necesitaba su respuesta definitiva esa misma semana –“imperative”– o el MoMA tendría que aceptar *otras* exposiciones que les habían propuesto.⁵¹¹

La muestra tenía que configurarse bajo la premisa de hacer una presentación “total de la cultura mexicana antigua y moderna”, destacando su “maneras meramente estéticas”. Ramón Beteta, Subsecretario de Relaciones Exteriores, vinculó a Miguel Covarrubias como consejero al proyecto y además contribuyó para lograr el consentimiento por parte de la Presidencia. Por su lado, John Abbott le escribió a Beteta sobre la aprobación de los Patronos en una junta general y él mismo se afirmó convencido de querer realizar el proyecto.⁵¹²

Covarrubias redactó rápidamente un plan expositivo – que contó con el visto bueno de la Secretaría– donde se exaltaba al arte mexicano como “embajador espiritual”, debido a su “evolución cultural y artística”, con lo cual se podía formar un juicio más *certero* hacia el exterior. De este modo, el Comité organizador ya tenía claro el panorama para febrero de 1940, momento en el que se profesionalizó por primera vez la actividad logística de una exposición: Alfonso Caso fue designado cabeza del proyecto, se desarrolló el planteamiento de una introducción temática a los apartados de la muestra así como el conocimiento para hacer los esquemas cronológicos-antropológicos y la realización de listas de objetos artísticos en colecciones institucionales y privadas de Estados Unidos, para complementar las provenientes de México. El equipo –que también había asesorado el interior del pabellón mexicano en la feria mundial– estaba compuesto por Manuel Toussaint, Roberto Montenegro y Miguel Covarrubias, además de Caso.⁵¹³

⁵¹¹ Telegrama de Rockefeller a Hay, 12 diciembre 1939, AHSRE, Exp. Exposición comprensiva de arte mexicano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, III-413-19.

⁵¹² Carta de John Abbott, Vicepresidente Ejecutivo del MoMA, a Ramón Beteta, Subsecretario de Relaciones Exteriores, 5 de enero de 1940, AHSRE, Exp. Exposición comprensiva de arte mexicano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, III-413-19.

⁵¹³ Memorándum del Comité Organizador de la exposición, Febrero de 1940, AHSRE, Exp. Exposición comprensiva de arte mexicano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, III-413-19.

Una vez encaminado el proyecto, Rockefeller siguió muy de cerca el *plan publicitario* de la exhibición. En una misiva a Abbott expuso sus “observaciones” para los diversos boletines de prensa del MoMA e incluso concibió un título para la muestra. Rockefeller enfatizó la necesidad de hablar sobre los antecedentes de la exposición, tales como la retrospectiva de Diego Rivera en 1930 y una exhibición de arte precolombino. El magnate sugirió en su carta a Abbott, incluir obras de los “grandes maestros mexicanos” pertenecientes a la colección del Museo ya que, añadidos a la muestra, “le brindarían al público estadounidense la oportunidad de ver y estudiar el arte actual de México confrontándolo con contexto de su pasado cultural. La exposición en su conjunto, permitirá ver en detalle tanto el tiempo como el espacio de muchos siglos...”

Con una retórica estudiada, el millonario formuló: “Uno no puede llegar a conocer y vivir el arte de este país sin desarrollar una gran calidez y afecto por el pueblo mismo”. Rockefeller mencionó, además, que los puntos a explotar con mayor énfasis tendrían que ser el “sentido religioso y la apreciación de la belleza”. Para el patrono, un punto importante se debía considerar era el agradecimiento especial a los miembros del fideicomiso del Museo.⁵¹⁴

Previamente, Rockefeller hizo hincapié en la atención que se debía prestar a todo el asunto publicitario. Lo principal era destacar la “naturaleza cultural” de la exposición así como “la calidad y la importancia del arte de México”, dejando de lado los asuntos políticos y económicos:

Naturalmente, tendremos que decir que se está haciendo (la exposición) en colaboración con el Gobierno mexicano, sin embargo, no quiero que los intereses públicos o de negocios en este país den la impresión de que estamos siendo utilizados por el Gobierno estadounidense como un método para difundir propaganda política –concerniente a la llamada política del buen vecino– que a los ojos de muchos hombres de negocios se ha convertido en una farsa en lo que respecta a México.

Rockefeller mencionó: “Mi único temor es que los gobiernos americano o mexicano quieran tratar de llevar la publicidad relacionada con la exhibición, fuera de las manos del Museo. Si esto llegara a pasar, nosotros perderíamos el control de lo que se está diciendo”. A pesar de este temor, Rockefeller se encontraba en medio de un intrincado juego de

⁵¹⁴ Carta de Rockefeller a John Abbott, 20 de febrero de 1940, MoMA Archives, Registrar Exhibition File, Exh. #106,

intereses, ya que ante el gobierno mexicano era visto como un funcionario y magnate petrolero, cuyo interés principal era revertir o atenuar los alcances de la expropiación petrolera; ante la élite económica estadounidense no le convenía parecer un agente que seguía los designios de Roosevelt y, finalmente, frente al ámbito de las artes era concebido como un miembro de la oligarquía que manejaba intereses políticos y económicos de forma directa.⁵¹⁵

Dentro de la política de relaciones públicas para el Museo, y tomando en cuenta la exposición italiana que habían organizado previamente, el millonario mencionaba que “las tendencias antifascistas de Alfred H. Barr” les habían acarreado algunos problemas.⁵¹⁶ Reitero que este plan de publicidad de la exposición se elaboró con suma precisión estratégica para sus propósitos mediáticos, haciendo énfasis en la continuidad cultural de México –su *esplendor*, vigor y belleza- su libertad artística frente a Europa y la comprensión de la *naturaleza* del mexicano.

Meses previos a la negociación de la muestra, Rockefeller ya estaba pensando en este plan publicitario, haciendo uso de un doble discurso que es inherente de la diplomacia cultural. Se tenía mucho cuidado en no mencionar la palabra *propaganda*, puesto que se relacionaba con los países fascistas, aunque en sus prácticas recurrieran a los mismos métodos. Sarah Newmayer, quien laboraba en el área de Difusión del museo, le comentó directamente a Rockefeller: “Esta es una exposición que ofrece grandes posibilidades para una promoción *romántica, dramática y colorida*”. Y subrayaba: “Yo no tengo el más mínimo interés en visitar ese país... pero quiero colocar esta exposición a lo grande”. Así por ejemplo, Newmayer quería que se destacara la información sobre los “tesoros” precolombinos con explicaciones del propio Caso.⁵¹⁷

⁵¹⁵ Paquette lo dice de la siguiente manera: “Las relaciones públicas y asuntos culturales, añadido a la posibilidad de establecer una buena voluntad, eran parte de la competencia distintiva de Nelson.. Si bien los esfuerzos para resolver los problemas de las relaciones laborales a través de iniciativas filantrópicas, cívicas y culturales fueron motivadas en parte por un interés personal en el bienestar de los participantes, lo cierto es que también esos intereses fueron altamente estratégicos y cruciales para el éxito de sus negocios..” Paquette, *Public Duties, Private Interests: Mexican art in New York’s Museum of Modern Art, 1929-1954*, p. 207.

⁵¹⁶ Carta de Rockefeller a John Abbott, 14 de febrero de 1940, MoMA Archives, Registrar Exhibition File, Exh. #106.

⁵¹⁷ Carta de Sarah Newmayer, Jefa de Difusión del MoMA, a Rockefeller, 3 de noviembre de 1939, MoMA Archives, Registrar Exhibition File, Exh. #106.

El mismo Rockefeller hizo un plan y lo discutió directamente con Newmayer, quien a su vez, aportó varias ideas: “Esto es exactamente lo que quiero y usted se aproximó al asunto de una forma muy comprensiva e imaginativa”.⁵¹⁸ Newmayer recalcó: “...como Presidente del Museo, usted debe anunciar la exposición y hacer una declaración sobre la cooperación del gobierno mexicano..” Más adelante, consciente del cuidado de las opiniones de México, recalcó: “Sé que esto se debe hacer con sumo tacto pues por lo que entiendo los mexicanos son muy sensibles pero también se debe hacer de manera muy positiva, tanto para su voluntad como para la nuestra”.⁵¹⁹

Los boletines, diarios y revistas de mayor circulación hablaban de “la exposición más grande y completa del arte mexicano jamás reunida”, en la cual podía verse el *desarrollo artístico* e histórico del país. Como antecedentes, los organizadores estadounidenses se remitieron a las muestras de Diego Rivera y a la de arte precolombino realizadas a principios de los años treinta. No obstante, *Veinte siglos de arte mexicano* daba la oportunidad de “ver y estudiar el arte de México en el contexto de su pasado cultural”. Los mismos boletines de prensa citaban al propio Rockefeller: la muestra era “un todo, como un *telescopio*, donde se observaba el tiempo y el espacio de la cultura mexicana”. La exposición, según rezaba el boletín, utilizaría la propia feria mundial en Queens para atraer más visitantes.⁵²⁰

Este uso de la propaganda fue más significativo para Estados Unidos que para México. Lo curioso de estos boletines depositados en los archivos del museo, es que trató de ocultarse la cuestión política —a instancias de los propios organizadores estadounidenses, según las misivas intercambiadas entre ellos que ya he citado anteriormente— para favorecer *el arte por el arte*, gracias también a la abierta colaboración entre funcionarios e intelectuales mexicanos.

Sobre la muestra hubo diversas reacciones. Una importante fue la de Edward Alden Jewell, quien en su artículo “Mexican art show spans 2000 years”, reseñó que esta

⁵¹⁸ Carta de Rockefeller a Sarah Newmayer, Jefa de Difusión del MoMA, 8 de noviembre de 1939, MoMA Archives, Registrar Exhibition File, Exh. #106.

⁵¹⁹ Carta de Sarah Newmayer, Jefa de Difusión del MoMA, a Rockefeller, 1 de marzo de 1940, MoMA Archives, Registrar Exhibition File, Exh. #106.

⁵²⁰ MoMA press release, 21 de febrero 1940, The MoMA Library.

exposición era la más grande en su tipo, mientras que el montaje museográfico denotaba “un trabajo exhaustivo y sistemático” y “un arreglo de los objetos”.⁵²¹ Precisamente del montaje es lo que hablaré a continuación.

Dentro de este panorama, Justino Fernández, aprovechó su estancia en Nueva York para establecer contacto con el MoMA, gracias a su trabajo en el pabellón mexicano. Además de tener cierta injerencia en la exposición mencionada, colaboró con Manuel Toussaint para el guión curatorial de su sección. Fernández mantuvo correspondencia con personal del museo para ayudar en el traslado de materiales del pabellón al museo; incluso se reunió personalmente con Abbott y tuvo un almuerzo con Rockefeller: a ambos les prometió como regalo las monografías de Pátzcuaro y Uruapan. Poco tiempo después, le envió a Abbott el artículo que estaba realizando sobre Orozco.⁵²²

Fernández colaboró de cerca con el arquitecto-museógrafo John McAndrew, encargado de la muestra mexicana. McAndrew no solo fue responsable del montaje, sino que se involucró directamente en la selección de obra y el catálogo. De esta manera, para comprender la muestra mexicana en Nueva York, hablaré sobre la formación de McAndrew así como del tipo de montajes que se realizaban en el MoMA, mismos que siguieron el discurso modernista de Alfred H. Barr. Asimismo, aludiré al prospecto de exposición realizado por personajes del ámbito museístico francés, el cual fue retomado por el MoMA.

Desde 1937, John McAndrew, egresado de la Universidad de Harvard, se convirtió en curador del departamento de Arquitectura y Arte Industrial del Museo, posición que ocupó hasta 1941. En pocos años, se hizo cercano al círculo de Barr y se convirtió en un agente importante en varias muestras *históricas* del MoMA. A mediados de los años treinta, viajó a Europa y admiró la arquitectura de la Bauhaus de la República de Weimar, con la consigna de llevar estas ideas al nuevo museo de Manhattan.⁵²³ El Departamento de Arquitectura se estableció en 1932 y fue dirigido por Philip Johnson y Henry Russell Hitchcock, quienes eran muy afines a las ideas de Barr. McAndrew se incorporó poco

⁵²¹ Edward Alden Jewell, “Mexican art show spans 2000 years”, 1940, Recorte hemerográfico, AHSRE, Exp. Exposición comprensiva de arte mexicano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, III-413-19.

⁵²² Carta de Justino Fernández a John Abbott, 20 de septiembre de 1940, MoMA Archives, Registrar Exhibition File, Exh. #106.

⁵²³ Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr and the intellectual origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge, MIT, 2002, p. 313.

tiempo después, y comenzó una relación con la arquitectura latinoamericana, vínculo que fue desarrollando de manera paulatina. Ante la disyuntiva de mostrar una apertura allende el “estilo internacional” o apegarse a la misma, este curador adoptó una posición política y estratégica frente a las políticas del museo.

Es cierto que el MoMA reflejaba en ese momento un modelo hegemónico que contribuía a la creación de distintas narrativas de exposiciones convirtiéndose en referente en la creación de conocimiento del arte moderno. En años posteriores, esta institución museística derivó varias de sus actividades a la adquisición de obra, realización de exposiciones y publicación de catálogos de arte latinoamericano, como parte de una política de control geopolítico de la región al tiempo de generar una reacción positiva para el público norteamericano visitante al museo. Para explicar el arte latinoamericano, el MoMA recurrió al método de combinar categorías formales con un análisis sociohistórico *light*.⁵²⁴ Detrás de este interés, también se encontraban varios esfuerzos por desacreditar el totalitarismo, el anti-liberalismo y el anti-internacionalismo de la Alemania nazi, puesto que así podía promoverse la democracia norteamericana, el liberalismo económico y los ideales internacionales, además de constituir una defensa en tiempos de guerra.⁵²⁵

En este sentido, la muestra mexicana encajó en su panorama de modernismo internacional al tiempo de legitimar sus prácticas expositivas y curatoriales. De hecho, el propio Rockefeller le escribió a Russell Hitchcock instándolo a que hicieran más exposiciones sobre arquitectura de América.⁵²⁶

McAndrew visitó México varias veces –antes y después de la exposición– aprendió español y se hizo amigo de Rivera, O’Gorman, Luis Barragán y Max Cetto. En su círculo de amigos mexicanos naturalmente estaban Justino Fernández, Toussaint y Covarrubias. Sus estancias en México se debieron al trabajo que realizaba para la UNESCO y para el Departamento de Estado Norteamericano. En 1965 escribió *The Open-Air Churches of Sixteenth-Century Mexico. Atrios, posas, open chapels and others studies*, editado por la

⁵²⁴ Catha Paquette, “Critical consequences: Mexican art at New York’s Museum of Modern Art during World War II”, en Alberto Dallal (ed.), *El proceso creativo*. XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, pp. 531-532.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 543.

⁵²⁶ Keith L. Eggener, “John McAndrew, the Museum of Modern Art, and the ‘Naturalization’ of Modern Architecture in America, ca. 1940”, en Peter Herrle y Erik Wegerhoff, *Architecture and Identity*, Berlin, Lit Verlag, 2008, p. 236.

Universidad de Harvard, su *alma mater*; proyecto de investigación apoyado por la Coordinación de Asuntos Latinoamericanos⁵²⁷ y reseñado por Justino Fernández en los *Anales* del Instituto. En 1943, McAndrew escribió con Toussaint un texto sobre el *renacimiento purista* en la arquitectura del siglo XVI.

El museógrafo –quien hizo el diseño del jardín de esculturas del MoMA– señaló en una misiva a Abbott, fechada en marzo de 1940, la consigna de sacar adelante la exposición por instrucciones directas de Rockefeller. McAndrew además de la instalación, fungió como organizador: “Estoy seguro que nuestros amigos del sur de la frontera son mucho más difíciles, aunque más agradables que los franceses”.⁵²⁸

Las autoridades del MoMA tomaron como base la propuesta de una exposición general–una panorámica del arte mexicano– que fue realizada en 1937, mismo año que la Exposición Internacional parisina. André Dezarrois –quien trabajaba con Paul Rivet en los Museos Nacionales de Francia⁵²⁹– tenía un “un modelo curatorial” de exposición. En 1938, el propio Dezarrois había hecho una visita al Jefe del DAPP, Agustín Arroyo Ch., para exponerle el plan de la exposición mexicana donde acentuaba la parte de la propaganda nacional. Seguramente, esta visita la hizo con Rivet, quien había visitado México para dar unas conferencias sobre antropología en la Universidad.⁵³⁰

Esta primera conceptualización no sólo contó con la venia de Arroyo, sino que incluso se tomaría dicha exposición como una vía más para intensificar las relaciones comerciales entre México y Francia, al tiempo de proponer un intercambio entre las escuelas politécnicas. Con Narciso Bassols al frente, las autoridades diplomáticas tanto de

⁵²⁷ Barry Bergdoll, “Good neighbors: The Museum of Modern Art and Latin America, 1933-1955, a journey through the MoMA Archives”, en Louise Noelle e Iván San Martín (comps.), *Modernidad urbana. Urban modernity*, México, Docomomo, 2012, p. 52.

⁵²⁸ Carta de John McAndrew a Abbott, 3 de marzo de 1940, MoMA Archives, Registrar Exhibition File, Exh. #106.

⁵²⁹ De acuerdo con Alejandro Ugalde, el también curador Dezarrois había concebido un plan completo de actividades en torno a la exposición que incluía publicaciones, conferencias y conciertos que se celebrarían en la Escuela del Louvre, en el Musée de l’Homme y en el Museo de Arte Popular y Tradiciones, Alejandro Ugalde, *The presence of Mexican Art in New York between the World Wars: cultural exchange and Art diplomacy*, p. 416. En el mismo sentido, cabe recordar que Rivet y Cassou se conocieron como investigadores en el Musée de l’Homme, antes de publicar *Résistance*, revista clandestina durante la ocupación alemana en París. Ya he mencionado que ambos conocieron a Gamboa y se hicieron amigos. Citado en Carlos Molina Posadas, *Curatorial practice in Mexico*, p. 19.

⁵³⁰ Citado en Carlos Molina Posadas, *op. cit.*, p. 20.

Francia como de México estaban totalmente de acuerdo en la realización de esta muestra.⁵³¹ En el aludido proyecto inicial, Diego Rivera estaba propuesto como curador y contaría con la colaboración de Orozco. La exhibición –concebida para el Musée Jeu de Paume– se dividiría en tres grandes rubros con algunas subdivisiones: arte precolombino, arte popular y arte moderno. A diferencia de la muestra del MoMA, se incluyó –seguramente por la participación de Toussaint– una sección virreinal. Las piezas de arte prehispánico serían de la colección del pintor guanajuatense, mientras que el arte moderno sería completado con las colecciones de la Galería de Arte Mexicano. El título tentativo de la muestra era *Ancient and Modern Art of Mexico* y partes de la organización estaba encabezada por Alfonso Caso, mientras que José de Jesús Núñez y Domínguez –quien se había encargado del interior del pabellón mexicano en París en 1937– haría una sección histórica y de propaganda, donde se hablaría de las relaciones entre México y Francia. René Zivy, quien trabajaba en la Embajada mexicana, sería el secretario general del comité mexicano en París. El proyecto fue reformulado varias veces pero no pudo concretarse por la inminente guerra.

Dezarrois –como comisionado general– concibió las siguientes divisiones para la muestra: arte precolombino, virreinal, moderno y contemporáneo; y el guión quedaría complementado con arte popular y una sección de propaganda. Con conocimiento de causa, Dezarrois había armado un plan minucioso para la concentración de piezas, por ejemplo, requeriría en préstamo obras prehispánicas de las colecciones nacionales francesas. Sobre el arte colonial, decía: “... sección de relativa pequeña importancia. Selección de arte profano y religioso posterior a la conquista española, observado *especialmente* desde el punto de vista mexicano”. La “pequeña importancia” adquiriría otro tono en el espacio, gracias a los fotomurales de arquitectura religiosa que abarcarían desde el siglo XVI hasta el neoclasicismo del XIX.⁵³²

Dezarrois pensó también en un subapartado denominado “Nacimiento del arte nacional”, en el que establecía un diálogo entre algunos ejemplos de pintura virreinal del siglo XVIII y la denostada pintura académica del XIX; lo que servía de enlace para destacar visualmente la transición a la pintura moderna, y más aún, a la pintura mural. En esta

⁵³¹ Carta de René Zivy de la Embajada mexicana en París a Agustín Arroyo Ch., Jefe del DAPP, Junio de 1938, s.c.

⁵³² André Dezarrois, “Prospectus Mexican Jeu de Paume show,” originalmente en francés, septiembre de 1937, MoMA Archives, Registrar Exhibition File, Exh. #106. 3 p.

narrativa del modelo curatorial francés, el siglo XIX era un puente para la culminación de las tradiciones académicas, sin duda Dezarrois veía un correlato con la propia academia francesa. El comisionado quería introducir la obra de Félix Parra y Santiago Rebull como ejemplo significativo de ese periodo, lo que habría causado más de una molestia o queja.

La apuesta museográfica parisina era más arriesgada que la del MoMA. Se pensaba sonorizar el arte popular y se decidió que la selección requería un rigor “científico”, mientras que la inclusión de películas permitiría “representar escenas populares...”⁵³³ Cabe mencionar que los recursos filmicos también fueron eliminados en la propuesta del MoMA, finalmente eran resultado de la propaganda estatal hecha por una agencia específica –el DAPP– la cual repartía sus producciones a todas las embajadas y consulados mexicanos en el extranjero.

Las autoridades francesas habían pensado en una posible comisión de Rivera en una sala del museo francés, para así destinarla a ser un espacio permanente de “escuelas extranjeras contemporáneas”. Por su parte, en la exposición del MoMA, Rockefeller se negó a este plan e incluso pensó en *reducir* el papel del artista guanajuatense, argumentando que el museo “no tendría por qué darle a Diego Rivera una sala especial o una comisión”, encargo que al final se destinó para Orozco.⁵³⁴

Las agrupaciones de artistas en el proyecto francés parecían ser estrictas: Posada, Ruelas, Ramos Martínez, Orozco, Rivera y Siqueiros irían separados de los “jóvenes” artistas. Una sección “noir et blanc” sería la encargada de exhibir grabados y fotografía.⁵³⁵ Lo que diferencia el plan francés de la materialización del MoMA, es un cambio en las narrativas y los modelos curatoriales que no solo involucraron la narrativa de la muestra, sino también las *formas de ver* una exposición. Considero que el *prospectus* francés tenía una mayor apuesta por el montaje museográfico con la recurrencia de algunos apoyos que permitían una mayor articulación en cuanto al discurso, elementos suprimidos por la institución neoyorquina.

⁵³³ Indych-López, *op. cit.*, p. 166.

⁵³⁴ *Ibid.*, p, 167.

⁵³⁵ André Dezarrois, “Prospectus Mexican Jeu de Paume show,” originalmente en francés, septiembre de 1937, MoMA Archives, Registrar Exhibition File, Exh. #106. 3 p.

McAndrew tuvo conocimiento del plan francés, puesto que llevó la muestra *Three centuries of American Art* a París en el verano de 1938. Al enterarse –y obtener– el plan de Dezarrois, no dudó en enterar a sus superiores Alfred H. Barr y John Abbott sobre el asunto. Casi inmediatamente después de conocer y aprobar esta iniciativa, Rockefeller se reunió con Cárdenas en Jiquilpan para hacerle la propuesta formal de la exposición.⁵³⁶ Para este momento Rockefeller ya se había *apropiado* del proyecto francés, gracias también a la intervención y anuencia de la diplomacia mexicana.⁵³⁷

En las primeras anotaciones que McAndrew hizo tanto a Barr como a Abbott, justificó la reformulación del plan francés e hizo constar que “era el mismo, solo se cambió el orden”; y mencionó la posible importancia de tomar en cuenta las colecciones norteamericanas de arte prehispánico de los acervos del Peabody y del Museo de Historia Natural, así como solicitar las réplicas y originales que estaban en el pabellón mexicano. Justamente aquí hay un puente entre la manera de mostrar exhibir el arte en los pabellones de las ferias mundiales y las exposiciones panorámicas de arte mexicano, donde el momento fue propicio para que se consideraran las exposiciones como instrumento diplomático y de propaganda, ya que recurrieron a convenciones museográficas semejantes cuya eficacia fue probada.

Sobre la sección virreinal, McAndrew anotó “Ésta puede ser pequeña, pero no debe ser tratada como poco importante”.⁵³⁸ McAndrew estaba confiado en que se confirmara la participación de connotados intelectuales mexicanos de la época, con quienes ya había empezado a trabajar. Como la muestra no estaba contemplada en el calendario del MoMA, se hizo una planeación de logística para desmontar la exposición de arte italiano que se presentaba en ese momento. De manera entusiasta, el arquitecto le comunicó a Abbott sus primeros esbozos sobre el espacio –dos pisos completos– que habría de ocupar la exposición mexicana. En una nueva misiva, McAndrew le reseñó a Abbott los avances y las decisiones en torno a la exhibición, de acuerdo a la importancia de los asuntos. En esta carta en particular se refirió a las distintas secciones del montaje museográfico. Sobre la

⁵³⁶ Indych-López, *op. cit.*, p. 163.

⁵³⁷ Alejandro Ugalde, *The presence of Mexican Art in New York between the World Wars: cultural exchange and Art diplomacy*, pp. 416-417.

⁵³⁸ John McAndrew, “Notes on Dezarrois’ prospectus: Mexican Jeu de Paume show,” 19 octubre de 1939, MoMA Archives, Registrar Exhibition File, Exh. #106. 3 p.

parte colonial, comentó el trabajo de Toussaint: “...posee mucho conocimiento pero no demasiadas ideas. No está acostumbrado a las exposiciones y su mente no cuaja cuando se trata de tomar decisiones”. Tanto Fernández como McAndrew se dedicaron a buscar y conseguir fotografías de calidad para la parte virreinal. Presentando una solución natural, el museógrafo añadió: “Puedo hacer el material más inteligible de lo que ellos pueden...”⁵³⁹ para después declarar: “Le podré dar un balance estimado, después de que termine la crisis mexicana”.

McAndrew de alguna manera evidenció que no estaba acostumbrado a trabajar con una perspectiva geográfica; por tal razón realizó su propia investigación, en la cual encontró la liga con un pasado antiguo y, sobre todo, que pudiera reflejarse en este espacio. Sobre la sección de arte popular, el arquitecto se quejó amargamente de que Montenegro “no había hecho nada sobre esto”.⁵⁴⁰ La preocupación principal era cubrir las limitantes del espacio a través del uso de la fotografía y la información escrita. Confiando a Covarrubias la sección de arte moderno –la más grande de toda la muestra– McAndrew señaló que ésta “no presenta ningún problema inusual de instalación”. El museógrafo sometió a opinión de sus superiores todo lo relacionado con la muestra como el uso de materiales y la distribución de espacio, y también llegó de rediseñar los accesos al jardín del museo para hacer esta parte más atractiva para el visitante.

McAndrew fue complaciente hasta cierto punto, con las indicaciones de los curadores de cada sección por lo cual señaló: “sería una tarea bastante delicada hacer cambios en el material exhibido ahora que las autoridades mexicanas han regresado a sus hogares”.⁵⁴¹ El curador y museógrafo se comprometió tanto con el proyecto, que deseaba sostener un “argumento paralelo” que relacionara el arte europeo con el arte popular, pero su idea fue desechada. Cuando se nombró a los curadores de cada sección, el MoMA se sintió aliviado con la elección de Covarrubias como parte del equipo, ya que tenía varios contactos tanto en México como en Estados Unidos, además de ser ideal para las relaciones diplomáticas. Rivera, considerado como el curador en el prospecto francés, ya había tenido

⁵³⁹ Carta de John McAndrew a John Abbott, 4 de marzo de 1940, MoMA Archives, Registrar Exhibition File, Exh. #106. p. 1.

⁵⁴⁰ *Ibid.*

⁵⁴¹ *Ibid.*

su propia exhibición en el MoMA y por ello no era viable confiarle nuevamente el encargo mural pese a las preferencias de Barr; aunque también es probable que el escándalo del mural en Rockefeller Center años antes provocara el recelo hacia el pintor guanajuatense. Por tal razón, dicho encargo recayó en Orozco. En la opinión del Director del museo, el pintor jalisciense era “un salvaje” (*sauvage*) y además “mal pintor”.⁵⁴²

Covarrubias también tuvo sus dudas sobre la posibilidad de incluir obra del siglo XIX, incluso en el catálogo. En una carta a Abbott le comentó: “He planeado una colección que comprenda obras de 1859 al presente... Estas son “ingenuas” o “primitivas”, y agregó que tomaría en cuenta especialmente a los artistas “que se rebelaron a la Academia”.⁵⁴³

Como un balance del resultado final, el propio Alfred H. Barr le contó a Rockefeller que Alfonso Caso “hizo algunas sugerencias acerca de la exposición mexicana, algunas de ellas buenas y otras imprácticas”; tal vez el funcionario mexicano no se mostró en algún momento plenamente convencido de las decisiones que el museo había tomado. Algunos meses después, el Director del INAH reviró: “... Siempre fue mi personal opinión sobre este asunto que la Exposición de arte mexicano tenía, además de su fin cultural evidente, un fin mucho más importante, en estos momentos en que el mundo parece haberse acabado la buena voluntad entre las naciones, y que es el fin fundamental era procurar una mayor inteligencia de las cosas mexicanas por el público inteligente de los EU...”⁵⁴⁴

El catálogo, que se editó meses después de la inauguración, tuvo sendos textos y 175 láminas que incluía 20 ilustraciones a “todo color”.⁵⁴⁵ Además de las presentaciones institucionales, el catálogo contenía mapas, una introducción de Antonio Castro Leal y las

⁵⁴² Indych-López, *op. cit.*, p. 161. Barr, a pesar de tener cierta resistencia a la exposición, escribió en la introducción del catálogo una declaración retórica: “Comparada con la nuestra, la cultura mexicana, según la expresa su arte, parece ser, más variada, de mayor fuerza creadora y más cercana al espíritu del pueblo. Los mexicanos tienen sobre nosotros una ventaja: un pasado artístico incomparablemente más rico, en realidad dos pasados -uno europeo y otro indígena- los cuales han sobrevivido conjuntamente, con ciertas modificaciones, hasta nuestros días”, *Veinte siglos de arte mexicano*, (catálogo de la exposición), México, Secretaría de Relaciones Exteriores-Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1940. p. 12.

⁵⁴³ Carta de Miguel Covarrubias a Abbott, 18 de enero de 1940, MoMA Archives, Registrar Exhibition File, Exh. #106.

⁵⁴⁴ Carta de Alfonso Caso a Alfred H. Barr, 2 de diciembre de 1940, MoMA Archives, Registrar Exhibition File, Exh. #106.

⁵⁴⁵ Para el análisis del catálogo Véase Charity Mewburn, “Oil, Art, and Politics. The feminization of Mexico”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM-IIE, vol. XX, núm. 72, 2008. pp. 73-133.

secciones de los curadores. También había “cartas” cronológicas de los periodos prehispánico y virreinal. Al final y antes de la bibliografía, se añadieron pequeñas biografías de los artistas mexicanos, cuya redacción se encomendó a Stanton Catlin, entonces estudiante en Harvard.⁵⁴⁶

Dada la ausencia inicial de un catálogo, el MoMA dedicó un boletín entero a hablar de la estructura de la exposición para explicar al visitante la división cronológica y temática, enlistando las obras incluidas en cada sección. Llama particularmente la atención la ausencia de arte del siglo XIX, donde obras como *Naturaleza muerta* de Félix Parra y *Nubes sobre el valle de México* (1896) de Velasco, fueron adheridas al discurso de transición del arte moderno mexicano. En los pequeños textos explicativos de este boletín, Covarrubias argumentaba que las obras de Rivera, Orozco y Siqueiros habían sido añadidas por el *staff* del Museo, mientras que él se encargó de seleccionar las obras de los *otros* artistas. De nuevo incidió en el arte decimonónico, calificándolo de ser una copia de los modelos europeos, donde lo más interesante del periodo eran las artes de extracción popular, las cuales habían rechazado “todo lo extranjero”.⁵⁴⁷

Cuando habla de la *heroica* década de los años veinte, alude a Rivera, quien “regresó de Europa y abandonó el cubismo”. Para el curador, el muralismo era pintura *efectiva*, que había logrado reflejar las *tragedias* de la historia de México y aquí parece coincidir con Barr: “el muralismo era el gran logro del arte moderno en México”.⁵⁴⁸ Asimismo, en el catálogo de la muestra refrendó: “El arte de México ha llegado así a una recia y turbulenta madurez después de romper las cadenas que lo ataron durante años a una tradición caduca. La liberación del arte de México ha seguido un camino paralelo a la liberación político-social de la nación...”⁵⁴⁹

⁵⁴⁶ Alejandro Ugalde, *The presence of Mexican Art in New York between the World Wars: cultural exchange and Art diplomacy*, p. 430.

⁵⁴⁷ “Twenty centuries of Mexican art”, en *Bulletin of the Museum of Modern Art*, Nueva York, núms. 2-3, vol. VII, mayo de 1940, p. 9. Archivo de la Galería de Arte Mexicano (AGAM). En el propio catálogo, Covarrubias reafirmaba esta concepción: “Durante su efímero reinado, el sentimental Max (sic) soñó con importar el refinamiento y la elegancia de las cortes del Viejo Mundo y ayudó a la consolidación del arte y del gusto europeos en México”, *cfr. Veinte siglos de arte mexicano*, (catálogo de la exposición), México, Secretaría de Relaciones Exteriores-Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1940. p. 142.

⁵⁴⁸ *Ibid.*

⁵⁴⁹ *Veinte siglos de arte mexicano*, p. 145.

Cabe mencionar que la parte correspondiente al arte infantil entre 1917 y 1940 fue selección de los encargados de los proyectos educativos del museo, quienes incluyeron obra con el método Best Maugard y de los alumnos de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, de quienes se alabó su “estilo libre y espontáneo”.⁵⁵⁰

Los dispositivos de un montaje museográfico

La visión de McAndrew como arquitecto y museógrafo parecía ser ciertamente conservadora y nacionalista. Le gustaba referirse a Frank Lloyd-Wright para hablar de la organicidad en las formas arquitectónicas, y creyó firmemente que la tendencia arquitectónica norteamericana había aprendido a incorporar elementos europeos. Al respecto, no debemos olvidar que el MoMA estaba estrenando en aquel entonces su edificio actual realizado por los arquitectos Philip Goodwin y Edward Durrell Stone. En el ámbito arquitectónico de 1939-1940, el nuevo museo dentro del *estilo internacional* emergió como un referente de la arquitectura moderna, haciendo un contraste con los edificios de la feria mundial casi todos de inspiración clásica y *déco*.

Al igual que Fernández, a McAndrew le interesaron las teorías de Lewis Mumford y la reconciliación entre el regionalismo y la arquitectura moderna. Como curador del MoMA, buscó el equilibrio entre los elementos propios y los importados. Tanto en las exposiciones como en las publicaciones del museo, investigó sobre las perspectivas del “Estilo Internacional” y quiso popularizar la idea de la arquitectura regional: “la emergencia de la regionalidad frente a las arquitecturas modernas”.⁵⁵¹ Las propuestas museográficas de McAndrew sobresalieron por la limpieza de líneas y la prioridad que brindó a las superficies simples.

Como ya mencioné anteriormente, algunas partes del nuevo museo fueron readecuadas para albergar la exposición mexicana, como el propio jardín de esculturas, donde McAndrew hizo pequeños pabellones para colocar artículos de arte popular; además de instalar en este mismo lugar veinte piezas prehispánicas. El arquitecto y curador le consultaba directamente a Manuel Toussaint sobre la colocación de enormes fotografías de

⁵⁵⁰ “Twenty centuries of Mexican art”, en *Bulletin of the Museum of Modern Art*, Nueva York, núms. 2-3, vol. VII, mayo de 1940, p. 9.

⁵⁵¹ Keith L. Eggener, “John McAndrew, the Museum of Modern Art, and the ‘Naturalization’ of Modern Architecture in America, ca. 1940”, p. 138.

arquitectura virreinal que dialogaron con algunas maquetas y le refirió que usaría los colores rosa y verde pálidos para los muros. De alguna manera buscó la aprobación del académico, dejando a su disposición los objetos.⁵⁵² Como material complementario, McAndrew contó con alrededor de 600 imágenes de arquitectura religiosa en Cholula, Tepotzotlán, Ocotlán, etcétera siendo esta decisión una iniciativa del museógrafo y arquitecto más que una aportación del especialista mexicano.

Había secciones en las cuales McAndrew siguió la lección de Herbert Bayer de desplegar “toda la maquinaria de la técnica moderna de exposición”,⁵⁵³ tal como lo había hecho con las otras muestras del MoMA. McAndrew tuvo claro su objetivo: no hacer grandes distinciones que enaltecieran la obra mural de Rivera, Orozco o Siqueiros. Las personalidades que visitaron la muestra, podrían ser tan consecuentes como el mandato de Rockefeller, la mediación de Barr-Abbott y el discurso museográfico de McAndrew. Toussaint, director y curador, fue uno de los invitados de honor en Nueva York y escribió una pequeña reseña para *Anales*. Ahí señaló: “Sin duda puede afirmarse que esta exposición constituye la expresión más vigorosa y completa del arte mexicano de todos los tiempos: una síntesis en que están representados los valores plásticos desde la época anterior a la conquista hasta nuestros días”.⁵⁵⁴

La nota del historiador también fue acorde con el objetivo académico y museológico de medir el desarrollo artístico nacional a partir de sus cualidades formales y plásticas. Dentro del “arreglo de los objetos”, Toussaint explicó su curaduría: “debía escoger obras de primer orden pertenecientes a cada periodo estético, desatendiéndose de aquellos artistas mediocres que casi sólo son interesantes desde el punto de vista erudito”.⁵⁵⁵ Con la ayuda de McAndrew, se resaltó “el valor de cada pieza por sí...” “A mi modo de ver, la sección colonial es la mejor instalada”. El especialista añadió que por falta de tiempo, no había sido

⁵⁵² Carta de McAndrew a Manuel Toussaint, 22 de abril de 1940, MoMA Archives, Registrar Exhibition Files, Exh. #106.

⁵⁵³ Barry Bergdoll, “Good neighbors: The Museum of Modern Art and Latin America, 1933-1955, a journey through the MoMA Archives”, p. 56.

⁵⁵⁴ Manuel Toussaint, “Veinte siglos de arte mexicano”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. II, núm. 5, 1940, p.5.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 6.

posible reproducir algún ejemplo de la pintura al fresco del siglo XVI.

Toussaint dedicó especial ahínco a hablar del montaje: “el conjunto no pudo ser ni más brillante ni más apropiado para cada sección”, ya que en la parte prehispánica se acentuaron “los efectos plásticos” de las piezas. No obstante, censuró que los objetos de plata virreinales hubieran sido limpiados. Desde su perspectiva, el arte popular “se hubiese atendido más al valor etnográfico o científico de los objetos, pero buscando su efecto plástico, no pudo haber obtenido mayor realización”.⁵⁵⁶

Por su cantidad, las obras contemporáneas tuvieron un gran espacio de exhibición y se hizo la instalación de una “verdadera creación artística”. Como dato adicional, Toussaint mencionó en esta reseña el antecedente de la fallida exposición de arte mexicano en París, comentando incluso la formación del comité y el estudio cuidadoso de los planos del museo Jeu de Paume. Para él, la transplantación de la muestra en el MoMA tuvo un mayor efecto a mediano plazo. En los casos paradigmáticos de la institucionalización del arte moderno, sobre todo en un lugar como el MoMA, Alfred H. Barr creó –durante sus años como director– un método estándar y convencional de exhibición que fue seguido por sus curadores y museógrafos. Dentro de esta concepción, se reveló la articulación de una visión modernista-estética autónoma y podemos creer que así se llevó a cabo con la muestra *Veinte siglos*, donde se potenció el sentido de la obra de arte en sí misma.⁵⁵⁷ Si bien Barr dejó la organización de la muestra en manos de su personal, es posible delinear la presencia de sus ideas sobre el montaje en la muestra mencionada, si bien en el último tramo de la organización se inclinó en particular al periodo del arte moderno mexicano. Como director del museo, manifestó su interés en los aspectos formales del arte y en el análisis visual de las obras artísticas, basado en su particular taxonomía de la historia del arte moderno.⁵⁵⁸ En la construcción de narrativas visuales totalizadoras, Barr propuso las salas de exhibición con muros de colores neutros. Le gustaba la colocación de las pinturas al nivel del ojo y eliminó las columnas para favorecer los espacios abiertos. Estos elementos fueron una

⁵⁵⁶ *Ibid.*,

⁵⁵⁷ Mary Anne Staniszewski, *The power of display. A history of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Massachusetts, MIT Press, 2001, p. 61.

⁵⁵⁸ Kristina Wilson, *The modern eye. Stieglitz, MoMA, and the art of exhibition, 1925-1934*, New Haven, Yale University Press, 2009, p. 107.

práctica común de montaje que empleó desde el inicio de su gestión.⁵⁵⁹ El propio Barr lo explicó de la siguiente manera: “Es muy difícil colgar cuadros, se requiere de mucha práctica...Sé que entro en la segunda etapa, cuando puedo experimentar con la asimetría. Hasta ahora he seguido métodos perfectamente convencionales, alternando la luz y la oscuridad, y la disposición horizontal y vertical..”⁵⁶⁰

Los argumentos y explicaciones las dejaba en el cedulario, puesto que su propósito primordial era hacer visible la relación entre las obras expuestas y un hilo conductor que las explicaba histórica y conceptualmente. En las obras colgadas en los muros había intervalos espaciales considerables entre una obra y otra, creando un “campo de visión” lo que, según teorías de Bayer, facilitaba aún más la apreciación artística y singularidad de una obra de arte.⁵⁶¹

Las obras no fueron concebidas como elementos decorativos; para Barr los objetos en una exhibición adquirirían una categoría estética en la que, gracias a la arquitectura y a los dispositivos de montaje, era posible crear asociaciones específicas, pero sobre todo centradas en su *artisticidad*. La especialista Carol Duncan se ha referido en específico a las salas del MoMA: “...los objetos artísticos centran y organizan la atención del visitante, activando con su forma un acto interior espiritual o imaginativo. El entorno del museo inmaculadamente blanco y desnudo de cualquier ornamento que pueda servir de distracción, inspira esta intensa concentración”.⁵⁶² Los *pies de objeto* y el cedulario operaban como documentos que daban validez tanto a la obra como al discurso.

Dada la cercanía intelectual de Barr con Philip Johnson –a la vez maestro de McAndrew– realizaron juntos un a Europa y se impresionaron con las soluciones arquitectónicas de la Bauhaus. Se inspiraron en una forma de montaje que dejaba instalaciones autónomas en interiores neutros, pensando en un espectador ideal y promedio. El método esgrimido por Barr fue unificado y posteriormente institucionalizado, lo que facilitó la recepción del modernismo en los Estados Unidos.

⁵⁵⁹ Staniszewski, *op. cit.*, p. 62.

⁵⁶⁰ *Ibid.*

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 66.

⁵⁶² Carol Duncan, *Rituales de civilización*, trad. Ana Robleda, Murcia, Nausícaä, 2007, p. 181.

De acuerdo con las fotografías del montaje de la exposición mexicana, es posible hacer una relectura de su lógica interna. De acuerdo con el posicionamiento de una elite en el museo, *Veinte siglos...* correspondió a una instalación arquitectónica, de alguna manera “simplificada”, que empezó a ser el sello del MoMA. Así lo planteó Katrina Wilson: es el régimen escópico de una arquitectura interior que revela un sistema de poder y puntos de vista jerárquicos.⁵⁶³ No fue casual que Barr consultara a Lászlo Moholy-Nagy, sobre teorías del diseño, puesto que siempre admiró el trabajo del pintor y fotógrafo húngaro formado en la Bauhaus, mismo que abrió una escuela de diseño en Chicago.

Los autores intelectuales de la muestra, siguieron un modelo narrativo y las obras fueron organizadas y desplegadas en un espacio determinado, en el que se siguió un orden cronológico. Los objetos fueron cuidadosamente enmarcados y puestos en distintos ángulos, donde predominó la simetría, el balance espacial y los colores neutros; siendo las bancas los elementos museográficos adicionales. En este sentido, como estrategia de exhibición, los objetos se montaron de una manera aparentemente simple, lo que nos habla de un planteamiento más racional y técnico.

Para Barr, el método de instalación inculcado a sus subalternos fue precisamente pintar los muros de color blanco y colgar las obras a una altura estándar. El director creía en el “aislamiento” de las obras artísticas, para crear una relación con el espectador: *face to face, eye to eye*.⁵⁶⁴ De igual manera, tendió a ignorar las implicaciones políticas, ya que éstas no tenían mayor peso que la propia exposición. En algún momento Barr se vio en la necesidad de expresar su postura para defender la exposición. Si bien comentó sobre los avances de Estados Unidos en materia tecnológica, también mencionó que México tenía ventaja en ser una civilización “superior” en historia, cultura y arte.⁵⁶⁵

De este modo, analizaré las cuatro secciones de la exposición a partir de fotografías que muestran el montaje y los dispositivos de exhibición. El núcleo correspondiente al arte prehispánico ocupó el primer piso de las galerías del MoMA. Siguiendo el discurso de la

⁵⁶³ Wilson, *The modern eye. Stieglitz, MoMA, and the art of exhibition, 1925-1934*, p. 7.

⁵⁶⁴ Staniszewski, *The power of display. A history of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, p. 70.

⁵⁶⁵ Alejandro Ugalde, *The presence of Mexican Art in New York between the World Wars: cultural exchange and Art diplomacy*, pp. 435-435.

muestra y la línea del museo, se concedió supremacía al objeto artístico. Como si fuera una recuperación de vestigios arqueológicos, las obras fueron *aisladas* dentro de vitrinas con luminarias de baja intensidad. Los interiores de estas vitrinas simétricas eran de colores neutros y las piezas, separadas del espectador por un vidrio, estaban al mismo nivel que su mirada. Este espectador –estático y descontextualizado– estaba frente a objetos más *artísticos* que etnográficos o arqueológicos (Figura 4.1). Precisamente la sala obscurecida – con iluminación dirigida–, sugirió un no-tiempo y evidenció una ambientación sensorial donde se observaba una obra *universal*.

Otras piezas prehispánicas –procedentes de la cultura maya y tarasca– fueron colocadas en un basamento escalonado sin seguir una taxonomía específica, mientras que una docena de piezas prehispánicas de mayor tamaño se ubicaron en el jardín. Esta técnica de exhibición, de carácter formalista,⁵⁶⁶ fue continuada con René d’Harnoncourt en el MoMA, cuando hizo algunas muestras sobre las culturas antiguas en la década de los años cincuenta. El otrora *marchand* de arte, eligió también colores neutros para acentuar el factor *atemporal* de las piezas. Con una formación distinta a la de Barr, d’Harnoncourt también creyó en el sentido espacial e individualidad de cada una de las obras antiguas.⁵⁶⁷ Las vitrinas con objetos iluminados interiormente, dieron lugar a espaciosas galerías donde las piezas se colocaron en pedestales, de manera aislada aunque rodeadas de información y señalética.

De acuerdo con la fórmula expositiva y estandarizada del MoMA, las estructuras generales de las salas eran cúbicas, facilitando los espacios abiertos que iban en contra de la ornamentación innecesaria, mientras que la tipografía también era muy sencilla. Así se visualizó en las secciones siguientes de la muestra citada. En el segundo piso se dispusieron las obras virreinales, las cuales distinguimos por las fotografías de iglesias novohispanas y la presencia de las maquetas a escala, como la de la Catedral Metropolitana (Figura 4.2). Cabe señalar que en los archivos fotográficos del MoMA hay pocas imágenes de este montaje, donde también se hicieron reproducciones fotográficas de motivos y ornamentos arquitectónicos, además de pinturas, relicarios y otros objetos cuya temporalidad abarcaba de 1520 a 1820. El periodo virreinal se extendió a las primeras décadas del siglo XIX,

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 117.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 84.

quizás para tener un argumento más didáctico que formal o estético.

Las obras de arte popular se ubicaron en un espacio longitudinal del tercer piso, mismo que tenía vista al jardín, donde se dispusieron más objetos de este tipo tales como máscaras, juguetes, textiles, instrumentos musicales, indumentaria y exvotos (Figura 4.3). En el interior, estas obras se colocaron a un nivel medio respecto de la altura con el visitante, ya que la finalidad era que los detalles del trabajo artesanal pudieran ser observados al igual que los colores. Decía Antonio Castro Leal en el catálogo: “A este sentimiento de la belleza, al mismo tiempo ingenuo y refinado, agrega el mexicano un ingenio fecundo y una capacidad asiática para la miniatura”.⁵⁶⁸

Se trataba de presentar la belleza intrínseca de los objetos y por ello se colocaron en mesas medio circulares –a veces en pequeños pedestales– y fueron acomodados por su tamaño y monocromía. La manera en la que los objetos de diseño industrial están actualmente exhibidos en el MoMA, se debe a esta fórmula expositiva. Por otro lado, las máscaras de arte popular fueron montadas ordenadamente en estructuras tubulares muy delgadas y fueron separadas de otras piezas (Figura 4.4).

Dentro de las salas se evitó que los productos de manufactura popular fueran vistos como parte de un bazar o mercado. No obstante, estos objetos se desplegaron junto a dos ejemplos pictóricos del siglo XIX que se montaron al final del recorrido. Las bateas –siempre al nivel del espectador– compartieron el mismo espacio que un retrato de Tolsá y de José María Vázquez, con el objetivo de neutralizar la factura académica decimonónica para relacionar las piezas con un carácter popular (Figura 4.5).

Acto seguido, el visitante se desplazaba a una sala transitoria separada del resto. Un muro blanco hacía contraste con las caricaturas y ejemplos de gráfica política, donde Posada era el caso más ilustrativo y el único autor *reconocido* del siglo XIX. La prensa popular ilustrada daba inicio al “arte moderno” nacional y tenía su propia herencia popular. También había una atribución *naïve* a estas obras, gracias a la presencia del autorretrato de Adolfo Best Maugard (Figura 4.6). Los grabados de Posada se enmarcaron como una sola pieza, lo cual justificó su presencia en tanto “impresos que fueron hechos para carteros y

⁵⁶⁸ Antonio Castro Leal, “Introducción”, en *Veinte siglos de arte mexicano*, (catálogo de la exposición), México, Secretaría de Relaciones Exteriores-Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1940. p. 20.

funcionarios públicos que los utilizan como recordatorios de los regalos de cumpleaños”.⁵⁶⁹ El recorrido de la muestra seguía hasta llegar al arte moderno mexicano, mismo que ocupaba todo el tercer piso. Covarrubias incluyó la producción artística de sus contemporáneos. De acuerdo con el boletín de prensa del museo, el artista había incorporado “figuras, composiciones, escenas mexicanas y fantasías surrealistas”.⁵⁷⁰ El tema “indigenista” ocupó todo un muro pintado en colores neutros, donde se colocó la obra *El hueso* de Covarrubias, junto a pinturas de Roberto Montenegro. Al integrar obras de su propia autoría, el curador quiso que su propio trabajo fuera desprovisto trascendiera cualquier connotación política.

Las alternativas de la pintura mexicana moderna misma que se caracterizaban por sus valores formales, tuvieron un lugar en el trayecto de la exposición. Por ejemplo, los temas neoclásicos de corte picassiano fueron situados en muros triangulares. Las mujeres desnudas de Castellanos estaban al lado de Rufino Tamayo, Fernando Leal y Agustín Lazo. *Mis sobrinas*, de María Izquierdo, se ubicó junto a la producción de Jesús Guerrero Galván y Federico Cantú, evidenciando la perdurabilidad de *la pintura por la pintura*.

De manera lógica, se instalaron las obras de los pintores mexicanos más afamados en Estados Unidos y como no era posible exhibir pintura mural “en original”, se realizaron algunas reproducciones fotográficas, jamás ampliaciones. Las obras de Rivera, Orozco y Siqueiros fueron agrupadas por autor, considerando tanto su pintura de caballete como obra gráfica. Aquí es pertinente mencionar que el recurso fotográfico fue utilizado para ilustrar un proceso artístico; modelo inspirado en los planteamientos de la Bauhaus, donde la imagen fotográfica se adjuntaba al diseño espacial. Por tal razón, cuando vemos los ejemplos de la pintura mural en México, se advierte que una tela de color oscuro se desplegó para acentuar la presencia y visualidad de obra en blanco-negro, así como una posible secuencia.

Las fotografías de los murales –tomadas por Manuel Álvarez Bravo– contenían acercamientos de la pintura mural o vistas generales de algún fresco y su arquitectura (Figura 4.7). Su disposición horizontal, fue también un tanto desordenada. Anna Indych-López sostiene que las fotografías de los murales denotaron cierta distancia del modelo

⁵⁶⁹ The MoMA press release, 21 de febrero 1940 y 15 de mayo 1940, The MoMA Library, Nueva York

⁵⁷⁰ The MoMA press release, 21 de febrero 1940, The MoMA Library, Nueva York.

didáctico-museográfico propuesto por el MoMA.⁵⁷¹ Contrario a la simetría de este modelo, dichas fotografías de pequeño tamaño fueron prácticamente hacinadas en tres filas, visualizándose de manera caótica, sin explicación alguna, y casi ocultas a la vista del público. En este sentido, los conjuntos de imágenes fotográficas *unificaron* diversos objetos y materiales y podían funcionar igual que un fotomontaje, ya que buscaban una provocación sensorial y visual en el espectador. De esta manera, las fotografías tuvieron un impacto publicitario, por ello también recurrieron a los fotomurales y a otras técnicas que se desplegaban con un tipo de diseño moderno pensado para las multitudes, que ciertamente aquí fueron omitidos de manera deliberada.

El tema del muralismo mexicano provocaba ciertas ambigüedades en Barr; si bien había defendido que el muralismo tenía una carga vanguardista europea; por ello, solicitó a Orozco que explicara la realización de *Dive bomber*. Para el pintor jalisciense, significó la conquista de un territorio que estaba dominado por Rivera, y por ello su obra pareció tener significados polivalentes: además de su contenido antifascista –en el cual el MoMA hizo especial énfasis- Orozco elaboró una compleja alegoría de guerra⁵⁷², que en realidad no parecía vincularse con el resto de la narrativa de la exposición mexicana al interior del recinto.

Con *Veinte siglos de arte mexicano* se evidenciaron los intereses de una élite cultural y artística radicada en Estados Unidos, lo que nos habla de la relación entre los creadores intelectuales de este evento y las prácticas de legitimación del discurso panamericano. Por esta razón, el sistema y estructura del tuvo el control de casi todo el proyecto expositivo. Sin embargo, la crítica no pudo ser exenta: la revista *Time* mencionó la forma en que Rockefeller se había adueñado del guión curatorial francés al tiempo de *demostrar* cómo había logrado una colaboración artística y cultural con México.⁵⁷³

Jean Charlot en cambio, habló severamente del “tono exótico y optimista” de la exposición, arguyendo que varias imágenes conformaban una “declaración de guerra” y no

⁵⁷¹ Indych-López, *op. cit.*, p. 181.

⁵⁷² James Oles, “Orozco at War: Context and Fragment in *Dive Bomber and Tank* (1940)”, en Renato González Mello y Diane Miliotes (eds.), *Orozco in the United States, 1927-1940*, Nueva York, Hood Museum of Art-Dartmouth College-Norton, 2002, pp. 188-189.

⁵⁷³ Alejandro Ugalde, *The presence of Mexican Art in New York between the World Wars: cultural exchange and Art diplomacy*, pp. 444-445.

precisamente un “escape” ante el conflicto bélico.⁵⁷⁴

La exposición en el Museo Riverside

En los análisis de la muestra *Veinte siglos*, pocas veces se comentan las muestras *Latin American Exhibition of Fine and Applied Art* (1939) y *Latin America Exhibition of Fine Arts* (1940) ambas realizadas en el Riverside Museum of Art de Manhattan, las cuales concentraron una selección de artistas latinoamericanos, haciendo mayor énfasis en el arte mexicano.⁵⁷⁵ Patrocinadas por el gobierno de Roosevelt en colaboración con la feria mundial neoyorquina, estas muestras pueden verse como una alternativa frente a la promoción artística panamericana y un nuevo capital cultural de las relaciones entre México y Estados Unidos; siendo al mismo tiempo un reflejo de la circulación de obras mexicanas en colecciones privadas, manejadas principalmente por la Galería de Arte Mexicano (GAM) y en menor medida, por Alberto Misrachi.⁵⁷⁶

Además de prestar obra a la exposición del MoMA, la galería también participó en la selección de gráfica mexicana celebrada en la feria mundial neoyorquina –en el Art Building- la cual se tituló *American Art Today*, misma que se ocupó de reforzar los mensajes de solidaridad panamericana, resaltando “la emergencia de rasgos indígenas”.⁵⁷⁷ Esta exposición de gráfica –patrocinada por el American National Committee of Engraving- correspondería con una serie de muestras que viajarían a lo largo de Estados Unidos promoviendo y reforzando la idea de unidad en el hemisferio.⁵⁷⁸ Los grabados

⁵⁷⁴ Citado en James Oles, “South of the border. Artistas norteamericanos en México, 1914-1947”, en *South of the border. Mexico in the american imagination*, (catálogo de la exposición), Washington, Smithsonian Institution Press, 1993, p. 144.

⁵⁷⁵ De forma paralela y también en 1940, hubo otra exposición de arte mexicano en Macy’s, titulada *Exhibition and Sale of Mexican Art*, organizada por Alma Reed, la cual agrupó casi 400 piezas.

⁵⁷⁶ Boletín de prensa *Exhibition of Mexican Prints*, Nueva York, agosto-septiembre de 1940, AGAM. Cfr. “Art by mexicans to be seen at fair”, recorte periodístico, AGAM.

⁵⁷⁷ Susanna Temkin, “A Pan-American Art Exhibit for the World of Tomorrow: The 1939 and 1940 Latin American Art Exhibitions at the Riverside Museum”, en *Rutgers Art Review*, The State University of New Jersey, vol. 27, 2011, p. 52.

⁵⁷⁸ Rachel Kaplan, “Exhibition and Exchange: Conversations on Mexican Modern Art at home and abroad in 1940”, texto inédito presentado como ponencia en *Synchronicity. Contacts and divergences in Latin American and US latino art (19th century to the present)*, Third International Forum for Emerging Scholars at the University of Texas at Austin, 25-27 de octubre de 2012. De acuerdo con Kaplan, esto también le abrió las puertas a la galerista en Estados Unidos. Además de ser consejera en la muestra del MoMA, Inés Amor tuvo

mexicanos convivieron con las obras realizadas por el WPA; y así fueron elegidas obras del Taller de Gráfica Popular y también de los “independientes”.⁵⁷⁹

Precediendo el interés latinoamericano del MoMA, el Riverside Museum pareció adelantarse con la muestra *Latin American Exhibition of Fine and Applied Art*, inaugurada en junio de 1939. De alguna manera, proveyó una oportunidad de ver y conocer la variedad del arte latinoamericano además de ser un importante modelo de la política cultural panamericana que debía ser aplicada en el futuro.⁵⁸⁰

La primera muestra de arte latinoamericano se dedicó a reflejar su “situación contemporánea” y la política cultural de cada nación, y así se llevaron obras que describían visualmente escenas idílicas de la vida y costumbres indígenas. Si los terrenos de Queens mostraban la riqueza de las naciones latinoamericanas, el Riverside Museum *extraía* el arte para llevarlo a sus salas de exhibición. Los encargados de esta exposición fueron más abiertos y también se decidieron a exponer obras que no únicamente se destacaban por su carácter nacionalista, sino por sus cualidades universales, académicas e incluso abstractas.⁵⁸¹ Pocos meses después, se abrió la muestra *Latin America Exhibition of Fine Arts*, cuyo discurso puso mayor acento en la unión entre naciones para defender el hemisferio, mencionando que “la responsabilidad de la civilización democrática está en nuestras manos”.⁵⁸²

Henry Wallace, Secretario de Agricultura y miembro del Comité Organizador de la feria neoyorquina, instó que esta segunda edición se dedicaría a mostrar y evidenciar mucho más las “cualidades” formales del arte latinoamericano y dar menos peso a sus posibles evidencias europeas. El prólogo del catálogo, escrito por el Director de la Unión Panamericana, L.S. Rowe, evidenciaba el espíritu latinoamericanista de esta muestra: “La marcada tendencia actual entre los pintores de las Américas por elegir los temas nacionales

un papel de primer orden en la participación mexicana de la exposición Golden Gate de San Francisco en 1939. Agradezco a la autora su generosidad al compartir conmigo este texto.

⁵⁷⁹ Edward Alden Jewell reseñó de manera muy favorable esta exposición.

⁵⁸⁰ Temkin, *op. cit.*, p. 49. El Riverside Museum cerró sus puertas en 1971 y ocupaba en edificio *déco* entre el Riverside Drive y la calle 103. En las décadas de los años cuarenta y cincuenta, también adquirió obra de artistas latinoamericanos y al cierre, este acervo fue cedido a la Universidad de Brandeis.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 60.

es especialmente útil en promover el entendimiento intelectual; aunque expresadas mediante puntos de vista ajenos a los ciudadanos de otros países, sus preocupaciones asumen la universalidad cuando son transmitidas por el genio”.⁵⁸³

En el apartado de México, el breve texto que acompaña el catálogo mencionaba “El arte mexicano moderno no necesita introducción en este país”.⁵⁸⁴ También se hacía referencia a los viajes y traslados de los artistas mexicanos a Estados Unidos y la presencia de norteamericanos en el territorio nacional. Curiosamente, a diferencia del MoMA, el hilo conductor fue resaltar la lucha revolucionaria y sus logros. La política mexicana parecía desvanecerse ante el desarrollo del arte mexicano y su supuesto alejamiento de las tendencias artísticas europeas, mostrando a través de la pintura mural un “verdadero renacimiento artístico”; cuyos artistas se inspiraron en las culturas precolombinas, al tiempo de crear un arte social.⁵⁸⁵

La muestra –que también sirvió como punto de venta de obra- reunió artistas como José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo, Julio Castellanos, María Izquierdo, entre otros; y dedicó un lugar considerable a la gráfica representada por Leopoldo Méndez, Ángel Bracho, José Chávez Morado, Francisco Dosamantes y Jesús Escobedo.

En cuanto a los temas, había representaciones visuales del campo mexicano y sus habitantes, pero también se integraron obras de contenido político que remitían a la situación internacional y en menor medida, a las situaciones políticas internas. En las salas había una pieza abstracta de Carlos Mérida, bocetos para mural de Orozco y paisajes al óleo de Rivera; pero sobre todo abundaron los retratos y desnudos femeninos que se relacionaron con el discurso artístico panamericano y su idea de *apropiación y posesión*.

De alguna manera, presenta algunas semejanzas con la articulación del discurso expositivo del MoMA: lugar repleto de imágenes y representaciones la mayoría de ellas mujeres “simplemente cuerpos femeninos, o partes de su cuerpo, sin identidad determinada más allá de su anatomía...” lo que evidenciaba ciertamente su sexualidad y su

⁵⁸³ *Latin American Exhibition of Fine Arts*, Nueva York, The Riverside Museum, 1940, p. 3.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 32.

disponibilidad.⁵⁸⁶ Esto parece tener eco con la misma recepción del arte latinoamericano en Nueva York: la búsqueda espiritual norteamericana solo es equiparable con el proyecto del arte moderno en general, es una tarea *masculina*, construida “sobre temores, fantasías y aspiraciones masculinas”.⁵⁸⁷ En el catálogo de obra se aprecia esta predisposición: Dos acuarelas de Carlos Orozco Romero tituladas *Mujeres* y *Tres Mujeres*, *Desnudo* de Tamayo, *Amantes* de Orozco, Siqueiros participó con el óleo *Retrato de Angélica*; mientras que de Izquierdo había un autorretrato. Méndez contribuyó con la litografía *Madres* y Pablo O’Higgins con *Mujeres descansando*. La portada del catálogo fue la pintura *Terremoto* de Conrado Vázquez, donde una mujer voluptuosa con un rebozo camina por la montaña acompañada por un guerrillero, que en proporciones anatómicas es menor que la protagonista.

Si hacemos un análisis comparativo de los catálogos tanto de la exposición del Riverside como la del MoMA, encontraremos algunas diferencias. Como ya mencioné anteriormente, el catálogo de la muestra del MoMA fue elaborado por el gobierno mexicano, pero con el consentimiento del propio museo. En la portada de tonos rojizos con tipografía de color verde y negro, vemos una tira diagonal que en forma escalonada sitúa una disposición descendente de cuatro piezas artísticas, evidenciando quizás, un cierto grado de involución (Figura 4.8). El punto más alto está representado por la cabeza de un caballero águila mexicana, pasa a una escultura barroca y *españolizada*, que plasma a San Diego de Alcalá, deviene en un ejemplo de un juguete de barro policromado de Tlaquepaque y termina con la efigie de María Asúnsolo niña por Siqueiros. A los lados de estas imágenes, se indica en inglés y español “prehispánico, colonial, popular y moderno”, por lo que el arte decimonónico queda eliminado de esta narrativa.

Al interior del libro, están los pies de estas imágenes los cuales rezan “los aztecas tenían grados para designar a los *valientes*”, “talla en madera pintada con pestañas y dientes auténticos. Esta obra es típica del realismo dramático español”, “...formas primitivas y pintadas con colores brillantes, revelan el ingenio de los artífices populares”; o de Siqueiros

⁵⁸⁶ Carol Duncan, *op. cit.*, pp. 183-184. En esta lectura museológica, la autora afirma que los museos de arte universal y moderno suelen estar codificados para un público masculino, aun el MoMA que fue fundado por Abby Rockefeller.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 185.

“...comenzó sus experimentos con lacas sintéticas en California en 1932, llegando a dominar este moderno medio con maestría y sensibilidad”.⁵⁸⁸ Las *cabezas* o fragmentos de estas obras de arte quieren representar significativamente los periodos de la historia del arte mexicano, y paralelamente, hacen una síntesis del arte nacional. Como un correlato de esa narrativa, empezar por la *valentía* de los guerreros aztecas para terminar con la imagen de una niña perteneciente a la alta burguesía no es casual; mientras que el arte popular muestra su lado unificador. Estas obras se alejan de cualquier contenido político-revolucionario y pareciera marcarse la pérdida de virilidad de la nación. En ese sentido, la inclusión de Siqueiros tampoco fue gratuita: se omite la parte política del artista para dar paso a sus conocimientos formales y experimentales adquiridos en el extranjero, pero evidenciando paralelamente en este retrato una deuda con la pintura jalisciense del siglo XIX.

El pequeño catálogo de la muestra del Riverside Museum tuvo un discurso visual contrario (Figura 4.9). En esta portada está la obra *Earthquake* del desconocido artista veracruzano Conrado Vásquez, quien estudió tanto en México como en Nueva York y supuestamente fue asistente de Siqueiros.⁵⁸⁹ La mujer está al centro de la composición y claramente evoca la lucha revolucionaria, mientras que un personaje masculino con sombrero aparece en un segundo plano, casi imperceptible y lleva cananas y fusil. En un paisaje tectónico, la mujer de rasgos fuertes y macizos con una criatura a cuestas se mueve con dinamismo a pesar de las dificultades del entorno; la parte dramática de esta obra se emparenta con obras de Luis Arenal de este periodo. Esta exposición a pesar de su énfasis en el panamericanismo, se arriesgó en la portada de su catálogo al referirse a un tema revolucionario y un perfil político que quiso ocultarse con la exposición del MoMA y toda su propaganda. No obstante, reiteró de otra manera el imaginario femenino, puesto que el interior de la publicación abundó en las representaciones artísticas de desnudos femeninos.

Trasladado a la esfera del arte, la construcción del imaginario utópico *femenino* fue acorde con los esfuerzos de la elite norteamericana de preservar las relaciones dominantes de género de cara al futuro. Finalmente rezumaban fantasías erotizadas de poder masculino que yacían detrás de este discurso y propaganda panamericana. La política de

⁵⁸⁸ *Veinte siglos de arte mexicano*, (catálogo de la exposición), México, Secretaría de Relaciones Exteriores-Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1940.

⁵⁸⁹ *Latin American Exhibition of Fine Arts*, Nueva York, The Riverside Museum, 1940, p. 38.

primitivización y feminización estaba dirigida específicamente al público norteamericano y fue una vía *pacífica* para legitimar la domesticación del “otro”, trastocándola en una relación “suavizada, obediente e integrada”.⁵⁹⁰ Por ello, no fue fortuito el énfasis *no-narrativo* en el cuerpo femenino, sin mayores especificidades históricas o políticas.

El Riverside Museum se abrió en 1938 con la finalidad de dar prioridad a la política cultural panamericana y su misión fue “exhibir obra de artistas americanos contemporáneos y extranjeros, con especial énfasis en el impulso del arte americano”, idea que se vinculó directamente con la consigna de hacer una “propaganda de paz” que utilizara el arte como medio.⁵⁹¹ No obstante, este discurso se agotó rápidamente y nuevos espacios en Manhattan sustituyeron rápidamente su función. Por otro lado, el fenómeno de la fascinación por las exposiciones de arte mexicano en Nueva York se volvería a dar cincuenta años después.

⁵⁹⁰ Mewburn, “Oil, art and politics. The feminization of Mexico”, p. 120.

⁵⁹¹ Temkin, *op. cit.*, p. 50.

Conclusiones

Para ser justo no basta con hacer el bien; es necesario, además, que los gobernados estén convencidos de ello. La fuerza se funda en la opinión. ¿Qué es el gobierno? Cuando le falta la opinión, nada

Jean-Marie Domenach, *La propaganda política*

La creación y presencia del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda determinó la imagen de México hacia el exterior visto sobre todo en sus muestras artísticas y en sus edificaciones arquitectónicas. Además de las acciones de esta agencia de propaganda, fue muy importante el papel que cobraron los propios funcionarios, artistas, promotores e intelectuales que venían al ámbito académico, mismos que pudieron posicionarse en la administración del presidente Lázaro Cárdenas y que nos ayuda a comprender la implementación de las políticas culturales en periodos sucesivos. Por otro lado, en las versiones canónicas de la historia del arte nacional, se piensa que Fernando Gamboa fue el artífice de esta imagen moderna de México en el extranjero. Sin duda alguna, Gamboa aprendió a sintetizar los tipos de montajes museográficos existentes y reconstruyó el binomio narrativa-representación, además que concibió una museografía/método donde se “requería visión artística, erudición en la historia del arte, además de habilidades visuales y espaciales”.⁵⁹²

Este agente cultural reiteró el discurso del patrimonio cultural como estrategia de discurso museográfico pero también diplomático. Por esta razón, consideré necesario revisar la genealogía de esa versión a través de la figura del historiador Justino Fernández. Después de los tecnócratas del Porfiriato, el régimen posrevolucionario creó un *modus operandi* muy distinto, el cual recurrió al uso de la propaganda y sus medios para *reelaborar* una nueva imagen nacional. Hay que tomar en cuenta que una regla sistemática de la propaganda es utilizar a los intelectuales como aval.

Si pensamos las diferencias entre Fernando Gamboa y Justino Fernández como orquestadores de un discurso curatorial y museográfico, veremos dos estrategias opuestas.

⁵⁹² Carlos Molina, *op. cit.*, p. 37.

Para el historiador, los aspectos nodales de una exposición estaban en su narrativa y contenido, pero más en su estudio y sistematización. Eso fue lo que hizo y prefirió escudarse en la academia y la crítica de arte para tener otro tipo de participación en las muestras del gobierno mexicano. Fernández entró en acción cuando Gamboa apenas empezaba a despuntar. El objeto para Fernández era conocimiento, mientras que para Gamboa las obras eran parte de un *mise-en-scène* orquestado, donde la *forma de exhibir* era central. Gamboa ideó una imagen de México para consumo al exterior, con fines diplomáticos y económicos, y así siguió una fórmula efectiva que implantó a lo largo de varios años en múltiples exposiciones nacionales e internacionales.⁵⁹³ La forma de trabajar de Gamboa coadyuvó en la cohesión ideológica de un sistema político-cultural, mientras que Fernández mantuvo distancia y prefirió escribir sobre los procesos históricos-artísticos.

La propaganda en México -tanto interior como exterior- tuvo una acepción muy distinta: fue parte de una época que tuvo como objetivo controlar y monopolizar la información e imaginario sobre el país; por ello tendió a crear, transformar o confirmar opiniones con un claro fin político. La *intelligentsia* mexicana -con sus dosis de liberalismo- se sintió entusiasmada: este complejo aparato propagandístico visual se inspiró en Estados Unidos, Alemania e Italia, creando su propio sistema donde intervinieron otros factores y elementos de orden político. El carácter formal y atemporal del arte mexicano mostró su efectividad como herramienta simbólica y de exhibición, paradigma que ciertamente ha funcionado a través del tiempo; al final es el mismo *statement* utilizado en el siglo XIX: la búsqueda de una identidad nacional que parecía desterrada.

El servicio de propaganda política colaboró a transformar el muralismo en cinematografía, utilizó la reiteración del discurso. Por ello, el proyecto del DAPP fue integral. Los medios que emplearon fueron las publicaciones, la producción visual -carteles y exposiciones los programas de radio, la música, las artes escénicas, etcétera. La dirección centralizada de los medios de difusión permitió *convencer* y *dirigirse* a la población, donde se pensó en el entretenimiento popular y en todo lo considerado proveniente de “alta cultura”. No obstante, queda por dilucidar si los creadores mexicanos de esta agencia de propaganda estuvieron concientes de las distintas implicaciones del uso de la propaganda o si bien, únicamente siguieron un lenguaje que se extendió en diversas latitudes, donde se

⁵⁹³ Véase *Las ideas de Gamboa*, México, Fundación Jumex Arte Contemporáneo-RM, 2013.

atendieron mecanismos y ciertas reglas funcionales aplicados también a la ciencia. La propaganda no se desarrolla de manera aislada, sino que *exige* y requiere una política coherente y coordinada; además que controla una simbiosis entre el arte y su instrumentalización, que es un *leit motiv* de la década de los años treinta del siglo pasado.

En mi opinión, el DAPP como proyecto significativo de propaganda surgió como ambición por construir *algo* distinto, donde se apoderó de las tecnologías de información y comunicación de entonces. A pesar de su corta existencia, tuvo una gran influencia en su época. Si hizo de la censura una práctica y ejercicio, su legado continuó pero trasladado a una dependencia como la de Gobernación. Jean-Marie Domenach ha dicho que “ninguna propaganda, ni siquiera la hitleriana, es invencible cuando encuentra otra propaganda que la enfrenta”.⁵⁹⁴ En este sentido, la contrapropaganda⁵⁹⁵ que recibió México en los últimos años del cardenismo, provocaría que el DAPP fuera replanteado y llevado hacia otro sitio. Para explicar la desaparición de este organismo de propaganda, vislumbro los siguientes argumentos:

1. El cardenismo evidenció una política conservadora y la academización –o la creación de instancias académicas- fue una salida estratégica que fue utilizada para fortalecer la imagen de México hacia el exterior. A pesar de la existencia de una producción artística y cultural ideologizada y unidireccional, fue necesario crear herramientas alternas –mediante decreto y orden presidencial- que sirvieran para neutralizar la imagen negativa de México en el exterior. Me refiero tanto al Instituto Nacional de Antropología e Historia y al Instituto de Investigaciones Estéticas, espacios académicos que encarnaron desde entonces la enseñanza y la creación de la historia del arte nacional además de generar discursos expositivos en distintos niveles.
2. El sistema del DAPP en tanto oficina o ministerio de propaganda ya no fue viable para los intereses del régimen debido a varios factores, entre ellos la reiteración de su vínculo de subordinación –y diálogo- con Estados Unidos y los intereses

⁵⁹⁴ Jean-Marie Domenach, *op. cit.*, p. 115.

⁵⁹⁵ La Oficina de Asuntos Interamericanos de Rockefeller, dijo que en lugar de “propaganda”, las acciones respecto a Latinoamérica, tendrían que ver con una División de “Ciencia y Cultura”, sobre todo para utilizar lo menos posible la palabra, mucho más relacionada en ese momento con los regímenes totalitarios europeos.

estratégicos de ambos países. Su sola mención ya parecía ser un inconveniente para el fortalecimiento panamericanista.

3. El régimen decidió concentrarse en otras formas de propagandas: las exposiciones de arte mexicano, donde las visiones totalizadoras y el *display* del patrimonio artístico y cultural fueron el modelo a seguir. En años siguientes fue trastocado pero de raíz siempre fue la misma estructura narrativa con sus convenciones museográficas.
4. A pesar de la extinción del DAPP, el régimen siguió centralizando el control de la información y la censura, solo que bajo otra denominación, tal como lo sigue ejerciendo actualmente la Secretaría de Gobernación. La censura ejercida por el DAPP se hizo a favor de salvaguardar los valores nacionales y fomentar la unidad en torno al proyecto político del cardenismo.

En la conjunción de imaginarios de los años treinta, se terminó en un tradicionalismo que quedó oculto dentro de un tácito progresismo radical y el populismo presidencial. Quiero insistir nuevamente en la participación de los intelectuales en estas políticas culturales, si bien todos ellos provenían de distintos medios y formaciones intelectuales. Este connotado grupo de intelectuales y académicos también dieron la materia prima en relación a los lugares comunes y los prejuicios. De nuevo me remito a Tenorio Trillo: “..Si las inteligencias “nacionales” han de sobrevivir no será como guardianes de identidades, ni como neutras mentes cosmopolitas, sino como intermediarios locales de una multitud de posibilidades de identificación cultural y política”.⁵⁹⁶ Las elites culturales fueron parte de este pacto con los regímenes posrevolucionarios. Desde sus particulares orígenes culturales e ideológicos y de sus actividades y zonas de influencia, eligieron una imagen nacional que fue difundida y aceptada como canon.

Cabe señalar que por ello aludo a las instituciones académicas que dieron forma a varias políticas culturales tales como el INAH, y de forma aleatoria, el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. De igual manera, se empezaron a escribir las historias generales del arte mexicano, con la intención de configurar y profesionalizar la disciplina y el estudio del

⁵⁹⁶ Mauricio Tenorio Trillo, *Historia y celebración. México y sus Centenarios*, México, Tusquets, 2009, p. 179.

arte en México. El DAPP surgió y feneció bajo este contexto y de alguna manera creó una estructura que integró políticos, académicos, periodistas e intelectuales pero que después se aglutinó en otros espacios.

La despolitización trajo consigo la profesionalización en varios rubros y esto sucedió al final del régimen cardenista. Lo anterior coincidió con la institucionalización académica -sobre todo en el campo de las humanidades- determinada en buena parte por la relación entre México y Estados Unidos. Guillermo Palacios sostiene que este proceso de institucionalización fue totalmente intencional por parte de la administración cardenista, lo que significó un esfuerzo “por retirar la temática campesina del terreno de la militancia intelectual que había sido alimentada por los pedagogos; en su lugar asumirían la estafeta otro *tipo* de intelectuales, más *científicos* y menos militantes, más analíticos e institucionales y menos participativos en términos políticos...”⁵⁹⁷ Por esta causa, también se comprende la inclusión de México en la feria mundial de Nueva York y la iniciativa de Nelson Rockefeller por llevar a la exposición *Veinte siglos del arte mexicano* en el MoMA en 1940. El magnate norteamericano estuvo especialmente interesado en apoyar la profesionalización de la antropología mexicana y sus disciplinas afines,⁵⁹⁸ lo cual tuvo un efecto pragmático en otros ámbitos culturales y artísticos.

Para comprender la imagen exterior del México y sus distintas salidas, esta tesis se acercó a la construcción de la imagen exterior de México en los años treinta y sus manifestaciones de propaganda a través de sus perspectivas y rutas. Este trabajo abordó también los pabellones mexicanos en San Diego, París y Nueva York, todos ellos dentro de la temporalidad de la administración cardenista. Su éxito y fracaso dependió de muchos factores, si bien siguieron siendo escaparates o vitrinas nacionalistas, donde se entretejió el entretenimiento y la industria del turismo. A pesar del esfuerzo de la política exterior, los primeros pabellones cardenistas se caracterizaron por esa incapacidad de reflejar las alternativas científicas, políticas y artísticas así como los debates intelectuales. Al final, lo que hizo fue mezclar los elementos viejos con los relativamente nuevos como la propaganda, para terminar en el estereotipo que parece irrenunciable.

⁵⁹⁷ Alicia Azuela y Guillermo Palacios, “Introducción: transculturalidad e imaginarios en el México posrevolucionario”, en *La mirada mirada. Transculturalidad de imaginarios del México posrevolucionario, 1910-1945*, México, UNAM-El Colegio de México, 2009, p. 23.

⁵⁹⁸ *Ibid.*

La fusión *imagen nacional-propaganda* pareció ser el sello durante en este periodo. Los usos de la historia e imágenes unificadoras también formaron parte de la propaganda, donde se añadieron mitos y representaciones ideales que denotan cohesión e identidad. Se pudo bosquejar una imagen distinta, sin embargo fue irremediamente la vuelta a ese espacio inmutable y eterno con el que el país fue aceptado hacia afuera. El hilo de Ariadna dentro del laberinto regresaba al mismo punto.

La imagen nacional que se niega a retirarse -y la cual se retoma cuando se habla de presencia internacional- destaca el pasado prehispánico e indígena, la riqueza natural y el arte nacionalista. El canon se hizo molde y la demanda perpetua. El encierro tiene expectativas de satisfacción que espera el consumidor, por lo que estos estereotipos se hacen más fuertes y duraderos puesto que están muy bien enraizados en la cultura e historia común.

Para poder ingresar en el concierto de las naciones modernas y civilizadas, la edificación de esta imagen nacional se apoyó en la idea de la Revolución mexicana triunfante con todos los elementos que el régimen posrevolucionario comenzó a atribuirle. Se hizo un poderoso diálogo entre las ideas de una elite cultural y esa misma efigie, la cual quedó cristalizada para siempre. En especial, la propaganda de la década de los años treinta tomó rápida conciencia de ello y prácticamente se *adjudicó* y controló esa imagen y la reforzó a través de distintos medios modernos. Ya para las décadas siguientes, el control por los medios por parte de los regímenes se vio como algo natural.

Sin embargo, en la voluntad de hacer funcionar un programa de propaganda con sus acciones culturales, se tradujo un desacierto nacional. Cito el ejemplo del segundo capítulo: la presencia de México en París (1937) a través de su pabellón, quiso esbozar una imagen diferente, acorde con los lenguajes artísticos más cosmopolitas e internacionales. Este pabellón estuvo destinado al fracaso al emular en su arquitectura a los edificios de Alemania y la Unión Soviética. La autocrítica o el deseo de elaborar otro ejercicio se topó con el vacío y el atavismo. De alguna manera, sucedió lo mismo con las formas de concebir exposiciones y montajes museográficos. Los funcionarios, diplomáticos, promotores y artistas se darían cuenta que no podían hacer un pabellón parecido al español, y ello devino en la incapacidad para reconciliar dos visiones ideológicas en torno al arte y la cultura, con o sin propaganda. En Nueva York, el régimen encontró una nueva fórmula, que nada tenía

que ver con la República española o con la militancia del Frente Popular, trató de conciliar y construir consensos. La incapacidad del mismo proyecto mexicano en París por los móviles diplomáticos, políticos, culturales y artísticos, coincidió con la poca definición del proyecto cardenista en materia de relaciones exteriores sobre todo en Europa, por lo que los resultados no fueron los deseados en esta transmisión de la imagen nacional y sus elementos.

La neutralización política incidió en varios aspectos de la construcción de este imaginario exterior, signado también por las relaciones de México con Estados Unidos y Francia. Dentro del eje de la diplomacia cultural y sus consecuencias, advertí la actuación de grupos de poder en torno al presidencialismo y su *realpolitik*. Estas elites se dieron a la tarea de *estudiar, clasificar, comparar y sacralizar* todos aquellos objetos, artefactos e imágenes nacionales presentados en París (1937) y Nueva York (1939-1940). Los pabellones mexicanos y su propaganda tuvieron resultados muy distintos: París significó un resultado adverso, mientras que la presencia de México en Manhattan fue equivalente a un supuesto éxito y total aceptación. Esta neutralización-conservadurismo pudo haber estado latente en todo el régimen, solo que las acciones de propaganda quisieron justificarse y quisieron distinguirse por su modernidad.

En este orden, la relación conflictiva, armónica y común entre México y Estados Unidos parece que no ha fluctuado. Aun cuando es necesario el entendimiento mutuo, permanece una complacencia por hacer esta historia convertida en nostalgia “más importante como conciencia histórica que el sentido de continuidad entre pasado, presente y futuro”.⁵⁹⁹

Esta tesis quiso encontrar las confluencias entre el arte, la diplomacia, las exposiciones, los sistemas de propaganda visuales y su relación con el régimen. Fue un intento por delinear una interpretación de estos elementos a partir de ciertas configuraciones simbólicas y visuales poco tomadas en cuenta por la historiografía del arte nacional, donde confluyeron arte, imágenes, cultura, diplomacia e historia.

En la práctica interdisciplinaria, una parte de esta discusión final explica que en el programa artístico de finales del cardenismo prevalecieron visiones más bien conservadoras que utilizaron de manera reiterada “lo popular”. Reitero que por ello tuvo lugar el choque

⁵⁹⁹ Tenorio Trillo, *op. cit.*, p. 71.

ideológico e intelectual con el pabellón vanguardista mexicano realizado en París. Finalmente las relaciones hasta cierto punto exitosas entre México y Estados Unidos se debieron a los paralelismos entre el Estado mexicano, las elites financieras e industriales norteamericanas en confluencia con dicha *intelligentsia* mexicana: académicos, artistas y agentes culturales que supieron actuar en la década de los años treinta. Las estrategias de representación –al menos mayoritariamente- fueron en un solo sentido donde se compartieron símbolos y metáforas que aludieron a un mundo utópico y ciertamente nostálgico. Al percatarse de la recepción en el país vecino, la política cultural del cardenismo dio otro giro, precisamente ya estaba configurado un modelo de país con sus redes de colaboración, que ahora nos parecen lógicas y obvias. El discurso de la evolución cultural y *auténtica* de México –que podía trasladarse a un montaje museográfico- se perfeccionó en este periodo y se repitió hasta el cansancio como parte de un lenguaje de Estado; lo cual fue compartido con un *wishful thinking* que se tradujo en madurez política, apertura e integración social y condición civilizada.

La reflexión final se dirige más a la construcción de nuevos argumentos para intentar explicar un conjunto de imágenes, sea un conjunto de carteles, la arquitectura de un edificio, las fotografías de una exposición de carácter histórico, los argumentos y las maneras de configurar las historias del arte nacionales. Dicha explicación atendió varias interpretaciones artísticas, históricas y culturales; no obstante también me percaté de la imposibilidad de entender y explicar a partir de las mismas categorías y de la dificultad de dar una dirección distinta a lo ya dicho en todos los relatos.

En esta lógica de relaciones, no se trató de edificar una nueva historia, sino de elaborar un argumento responsable que sea el inicio de algo diferente como parte de una historia más amplia, aún con sus limitantes. Respondí a un interés particular por hacer una revisión de esta perdurabilidad del nacionalismo cultural posrevolucionario, sus signos de identidad y su inmutabilidad simbólica, sus estrategias de reproducción y afirmación. Los vicios parecen tener como sustancia esa misma inamovilidad de la imagen de México del exterior.

Thomas Crow ha dicho “el fenómeno histórico de la descomposición -que es el sentido literal del término *análisis*- entonces puede servir de suyo como herramienta de interpretación”.

Mi tarea como *intérprete* trató de invertir el análisis y volverlo a otro tipo de comprensión, y traducido a su síntesis previa “como un acto de equilibrismo inestable y frágil”.⁶⁰⁰ Nada más cierto.

⁶⁰⁰ Thomas Crow, *La inteligencia del arte*, p. 80 y p. 106.

Fuentes

Archivos consultados

Archives Nationales, París
 Archives du Bureau International des Expositions, París
 Archivo de la Galería de Arte Mexicano, México
 Archivo General de la Nación, México
 Archivo Histórico del Museo Regional de Guanajuato/Alhóndiga de Granaditas, Guanajuato
 Archivo Histórico de la Unidad Académica de Estudios Regionales de la UNAM (Centro de Estudios de la Revolución Mexicana “Lázaro Cárdenas”, A.C.), Jiquilpan, Michoacán
 Archivo de la Secretaría de Relaciones Exteriores, México
 Archivo particular de Alfonso Xavier Peña, México
 Archivo particular de Francisco Díaz de León, México
 Centre de Archives d'architecture du XX siècle/Cité de l'Architecture et le Patrimoine, París
 Harry Ransom Center, University of Texas, Austin
 Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, París
 The Museum of Modern Art Archives, Nueva York
 The Museum of Modern Art Library, Nueva York
 Nettie Lee Benson Latin American Collection, University of Texas, Austin
 New York Public Library, Manuscripts and Archives Division, Nueva York

Hemerografía

Arquitectura y Arquitectura México, México (1939, 1941, 1949)
Bulletin of Pan American Union, Washington, D.C. (1939-1940)
Exposition Arts et Techniques dans la vie moderne, Paris 1937, Magazine officiel, París (1936-1937)
Hoy, México (1937-1940)
Jueves de Excelsior, México (1937)
Mexican Art and Life, México (1937-1939)
Mexican Folkways, México (1932)
El Nacional, México (1934-1940)
Revista de revistas, México (1937, 1939, 1940)
El Universal Ilustrado, México (1939,1940)

Bibliografía

Adam, Peter, *Art of the Third Reich*, Nueva York, Abrams, 1995.

Affron, Matthew y Mark Antliff (eds.), *Fascist visions: art and ideology in France and Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1997.

Ageorges, Sylvain, *Sur les traces des Expositions Universelles. A la recherche des pavillons et des monuments oubliés. Paris 1855-1937*, París, Parigramme, 2006.

Águila, Marcos Tonatiuh y Alberto Enríquez Perea (coords.), *Perspectivas sobre el cardenismo. Ensayos sobre economía, trabajo, política y cultura en los años treinta*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/Azcapotzalco, 1996.

Alanís, Judith, *Gabriel Fernández Ledesma*, México, UNAM-Coordinación de Difusión Cultural-Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1985.

Alisky, Marvin, "Early Mexican Broadcasting", en *The Hispanic American Historical Review*, Durham, University Press, vol. 34, núm. 4, noviembre de 1954, pp. 513-526.

"El imaginario de Luis Márquez", *Alquimia*, núm. 10, año IV, septiembre-diciembre 2010.

"Revistas mexicanas ilustradas (1920-1960)", *Alquimia*, núm. 33, año XI, mayo-agosto 2008.

Manuel Álvarez Bravo. Un photographe aux aguets, (catálogo de la exposición), París, Musée Jeu de Paume-Fundación Mapfre, 2012.

Anda Alanís, Enrique X. de, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y Estilos de la década de los veintes*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.

Anderson, Benedict, *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*, Londres, Verso Books, 1983.

Anreus, Alejandro y Diana Linden, *The social and the real: the political art of the 1930s in the Western hemisphere*, Pennsylvania, Penn State Press, 2006.

Antliff, Mark, *Avant-garde fascism. The mobilization of myth, art and culture in France, 1909-1939*, Durham, Duke University Press, 2007.

_____, "Fascism, Modernism, and Modernity", *The Art Bulletin*, College Art Association, vol. 84, núm. 1, marzo de 2002, pp. 148-169.

Arai, Alberto T., *La nueva arquitectura y la técnica*, México, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda, 1938.

Arciniega, Hugo, Louise Noelle y Fausto Ramírez (coords.), *El arte en tiempos de cambio 1810/ 1910/ 2010*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012.

Arroyo Ch., Agustín, *Fuego graneado*, México, Bloque de Obreros Intelectuales, 1959.

Art and power. Europe under the dictators 1930-1945 (catálogo de la exposición), Londres, Hayward Gallery, 1996.

Arte y recepción. VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de las Artes, 1997.

Arteaga, Agustín, *La Escuela Mexicana de Escultura*, tesis de doctorado en historia del arte, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2006.

Azuela, Alicia, “Las artes plásticas en las conmemoraciones de los centenarios de la independencia, 1910 y 1921”, en Virginia Guedea (coord.), *Asedios a los centenarios (1910-1921)*, México, UNAM-Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 108-165.

_____, *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social: 1910-1945*, México, El Colegio de Michoacán-Fondo de Cultura Económica, 2005.

_____, *Dos miradas, un objeto: ensayos sobre transculturalidad en la etapa posrevolucionaria, México, 1920-1930*, México, UNAM, 2011.

Azuela, Alicia y Guillermo Palacios (coords.), *La mirada mirada. Transculturalidad e imaginarios del México revolucionario, 1910-1945*, México, El Colegio de México-UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2009.

Baczko, Bronislaw, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, 2 ed., Buenos Aires, Nueva Visión, 1999.

Bargellini, Clara, “Arquitectura colonial. Hispano colonial y neocolonial: ¿arquitectura americana?”, en Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez (eds.), *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*, vol. 2, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México. UNAM- Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, pp. 419-429.

Barron, Stephanie, (ed.), *Reading California: art, image, and identity, 1900-2000*, (catálogo de la exposición), Berkeley, Los Angeles County Museum of Art-University of California Press, 2001.

Bedani, Gino y Bruce Haddock, *The politics of Italian national identity. A multidisciplinary perspective*, Cardiff, University of Wales Press, 2000.

Bergdoll, Barry, “Good neighbors: The Museum of Modern Art and Latin America, 1933-1955, a journey through the MoMA Archives”, en Louise Noelle e Iván San Martín (comps.), *Modernidad urbana. Urban modernity*, México, Docomomo, 2012, pp. 41-75.

Beteta, Ramón, *The mexican revolution. A defense*, México, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda, 1937.

Bokovoy, Matthew F., *The San Diego World's Fairs and Southwestern memory, 1880-1940*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2005.

Bonnell, Victoria, *Iconography of power. Soviet political posters under Lenin and Stalin*, Los Angeles, University of California Press, 1993.

Cárdenas, Lázaro, *Seis años de gobierno al servicio de México, 1934-1940*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1940.

Lázaro Cárdenas. *Conciencia viva de México. Iconografía*, México, Comisión Federal de Electricidad-Ferrocarriles Nacionales de México-Instituto Politécnico Nacional, 1997.

Lázaro Cárdenas, *Discurso en el Primer Congreso Nacional de la Confederación de Trabajadores de México*, México, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda 1938, s.p.

Lázaro Cárdenas. *Iconografía*, México, Turner-Gobierno del Estado de Michoacán-Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, 2007.

Celestino Gorostiza. *Una vida para el teatro*, México, Conaculta-INBA, 2004.

Castro-Leal Espino, Marcia, “Lázaro Cárdenas y la antropología”, en *XXVII Jornadas de Historia de Occidente*, México, Centro de Estudios de la Revolución Mexicana Lázaro Cárdenas, A.C., 2006, pp. 39-50.

Clair, Jean (ed.), *The 1930s: the making of the “new man”*, (catálogo de la exposición), Ottawa, National Gallery of Canada, 2008.

Clark, Toby, *Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas*, Madrid, Akal, 2000.

Cliff, Ellis, “Lewis Mumford and Norman Bel Geddes: the highway, the city and the future”, *Planning perspectives*, Londres, Routledge, vol. 20, núm. 1, enero 2005, pp. 51-68.

Coelho, Teixeira, *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*, Guadalajara, Iteso-Conaculta-Gobierno del Estado de Jalisco, 2000.

Coffey, Mary, *How a revolutionary art became official culture, Murals, Museums and the Mexican State*, Durham: Duke University Press, 2012.

Cogdell, Christina, *Eugenic Design. Streamlining America in the 1930s*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2010.

Cogdell, Christina, "The Futurama recontextualized: Norman Bel Geddes' eugenic World of tomorrow", en *American Quarterly*, vol. 52, núm. 2, Enero 2000, pp. 193-245.

Cooney, Terry A. *Balancing Acts: American Thought and Culture in the 1930s*, Nueva York, Twayne Publishers, 1995.

Cordero, Karen, "Fuentes para una historia social del *arte popular* mexicano, 1920-1950", en *Memoria*, México, Museo Nacional de Arte, núm. 2, 1990, pp. 31-40.

Córdova, Arnaldo, *La formación del poder político en México*, 2 reimp., México, Era, 2003.

Corn, Joseph J. *Imagining Tomorrow: History, Technology, and the American Future*. Cambridge, Massachusetts Institute of Technology Press, 1986.

Cortés Zavala, María Teresa, *Lázaro Cárdenas y su proyecto cultural en Michoacán*, Morelia, Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1995.

Cramer, Gisela y Ursula Prutsch, *¡Américas Unidas! Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs (1940-46)*, Berlín, Iberoamerican Vervuert, 2012.

Crow, Thomas, *La inteligencia del arte*, Laura E. Manríquez (trad.), México, Fondo de Cultura Económica-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.

Cruz Porchini, Dafne, "Imágenes del poder: la prensa periódica y la campaña presidencial de Lázaro Cárdenas (1934)", en Juan Manuel Martínez (ed.), *Arte americano: contextos y formas de ver*, Terceras Jornadas de Historia del Arte, Santiago, Gobierno de Chile-Ril editores, 2006, pp. 241-248.

Cull, Nicholas J., et al., *Propaganda and mass persuasion: a historical encyclopedia 1500 to the present*, Santa Barbara. ABC-CLIO, 2003.

Currell, Susan y Christina Cogdell (eds.), *Popular eugenics. National efficiency and American Mass Culture in the 1930s*, Ohio, Ohio University Press, Athens, 2006.

Debroise, Olivier, "Mexican Art on Display", en Carl Wood y John V. Waldron (eds.), *The effects of the nation. Mexican art in the age of globalization*, Filadelfia, Temple University Press, 2002, pp. 20-36.

Delpar, Helen, *The enormous vogue of things mexican. Cultural Relations between the United States and Mexico, 1920-1935*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 1992.

DeNoon, Christopher, *Posters of the WPA*, int. Francis O'Connor, Los Ángeles, The Wheatley Press-University of Washington Press, 1987

Díaz, Lourdes, *Alberto J. Pani, promotor de la arquitectura en México, 1916-1955*, tesis de doctorado en historia del arte, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2009.

Díaz y de Ovando, Clementina, “Justino Fernández”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, vol. XII, núm. 42, 1973, pp. 7-36.

Didi-Huberman, Georges, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Murcia, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2010.

Domenach, Jean-Marie, *La propaganda política*, 3 reimp., Buenos Aires, Eudeba, 2009.

Doremus, Anne T., *Culture, Politics and National Identity in Mexican Literature and Film: 1929-1952*, Madison, University of Wisconsin Press, 1998.

Dorotinsky, Deborah, *La vida de un archivo. “México indígena” y la fotografía etnográfica de los cuarenta en México*, tesis de doctorado en historia del arte, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2002.

Dubloscard, Alain, *et al., Entre rayonnement et reciprocité. Contributions à l'histoire de la diplomatie culturelle*, París, La Sorbonne, 2002.

Dümmer Scheel, Sylvia, *Sin tropicalismos ni exageraciones. La construcción de la imagen de Chile para la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929*, Santiago, Instituto de Historia-Pontificia Universidad Católica de Chile-Ril Editores, 2012.

Duncan, Carol, *Rituales de civilización*, trad. Ana Robleda, Murcia, Nausicáa, 2007.

Duranti, Marco, “Utopia, nostalgia and World War at the 1939-40 New York World’s Fair”, en *Journal of Contemporary History*, Londres, vol. 41, núm. 4, octubre de 2006, pp. 663-683.

Eder, Rita (coord.), *El arte en México: autores, temas, problemas*, México, Conaculta-Lotería Nacional-Fondo de Cultura Económica, 2001. (El arte en México).

Eder, Rita, *Narraciones: pequeñas historias y grandes relatos en la pintura de Antonio Ruiz de los años 1935-1949*, tesis de doctorado en historia del arte, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2012.

Eggner, Keith L., “John McAndrew, the Museum of Modern Art, and the ‘Naturalization’ of Modern Architecture in America, ca. 1940”, en Peter Herrle y Erik Wegerhoff, *Architecture and Identity*, Berlín, Lit Verlag, 2008, pp. 235-242.

Elderfield, John (ed.), *The Museum of Modern Art. A Mid-Century. At home and abroad*, Nueva York, MoMA, 1994. (Studies in Modern Art, 4).

Elizalde, Lydia (coord.), *Revistas culturales latinoamericanas 1920-1960*, México, Universidad Iberoamericana-Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2008.

Encuentros con los años treinta, (catálogo de la exposición), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-La Fábrica, 2012.

Engler, Franz y Claude Lichtenstein (eds.), *Norman Bel Geddes 1893-1958*, Bologna, CIPIA, 1994.

Exotiques Expositions... Les Expositions Universelles et les cultures extra-européennes, France 1855-1937, París, Somogy-Archives Nationales, 2010.

Falasca-Zamponi, Simonetta, *Fascist spectacle. The aesthetics of power in Mussolini's Italy*, Berkeley, University of California Press, 1997.

Fein, Seth, "El cine y las relaciones culturales entre México y Estados Unidos durante la década de 1930", en *Secuencia*, México, núm. 348, 1996, pp. 155-195.

Fejes, Fred, *Imperialism, media and the Good neighbour: New Deal Foreign Policy and United States Shortwave broadcasting in Latin America*, Norwood, Ablex Publishing Corp., 1986.

Fernández, Justino, *Aportación a la monografía de Acapulco*, México, Alcancía, 1932.

_____, *El arte moderno en México. Breve historia. Siglos XIX y XX*, México, Robredo, Porrúa e hijos, 1937.

_____, *Pensar el arte. Antología*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

_____, "Las exposiciones, conferencias, publicaciones y otros eventos relacionados con el arte durante el año de 1939", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM-IIE, vol. II, núm. 5, 1940, pp. 107-108.

_____, "Catálogo de exposiciones", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM-IIE, vol. II, núm. 7, 1941, pp. 87-90.

_____, "Contemporary painting and sculpture in Mexico", adenda a Esther Born, *The new architecture of Mexico*, Nueva York, The Architectural Record William Company, 1937, pp. 123-159.

Fernández, Miguel Ángel, *Historia de los museos de México*, México, Promotora de Comercialización Directa, 1987.

Finchelstein, Federico, *Fascismo, liturgia e imaginario. El mito del general Uriburu y la Argentina nacionalista*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002. (Sección Obras de Historia).

Findling, John E. y Kimberly Pelle (eds.), *Historical dictionary of world's fairs and expositions, 1851-1988*, Nueva York, Greenwood Press, 1990.

Fiss, Karen, *One illusion. The Third Reich, the Paris Exposition and the cultural production of France*, Chicago, University of Chicago Press, 2009.

Formando el cuerpo de una nación. El deporte en el México posrevolucionario (1920-1940), (catálogo de la exposición), México, INBA-Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2012.

Forgacs, David y Stephen Gundle, *Mass culture and Italian society. From Fascism to Cold War*, Bloomington, Indiana University Press, 2007.

Forster-Hahn, Françoise, "Constructing New Histories: Nationalism and Modernity in the Display of Art", en *Imagining Modern German Culture: 1889-1910*, Studies in the History of Art, núm. 53, Washington, Center for Advanced Study in the Visual Arts/National Gallery of Art, 1996, pp. 71-89.

_____, "The Politics of Display or the Display of Politics?", en *Art Bulletin*, núm. 77, 1995, pp. 174-179.

Gaillard, Marc, *Paris et les expositions universelles de 1855 à 1957*, París, Presses Franciliennes, 2003.

Galopin, Marcel, *Les Expositions internationales au XXe siècle et le Bureau International des Expositions*, París, L'Harmattan, 1997.

Gante, Pablo de, *La ruta de occidente. Las ciudades de Toluca y Morelia*, México, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda, 1939.

Ganz, Cheryl R., *The 1933 Chicago World's Fair*, Chicago, The University of Illinois Press, 2008.

García de Gerменos, Pilar y James Oles, *Gritos desde el archivo. Grabado político de Taller de Gráfica Popular*, México, UNAM-Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 2008.

Garduño, Ana, "El curador de la Guerra Fría", en *Fernando Gamboa. El arte del riesgo*, (catálogo de la exposición), México, INBA-Museo Mural Diego Rivera, 2009, pp. 17-65.

Garn, Andrew, et al., *Exit to tomorrow. World's Fair architecture, design, fashion, 1933-2005*, China, Universe Publishing, 2007.

Garrigan, Shelley E., *Collecting Mexico: Museums, Monuments and the creation of national identity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012.

Geddes designs America, Nueva York, Abrams, 2012.

Gené, Marcela, *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica-Universidad de San Andrés, 2005.

Gentile, Emilio, *The socialization of politics in fascist Italy*, Cambridge, Harvard University Press, 1996.

Geppert, Alexander C.T., *Fleeting cities. Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Europe*, Nueva York, Palgrave-Macmillan, 2009.

Ginzberg, Eitan, “Ideología, política y la cuestión de las prioridades: Lázaro Cárdenas y Adalberto Tejeda. 1928-1934”, en *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, vol. XIII, núm. 1, 1997, pp. 55-85.

Gleizer, Daniela, *El exilio incómodo. México y los refugiados judíos, 1933-1945*, México, El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, 2011.

Golan, Romy, *Modernity and Nostalgia: Art and politics in France between the wars*, New Haven, Yale University Press, 1995.

Gombrich, Ernst H., *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Singapur, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Gómez, Juan José (ed.), *Crítica, tendencia y propaganda. Textos sobre arte y comunismo, 1917-1954*, Madrid, Istpart, 2004.

González, Robert Alexander, *Designing Pan-America. U.S. Architectural visions for the western hemisphere*, Austin, University of Texas Press, 2011.

González Marín, Silvia, *Prensa y poder político*, México, UNAM-Siglo XXI, 2006.

González y González, Luis, *Los artífices del cardenismo*, 1 reimp., México, El Colegio de México, 1981. (Historia de la Revolución Mexicana, 14).

_____, *Los días del Presidente Cárdenas*, 1 reimp., México, El Colegio de México, 1981. (Historia de la Revolución Mexicana, 15)

González Mello, Renato, “El régimen visual y el fin de la Revolución”, en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, Conaculta-Curare, 2002, pp. 275-309.

_____, “...un sentido asaz bárbaro: Justino Fernández y los estratos del nacionalismo mexicano”, en Álvaro Matute y Evelia Trejo (eds.), *Escribir la historia en el siglo XX. Treinta lecturas*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 2005, pp. 161-180.

_____, “Culturas del canon, culturas del paradigma”, en *Amans artis, amans veritatis*, Coloquio Internacional de Arte e Historia en memoria de Juana Gutiérrez

Haces, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas-Fomento Cultural Banamex, 2012, pp. 245-246.

González Mello, Renato y Deborah Dorotinsky Alperstein (coords.), *Encauzar la mirada. Arquitectura, pedagogía e imágenes en México 1920-1950*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010.

González Mello, Renato y Diane Miliotes (eds.), *Orozco in the United States, 1927-1940*, (catálogo de la exposición), Nueva York, Hood Museum of Art-Dartmouth College-Norton, 2002.

González Lobo, Carlos, *Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana del siglo XX: 1900-1980*, vol. 2, México, INBA-Dirección General de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Nacional, 1982.

González Stephan, Beatriz y Jens Andermann (eds.), *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2006. (Estudios Culturales).

Gordon Kantor, Sybil, *Alfred H. Barr and the intellectual origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 2002.

Grazia, Victoria de, *Dizionario del fascismo*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2002.

_____ “The arts of purchase: how american publicity subverted the european poster”, en B. Kruger y P. Mariani (coords.), *Remaking history*, Seattle, Bay Press, 1989, pp. 220-257.

The great utopia. The Russian and Soviet avant-garde 1915-1932, (catálogo de la exposición), Nueva York, Guggenheim Museum, 1992.

Greenhalgh, Paul, *Ephemeral vistas; the expositions universelles, great exhibitions and world's fairs, 1851-1939*, Manchester, Manchester University Press, 1988.

Gromberg, Tag, *Designs on Modernity. Exhibiting the city in 1920s Paris*, Manchester, Manchester University Press, 1998.

Gudiño Cejudo, María Rosa, *Campañas de salud y educación higiénica en México, 1925-1960. Del papel a la pantalla grande*, tesis de doctorado en historia, México, El Colegio de México, 2009.

Hanks, David y Anne Hoy, *American Streamlined design. The World of Fairs*, París, Flammarion, 2005.

Harvey, David, *The condition of postmodernity: an enquiry into the origins of cultural Change*, Oxford, Blackwell, 1990.

Haskell, Francis, *El museo efímero*, Barcelona, Crítica, 2000.

Herbert, James D., *Paris 1937. World's on exhibition*, Ithaca, Cornell University Press, 1998.

Hernández Chávez, Alicia, *La mecánica cardenista*, 1 reimp., México, El Colegio de México, 1981. (Historia de la Revolución Mexicana, 14).

Hewitt, Andrew, *Fascist modernism. Aesthetics, politics and the avant-garde*, California, Stanford University Press, 1990.

_____, *Political inversions. Homosexuality, fascism and the modernist imaginary*, Stanford, Stanford University Press, 1996.

Holland, Nicole Murphy, *World's on view: visual art exhibitions and State identity in the late Cold War*, PhD dissertation in Philosophy, San Diego, University of California, 2010.

Las ideas de Gamboa, México, Fundación Jumex Arte Contemporáneo-RM, 2013.

Illades, Carlos y Georg Leidenberger, (coords.), *Polémicas intelectuales del México moderno*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008.

Indych-López, Anna, *Muralism without walls. Rivera, Orozco and Siqueiros in the United States, 1927-1940*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2009.

Kachur, Lewis, *Displaying the marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dalí and surrealist exhibition installations*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 2001.

Kaplan, Rachel, "Exhibition and Exchange: Conversations on Mexican Modern Art at home and abroad in 1940", ponencia presentada en *Synchronicity. Contacts and divergences in Latin American and US latino art (19th century to the present)*, Third International Forum for Emerging Scholars at the University of Texas, Austin, octubre de 2012, (ensayo inédito).

Karp, Ivan y Steven D. Lavine, *Exhibiting cultures. The poetics and politics of Museum Display*, Washington, Smithsonian Institution Press-American Association of Museums, 1991.

Kiddle, Amelia Marie, *La política del Buen Amigo: Mexican-latin American relations during the presidency of Lázaro Cárdenas, 1934-1940*, Ph.D. dissertation, Arizona, University of Arizona, 2010.

Klich, Lynda, (ed.), *Mexico. The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, núm. 26, Florida, The Wolfsonian-Florida International University, 2010.

Knight, Alan, "Cardenismo: Juggernaut or Jalopy", en *Journal of Latin American Studies*, Cambridge University Press, vol. 26, núm. 1, febrero de 1994, pp. 73-107.

_____ “The Rise and Fall of Cardenismo, ca. 1930-1946”, en Leslie Bethell (ed.), *Mexico since Independence*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 241-320.

_____ “La última fase de la Revolución: Cárdenas”, en Lázaro Cárdenas: *modelo y legado*, T. I, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones en México, 2009, pp. 153-267.

Kopytoff, Igor, “The cultural biography of things: commodization as process”, en Arjun Appadurai, *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 64-91.

Krieger, Peter, “Iconografía del poder: tipologías, usos y medios”, en Cuauhtémoc Medina (ed.), *La imagen política*, XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, pp. 17-19.

_____ “Las posibilidades abiertas de Aby Warburg”, en Lucero Enríquez (ed.), *(In)disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos*, XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2009, pp. 261-281.

_____ “Las primeras dos décadas de los *Anales* del Instituto de Investigaciones Estéticas: la era de Manuel Toussaint”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXI, núm. 95, 2009, pp. 173-180.

_____ “Resplandor y revisión del futuro. Fotografías de utopías constructivas en las exposiciones mundiales”, en *Luna córnea*, México, núm. 23, 2002, pp. 142-149.

Kunst und Propaganda. Im streit der nationen, 1930-1945, Berlín, Deutsches Historisches Museum-The Wolfsonian, 2007.

L’Estoile, Benoit de, *Le gout des autres. De l’Exposition coloniale aux arts premiers*, París, Flammarion, 2007.

Latin American Exhibition of Fine Arts, Nueva York, The Riverside Museum, 1940.

Lemoine, Bertrand, *Paris 1937: cinquantiennaire de l’Exposition internationale des art et des techniques dans la vie moderne*, París, Institut Francais d’Architecture-Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1987.

Leprun, Sylviane, *Le Théâtre des colonies: scénographie, acteurs et discours de l’imaginaire dans les expositions, 1855-1907*, París, l’Harmattan, 1986.

Linsley, Robert, “Utopia will not be televised: Rivera at Rockefeller Center”, en *Oxford Art Journal*, vol. 17, núm. 2, 1994, pp. 48-62.

Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época, (catálogo de la exposición), INBA-Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2011.

López, Rick A., *Crafting Mexico. Intellectuals, artisans, and the State after the Revolution*, Durham, Duke University Press, 2010.

López González, Rafael, *Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP). La experiencia del Estado cardenista en políticas estatales de comunicación 1937-1939*, tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, México, UNAM-Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2002.

López Rangel, Rafael, *Enrique Yáñez en la cultura arquitectónica mexicana*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 1989.

Marchand, Roland, “The Designers Go to the Fair, II: Norman Bel Geddes, the General Motors 'Futurama,' and the Visit-to-the-Factory Transformed,” in Dennis Doordan (ed.), *Design History: an Anthology*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology Press, 1995, pp. 103-121.

Luis Márquez en el mundo del mañana: la identidad mexicana y la Feria Mundial de Nueva York 1939-1940, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad del Claustro de Sor Juana, 2012.

Martínez Assad, Carlos, *et al.*, *Lázaro Cárdenas: Modelo y legado*, 3 vols., México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 2009.

Martínez, Carlos y Eugenia Roldán Vera, “Exhibiting the Revolutionary School: Mexico in Sevilla’s Ibero-American Fair, 1929”, en *Bulletin of the International Exhibitions Bureau*, s.n. París, 2006, pp. 131-146.

Mathieu, Caroline, *Les expositions universelles à Paris: architectures réelles ou utopiques*, (catálogo de la exposición), París, Musée d’Orsay, 2007.

Matute, Álvaro, “La estética historicista de Justino Fernández”, en *Memoria del Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999, pp. 55-72.

Medina, Cuauhtémoc, *Diseño antes del diseño. Diseño gráfico en México, 1920-1960*, México, INBA-Museo de Arte Carrillo Gil, 1991.

Mejía Barquera, Fernando, *La industria de la radio y la televisión y la política del Estado mexicano. Orígenes y desarrollo*, tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, México, UNAM-Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1981.

“El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad 1937-1940”, en *Revista Mexicana de la Comunicación*, México, Noviembre-diciembre, 1988, en www.mexicanadecomunicacion.com.mx/Tables/FMB/foromex/departamento.html, tal como estaba en octubre de 2007.

Melosh, Barbara, *Engendering culture. Manhood and womanhood in New Deal Public Art and Theater*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1991.

Memoria de la Secretaría de Gobernación, septiembre de 1937-agosto de 1938, México, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda, 1938.

Memoria del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda, enero-agosto de 1937, México, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda, 1937.

Memoria de la Secretaría Nacional, septiembre de 1939-agosto de 1940, México, Secretaría de Economía Nacional, 1940.

Memoria de la Secretaría de Relaciones Exteriores, septiembre de 1939-agosto de 1940, México, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda, 1940.

Memoria de la Secretaría de Relaciones Exteriores, septiembre de 1936-agosto de 1937, T. II., México, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda, 1937.

Mendelson, Jordana, *Documenting Spain. Artists, Exhibition culture, and the modern nation*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2005.

Mentz, Brígida von, *et al.*, *Los empresarios alemanes, el Tercer Reich y la oposición a Cárdenas*, 2 vols., México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1988.

Mewburn, Charity, "Oil, art and politics. The feminization of Mexico", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, núm. 72, 1998, pp. 73-133.

México en acción, México, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda 1938.

México en los Pabellones y las Exposiciones Internacionales (1889-1929), (catálogo de la exposición), México, INBA-Museo Nacional de San Carlos, 2010.

Michaud, Eric, *The Cult of Art in Nazi Germany*, California, Stanford University Press, 2004.

Mitchell, W.J.T., *What do pictures want? The lives and loves of images*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005.

Molina, Carlos, "Fernando Gamboa y su particular versión de México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XXVII, núm. 87, 2005, pp. 117-143.

_____, *Curatorial practice in Mexico (1822-1964)*, Ph.D. dissertation, Colchester, University of Essex, 2007.

Monsiváis, Carlos, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*, edición preparada por Eugenia Huerta, México, El Colegio de México, 2010.

Morales, Luis Gerardo, *Orígenes de la museología en México. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780-1940*, México, Universidad Iberoamericana, 1994.

Morshed, Adnan, "The Aesthetics of Ascension in Norman Bel Geddes's Futurama", *Journal of the Society of Architectural Historians*, University of California, Vol. 63, núm. 1, marzo de 2004, pp. 74-99.

Mosse, George L., *La nacionalización de las masas. Simbolismo político y movimientos de masas en el Alemania desde las Guerras Napoleónicas al Tercer Reich*, trad. Jesús Cuéllar Menezo, Madrid, Marcial Pons, 2005.

_____*The fascist revolution: toward a general theory of fascism*, Nueva York, Fertig, 2000.

_____*Masses and man: nationalist and fascist perceptions of reality*, Nueva York, Fertig, 1990.

_____*Nazi culture: intellectual, cultural and social life in the Third Reich*, translations by Salvator Attanasio, Madison, University of Wisconsin Press, 2003.

Moyssén, Xavier, *Los dibujos de arquitectura de Justino Fernández*, México, UNAM, 1972.

Mraz, John, *Looking for Mexico. Modern visual culture and National identity*, Durham, Duke University Press, 2009.

Námer, Gérard, "Les imaginaires dans l'Exposition de 1937", en *Cahiers internationaux de sociologie*, nouvelle siècle, París, vol. 70, enero-junio 1981, pp. 35-62.

Navarro García, Abraham, *Revolución en rojo. Nación, modernidad y educación socialista en El Maestro Rural. Órgano de la Secretaría de Educación Pública consagrado a la educación rural (1934-1938)*, tesis de licenciatura en historia, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2009.

Noelle Gras, Louise, "Arquitectura prehispánica en Sevilla; el Pabellón de México para la Exposición Iberoamericana de 1929", en Xavier Moyssén y Louise Noelle (eds.), *V Centenario. Arte e historia 1492-1992*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993, pp. 93-102.

_____*"Estudio introductorio"*, Arquitectura de México, 1938-1978, edición digital de Carlos Río Garza, México, Facultad de Arquitectura-UNAM, 2008, Raíces digital 6, (Fuentes para la historia de la arquitectura mexicana).

_____*"Justino Fernández y la arquitectura"*, texto inédito.

Noelle Gras, Louise, (comp.), *Mario Pani*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.

Novo, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*, México, INAH-Conaculta, 1994.

Noyes Platt, Susan, *Art and politics in the 1930s: Modernism, Marxism, Americanism. A History of Cultural Activism during the depression years*, Nueva York, Midmarch Arts Press, 1999.

Nye, David E., *Narratives and Spaces: Technology and the Construction of American Culture*, Nueva York, Columbia University Press, 1997.

Oles, James, *Art and architecture in Mexico*, Nueva York, Thames and Hudson, 2013.

_____*South of the border. Mexico in the American imagination 1914-1947*, (catálogo de la exposición), Washington, Smithsonian Institution Press, 1993

_____*Walls to paint on: American muralists in Mexico 1933-1936*, Ph.D. dissertation, Yale, Yale University, 1995.

_____"Policía, deportes y espectáculo. Festival Militar 1931", en *Luna Córnea*, México, núm. 16, septiembre-diciembre 1998, pp. 57-65.

Oles, James, *et al.*, *Casa Mañana. The Morrow Collection of Mexican Popular Arts*, Albuquerque, Mead Art Museum-Amherst College-University of New Mexico Press, 2002.

Ory, Pascal, *Les expositions universelles de Paris*, París, Ramsay, 1982.

Ory, Pascal, *L'Histoire culturelle*, París, Presses Universitaires de France, 2004.

Ovando Shelley, Claudia, *Sobre chucherías y curiosidades. Valoración del arte popular en México (1823-1851)*, tesis de doctorado en historia del arte, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2000.

Pach, Walter, "Arte mexicano en Nueva York", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM-IIE, vol. II, núm. 6, 1940, pp. 5-8.

El Pabellón español de la Exposición Internacional de París 1937, (catálogo de la exposición), Madrid, Ministerio de Cultura-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, ca. 1997

Palabras y documentos públicos de Lázaro Cárdenas: mensajes, discursos, declaraciones, entrevistas y otros documentos 1928-1940, 2 vols., México, Siglo XXI, 1978.

Palacio Langer, Julia del, "The mexican oil expropriation as contact zone. Oppositional discourses and national identity formation. México 1938-1939", Universidad de Columbia

(ensayo inédito).

Paquette, Cathleen M., *Public duties, Private interests: Mexican art at New York's Museum of Modern Art, 1929-1954*, Ph.D. dissertation in Philosophy in Art, Santa Barbara, University of California, 2002

_____, “Critical consequences: Mexican art at New York's Museum of Modern Art during World War II”, en Alberto Dallal (ed.), *El proceso creativo. XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, pp. 529-563.

Paris et ses expositions universelles. Architectures 1855-1937, Paris, Éditions du Patrimoine-Centre des Monuments Nationaux, 2009

Patterson, Jody, “Modernism and Murals at the 1939 New York World's Fair”, *The American Art*, Washington, Smithsonian American Art Museum, Vol. 24, núm. 2, 2010, pp. 50-73.

Pavlioukova, Larissa, *Diseño gráfico soviético y mexicano de los años 1920-1940*, tesis de maestría en historia del arte, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2001.

Peer, Shanny, *France in display. Peasants, provincials and folklore in the 1937 Paris World's Fair*, Nueva York, State of University of New York Press, 1998.

Pérez Montfort, Ricardo, *Cotidianidades, imaginarios y contextos: ensayos de historia y cultura en México 1850-1950*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2006.

_____, *Estampas del nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, 2 ed., México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2003.

Piat, Charles, *Les Expositions internationales relevant du reau International des Expositions*, París, Bureau International des Expositions, 1983.

Piccato, Pablo, “Conversación con los difuntos: una perspectiva mexicana ante el debate sobre la historia cultural”, en *Signos históricos*, núm. 8, julio-diciembre 2002, pp. 13-41.

Pike, Frederick B., *FDR's Good Neighbour Policy*, Austin, University of Texas Press, 1995.

Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen (1910-1955), (catálogo de la exposición), México, Museo Nacional de Arte-UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003.

Pinot de Villechenon, Florence, *Fetes géantes. Les expositions universelles, pour quoi faire?*, Paris, Autremont, 2000.

Pizarroso Quintero, Alejandro, *et. al.*, *Propaganda en guerra*, (catálogo de la exposición) Salamanca, Consorcio de Salamanca, 2002.

Planificación de Nuevo Laredo, Tamaulipas, México, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda, 1938.

Plenn, Jaime, *Mexico marches*, Indianapolis, Bobbs Merrill, 1939.

Poglioli, Renato, *The theory of avant-garde*, Cambridge, The Belknap Press-Harvard University Press, 1968.

Primera Exposición Objetiva del Plan Sexenal, México, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda, 1937.

Public photographic spaces. Exhibitions of propaganda, from Pressa to The Family of man, 1928-55, (catálogo de la exposición), Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009.

Ramos, Samuel, *El perfil del hombre y de la cultura en México*, 26 reimp., México, Espasa-Calpe, 1996 (Austral mexicana).

Robertson, Michael, "Cultural Hegemony Goes to the Fair: The Case of E.L. Doctorow's *World's Fair*", *American Studies*, núm. 33., 1992, pp. 31-44.

Robin, Régine (ed.), *Masses et cultures de masse dans les années trente*, París, Les Éditions Ouvrières, 2001.

Rodríguez Prampolini, Ida (coord.), *Muralismo mexicano 1920-1940*, (catálogo razonado), 2 vols., México, Universidad Veracruzana-Fondo de Cultura Económica-Conaculta-INBA-UNAM, 2012.

Rodríguez Prampolini, Ida, "Carta a Justino Fernández", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM-IIE, vol. XII, núm. 42, 1973, pp. 37-39.

Ruiz Naufal, Víctor Manuel, *Francisco Díaz de León. Creador y maestro*, México, Instituto Cultural de Aguascalientes, 1998.

Ruiz Ojeda, Tania Celina, *El Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda. Construyendo la nación a través del cine documental (1937-1939)*, tesis de doctorado en Historia, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, 2010.

Rydell, Robert W., *et al.*, *Fair America: World's Fairs in the United States*, Washington, Smithsonian Institution Press, 2000.

_____ *World of Fairs: The Century-of-Progress Expositions*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

“The Fan Dance of Science: American World’s Fair in the Great Depression”, en *Isis*, The University of Chicago Press, vol. 76, núm. 4, diciembre 1985, pp. 525-542.

Rydell, Robert W. y Laura Burd Schiavo (eds.), *Designing tomorrow. America’s World’s Fairs of the 1930s*, New Haven, Yale University Press, 2010.

Rydell, Robert W., y Nancy E. Gwinn (eds.), *Fair representations. World’s Fairs and the modern world*, Amsterdam, VU University Press, 1994.

Saab, A. Joan, *For the Millions: American Art and Culture between the Wars*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2004.

Sala, Rose Rosa, *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*, 1 reimp., Barcelona, Acantilado, 2003.

Salvesen, Britt, “The most magnificent. Useful and interesting souvenir. Representations of the International Exhibition 1862”, en *Visual resources*, Londres, vol. XIII, 1997, pp. 3-32.

Santomasso, Eugene A., “The design of reason: architecture and planning at the 1939/1940 New York World’s Fair”, en *Dawn of a new day. The New York World’s Fair, 1939-1940*, Nueva York, The Queens Museum-New York University Press, 1980

Sayre, Henry M., *Writing about art*, 3 ed., Nueva Jersey, Prentice Hall, 1999.

Schenk, Lisa Diane, *Building a century of progress: the architecture of Chicago’s 1933-1934 World’s Fair*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.

Schivelbusch, Wolfgang, *Three new deals. Reflections on Roosevelt’s America, Mussolini’s Italy and Hitler’s Germany*, Jefferson Chase (trad.), Nueva York, Metropolitan Books, 2006.

Shroeder Brigitte y Anne Rasmussen, *Les fastes du progrès. Le guide des Expositions Universelles*, Paris, Flammarion, 1992.

Schuler, Friedrich E., *Mexico between Hitler and Roosevelt. Mexico foreign relations in the age of Lázaro Cárdenas, 1934-1940*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1998.

Siracusano, Gabriela, (ed.), *Las tretas de lo visible*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de las Artes, 2008 (Archivos del CAIA III).

Sorensen, Colin, “Theme Parks and Time Machines”, en Peter Vergo, (ed.), *The New Museology*, Londres, Reaktion Books, 1989, pp.60-73.

Sosa Elizaga, Raquel, *Los códigos ocultos del cardenismo: un estudio de la violencia política, el cambio social y la continuidad institucional*, México, Plaza y Valdés, 1996.

Spenser, Daniela, *“Unidad a toda costa”: La Tercera Internacional en México durante la presidencia de Lázaro Cárdenas*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2007.

Spencer Daniela y Bradley A. Levinson, “Linking State and Society in discourse and action: Political and Cultural Studies of the Cárdenas Era in Mexico”, en *Latin American Research Review*, Pittsburgh, vol. 34, núm. 3, pp. 227-245.

Staniszewski, Mary Anne, *The power of display. A history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*, Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology, 2001.

Steiner, Michael, “Parables of Stone and Steel: Architectural Images of Progress and Nostalgia at the Columbian Exposition and Disneyland”, *Association of American Studies*, Mid-America American Studies, vol. 42, núm. 1, 2001, pp. 39-67.

Stone, Marla, *The patron state. Culture, politics in fascist Italy*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1998.

Stone, Marla, “Staging Fascism: The Exhibition of the Fascist Revolution”, *Journal of Contemporary History*, vol. 28, núm. 2, abril de 1993, pp. 215-243.

Szurmuk, Mónica y Robert McKee Irwin, *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, 1 reimp., México, Instituto Mora-Siglo XXI, 2010.

Tablada, José Juan, *Historia del arte en México*, México, Compañía Nacional Editora “Águilas”, 1927.

Temkin, Susanna, “A Pan-American Art Exhibit for the World of Tomorrow: The 1939 and 1940 Latin American Art Exhibitions at the Riverside Museum”, en *Rutgers Art Review*, The State University of New Jersey, vol. 27, 2011, pp. 49-67.

Tenorio Trillo, Mauricio, *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, trad. de Germán Franco, México, Fondo de Cultura Económica, 1998 (Sección de Obras de Historia)

_____, *Historia y celebración. México y sus centenarios*, México, Tusquets, 2009.

_____, “A tropical Cuauhtémoc. Celebrating the Cosmic Race at the Guanabara Bay”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM-IIE, vol. XVI, núm. 65, 1994, pp. 93-137.

Tibol, Raquel, “El nacionalismo en la plástica durante el cardenismo”, *El nacionalismo y el arte mexicano*, IX Coloquio de Historia del Arte, México, UNAM, 1986, pp. 237-255.

Toussaint, Manuel, “Veinte siglos de arte mexicano”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM-IIE, vol. II, núm. 5, 1940, pp. 5-10.

Tupytsin, Margarita, *Utopía, ilusión y adaptación. Arte soviético (1928-1945)*, (catálogo de la exposición), Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1996.

Udovicki-Selb, Danilo, “Le Corbusier and the Paris Exhibition of 1937: The Temps Nouveaux Pavilion”, en *Journal of Society of Architectural Historians*, University of California Press, vol. 56, núm. 1, marzo 1997, pp. 42-63.

Ugalde, Alejandro, *The presence of Mexican Art in New York between the World Wars: Cultural exchange and art diplomacy*, Ph.D. dissertation in Philosophy, Nueva York, Columbia University, 2003.

Urías Horcasitas, Beatriz, “Retórica, ficción y espejismo: tres imágenes de un México bolchevique (1920-1940)”, en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, México, El Colegio de Michoacán, 2005, pp. 261-300.

Vargas Parra, Daniel, *Crítica de la razón sexual. Eugenesia y viricultura en el pensamiento posrevolucionario en México*, tesis de licenciatura en filosofía, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2007.

Vargas Salguero, Ramón y Víctor Arias Montes, *Ideario de los arquitectos mexicanos. T. II Los olvidados*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-UNAM, 2010.

Vaughan, Mary Kay, *La política cultural en la Revolución. Maestros, campesinos y escuelas en México 1930-1940*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, (Sección de Obras de Historia).

Vaughan, Mary Kay, et al., *The Eagle and the Virgin. Nation and cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*, Durham, Duke University Press, 2006.

Vázquez Mantecón, Álvaro, “El cine durante el cardenismo”, (ensayo inédito).

Vega, Mercedes de la, *Archivo Histórico “Genaro Estrada”, Guía temática-archivo diplomático, T. III*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1997.

Veinte siglos de arte mexicano, (catálogo de la exposición), México, Secretaría de Relaciones Exteriores-Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1940.

Velázquez Torres, Mireida, *La obra gráfica de Francisco Eppens en los Talleres de Impresión de Estampillas y Valores de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (1935-1940)*, tesis de maestría en historia del arte, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2009.

Volker, Barth, (ed.), *Identity and Universality/Identité et universalité. A Commemoration of 150 Years of Universal Exhibitions/Commémoration de 150 ans d’Expositions Universelles*, París, Bureau International des Expositions, 2002.

Wallis, Brian, “Selling Nations: International Exhibitions and Cultural Diplomacy”, Daniel Sherman e Iris Rogoff, (eds.), *Museum culture: histories, discourses, spectacles*,

Minneapolis, University of Minnesota, 1994, pp. 265-28.

Wilk, Christopher, (ed.), *Modernism. Designing a new world 1914-1939*, Londres, Victoria and Albert Museum, 2007.

Willert, Arthur, "Publicity and propaganda in international affairs", en *International Affairs*, 1931-1939, vol. 17, núm. 6, noviembre-diciembre 1938, pp. 809-826.

Wilson, Kristina, *The modern eye. Stieglitz, MoMA, and the art of exhibition, 1925-1934*, New Haven, Yale University Press, 2009.

Zavala, Adriana, *Becoming modern, becoming tradition. Women, Gender and Representation in Mexican Art*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2010.

Zim, Larry, et al., *The World of Tomorrow. The 1939 New York World's Fair*, Nueva York, Harper and Row Publishers, 1988.

Zúñiga, Ariel, *Emilio Amero. Un modernista liminal*, México, Albedrío, 2008.

Figuras

Capítulo I . El Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP) como política cultural del cardenismo. Estrategias artísticas y visuales

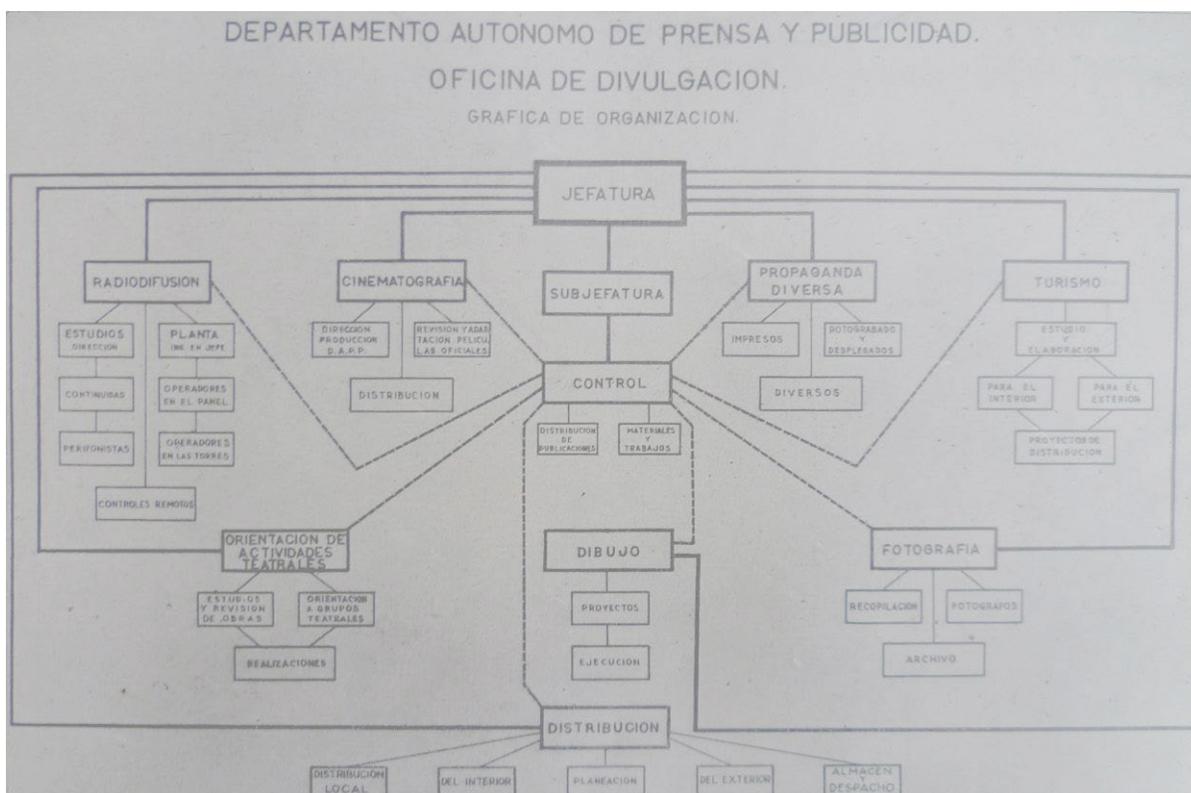


Figura 1.1. Organigrama del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), publicado en *Memoria del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda*, Enero-agosto de 1937, s.p. Archivo General de la Nación, Ciudad de México.



Figura 1.2. Francisco Díaz de León y/o Gabriel Fernández Ledesma, Carteles del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), Offset, 1937-1938, Fondo Carteles, Archivo General de la Nación, Ciudad de México.



Figura 1.3. Francisco Díaz de León y/o Gabriel Fernández Ledesma, Carteles del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), Offset, 1937-1938, Fondo Carteles, Archivo General de la Nación, Ciudad de México.

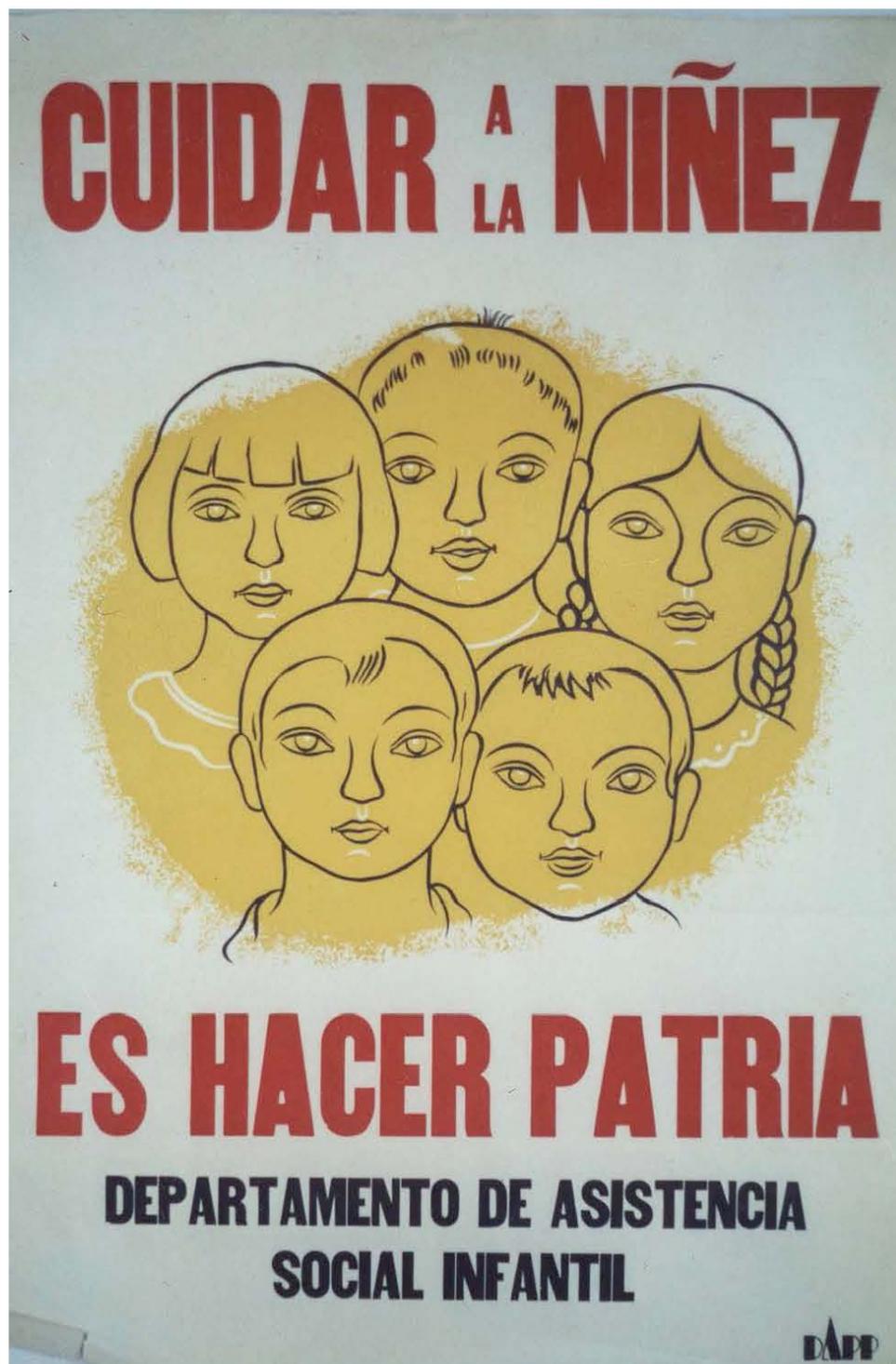


Figura 1.4. Francisco Díaz de León y/o Gabriel Fernández Ledesma, Cartel *Cuidar a la niñez es hacer Patria*, Departamento de Asistencia Social Infantil-Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), Offset, 1938, Fondo Carteles, Archivo General de la

Nación, Ciudad de México.



Figura 1.5. Francisco Díaz de León y/o Gabriel Fernández Ledesma, Carteles relativos a exposiciones agrícolas, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), Offset, 1937-1938, Fondo Carteles, Archivo General de la Nación, Ciudad de México.



Figura 1.6. Francisco Díaz de León y/o Gabriel Fernández Ledesma, Carteles del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), Offset, 1937-1938, Fondo Carteles, Archivo General de la Nación, Ciudad de México.

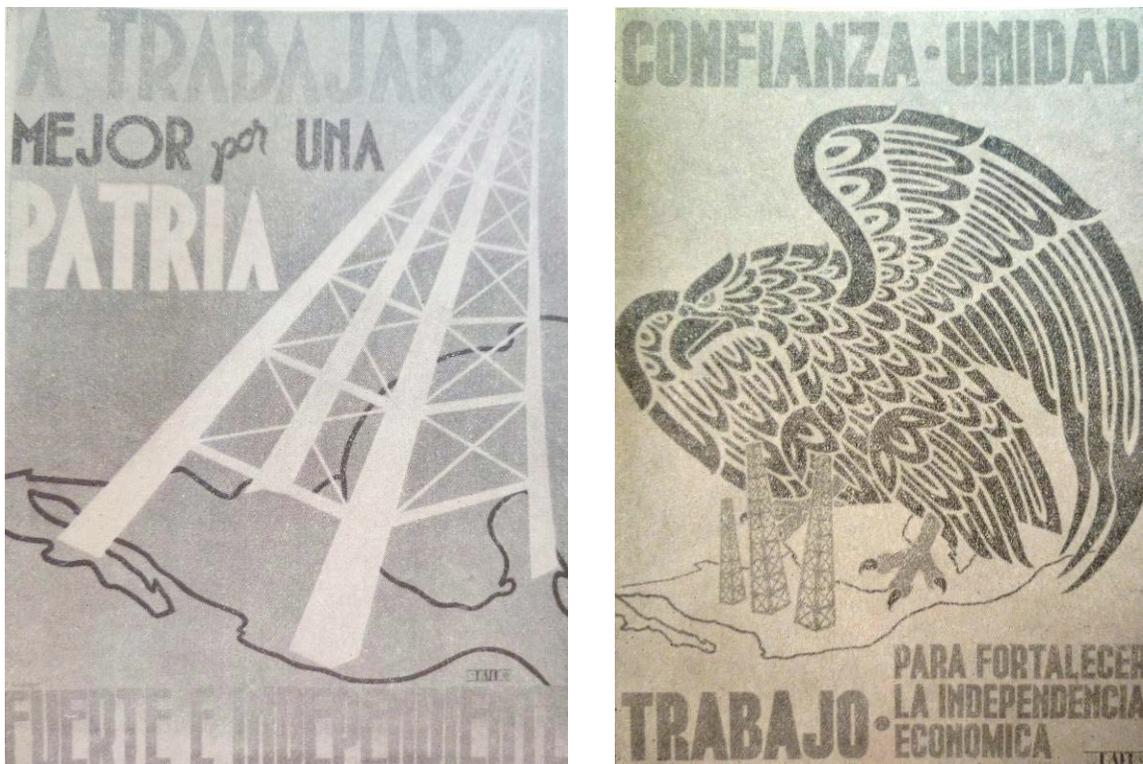


Figura 1.7. Francisco Díaz de León y/o Gabriel Fernández Ledesma, Carteles del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP) reproducidos en *Memoria del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda*, septiembre de 1937-agosto de 1938, Archivo General de la Nación, Ciudad de México.



Figura 1.8. Francisco Díaz de León y/o Gabriel Fernández Ledesma, Carteles del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP) reproducidos en *Memoria del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda*, septiembre de 1937-agosto de 1938, Archivo General de la Nación, Ciudad de México.



Figura 1.9. Francisco Díaz de León, Cartel *DAPP informará*, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), Offset, 1938, Archivo Francisco Díaz de León, Col. particular.



Figura 1.10. Autor no identificado, Exposición del Plan Sexenal en el Palacio de Bellas Artes, 1937, Plata sobre gelatina, Fondo Francisco J. Múgica, Archivo Histórico del Centro de Estudios de la Revolución Mexicana “Lázaro Cárdenas”, A.C.Jiquilpan, Michoacán (actualmente Archivo Histórico de la Unidad Académica de Estudios Regionales, UNAM).



Figura 1.11. Autor no identificado, Exposición del Plan Sexenal en el Palacio de Bellas Artes, 1937, Plata sobre gelatina, Fondo Francisco J. Múgica, Archivo Histórico del Centro de Estudios de la Revolución Mexicana “Lázaro Cárdenas”, A.C.Jiquilpan, Michoacán (actualmente Archivo Histórico de la Unidad Académica de Estudios Regionales, UNAM).

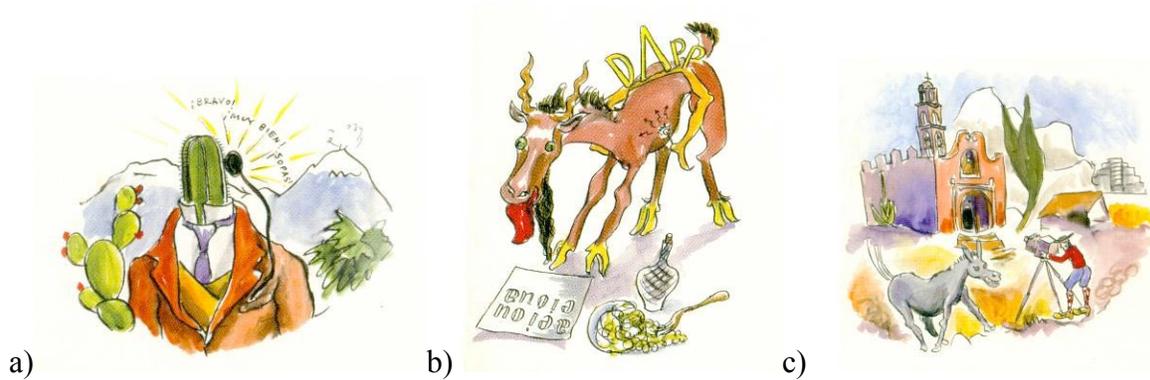


Figura 1.12. a) Francisco Díaz de León, *¡Muy bien!, ¡Sopas!*, 1937, Acuarela y gouache sobre papel, Col. particular.
 b) Francisco Díaz de León, *DAPP*, 1937, Acuarela y gouache sobre papel, Col. particular.
 c) Francisco Díaz de León, *Hombre con lupa*, 1937, Acuarela y gouache sobre papel, Col. particular.



Figura 1.13. Alfredo Zalce, *Propaganda*, 1938, Litografía, Col. Academia de Artes.



Figura 1.14. *México en acción*, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), 1938, Biblioteca Francisco J. Múgica, Archivo Histórico del Centro de Estudios de la Revolución Mexicana “Lázaro Cárdenas”, A.C., Jiquilpan, Michoacán (actualmente Archivo Histórico de la Unidad Académica de Estudios Regionales, UNAM).

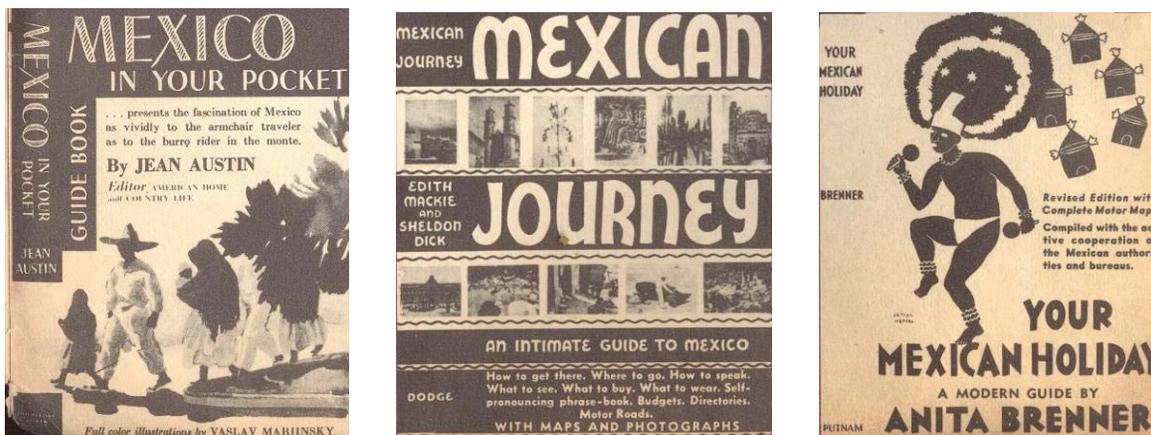


Figura 1.15. Ejemplo de una sección bibliográfica turística de la revista *Mexican Art and Life*, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), núm. 3, julio de 1938, s.p. Nettie Lee Benson Latin American Collection/Rare Books and Manuscripts Division, University of Texas, Austin.

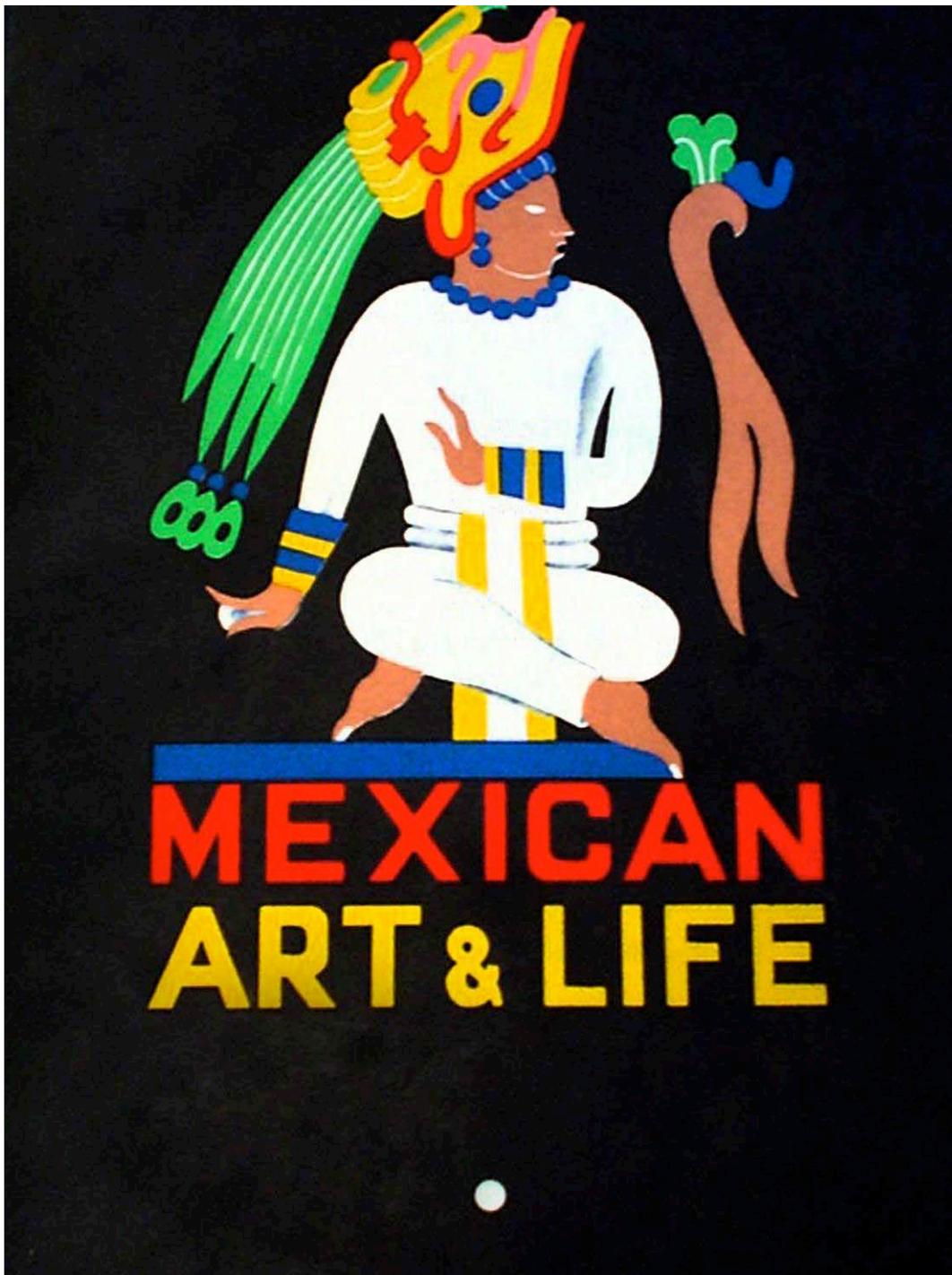


Figura 1.16. Portada de *Mexican Art and Life*, México, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), copia complementaria o número cero, 1937, s.p. Nettie Lee Benson Latin American Collection/Rare Books and Manuscripts Division, University of Texas, Austin.



Figura 1.17. Artículo "We are ready!", interior de *Mexican Art and Life*, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), copia complementaria o número cero, 1937, s.p. Nettie Lee Benson Latin American Collection/Rare Books and Manuscripts Division, University of Texas, Austin.

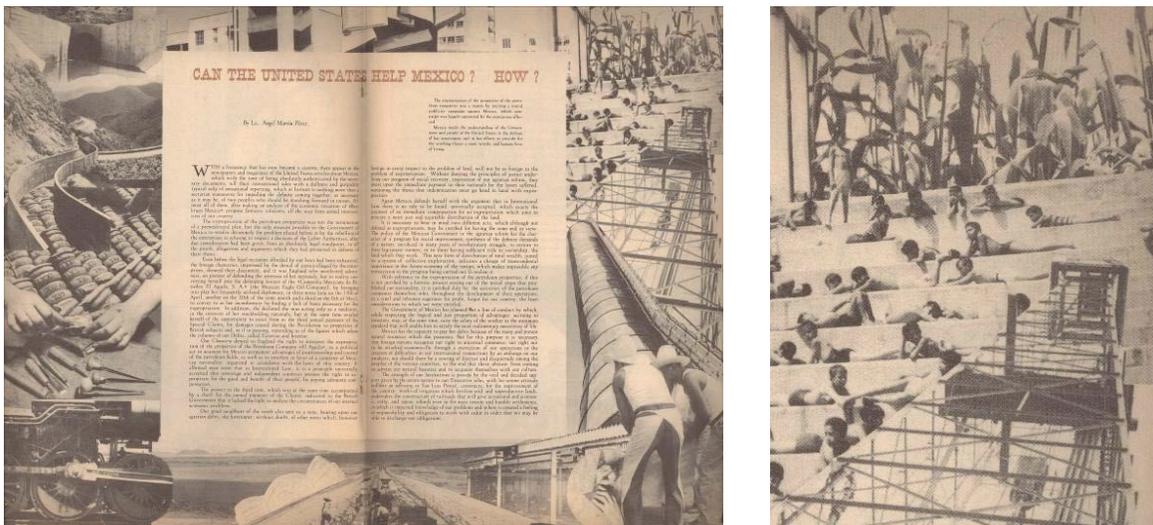


Figura 1.18. Artículo “Can the United States help Mexico? How?”, fotomontaje de Lola Álvarez Bravo, *Mexican Art and Life*, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), núm. 3, julio de 1938, s.p. Nettie Lee Benson Latin American Collection/Rare Books and Manuscripts Division, University of Texas, Austin.



Figura 1.19. Emilio Amero, contraportada de la revista *Mexican Art and Life*, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), núm. 5, enero de 1939, s.p. Nettie Lee Benson Latin American Collection/Rare Books and Manuscripts Division, University of Texas, Austin.

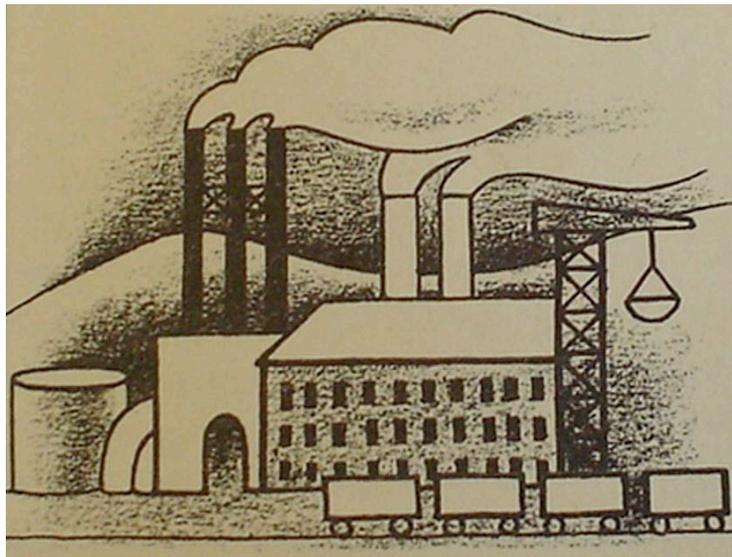


Figura 1.20. Detalles del interior de la revista *Mexican Art and Life*, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), núm. 6, abril de 1939, s.p. Nettie Lee Benson Latin American Collection/Rare Books and Manuscripts Division, University of Texas, Austin.

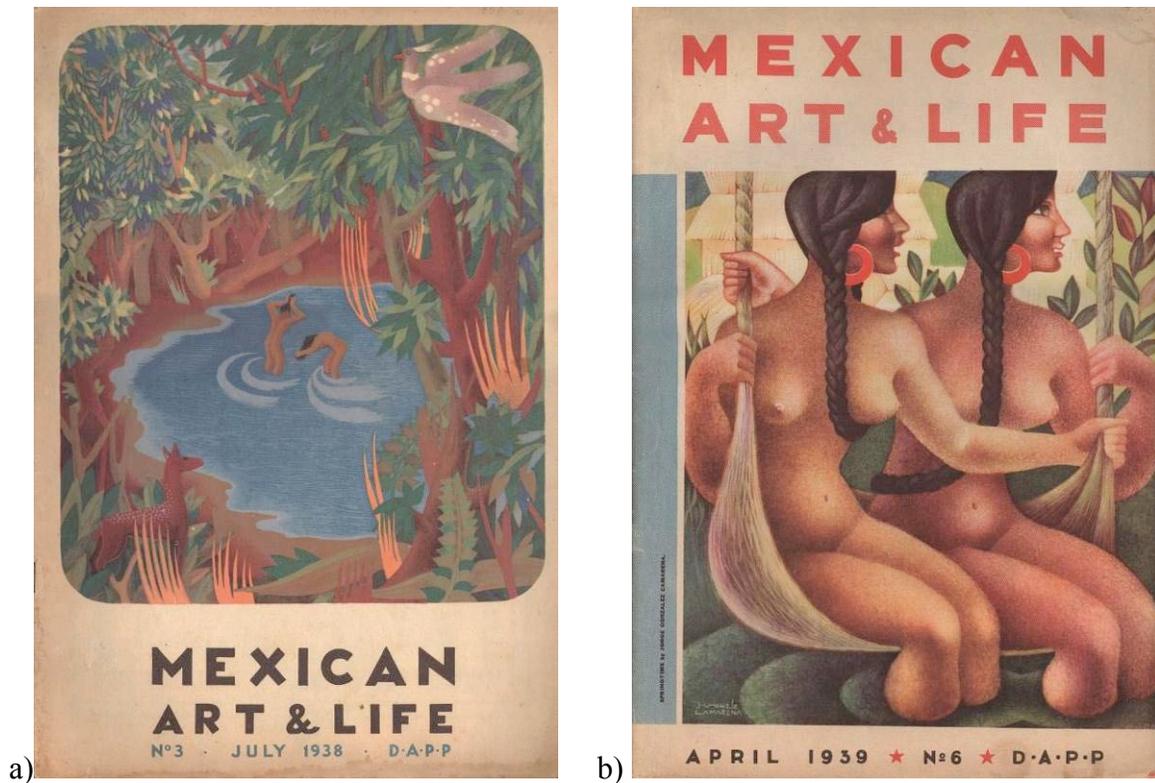


Figura 1.21. a) Portada de Emilio Amero, *Mexican Art and Life*, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), núm. 3, julio de 1938. Nettie Lee Benson Latin American Collection/Rare Books and Manuscripts Division, University of Texas, Austin.
 b) Portada de Jorge González Camarena, *Mexican Art and Life*, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), núm. 6, abril de 1939. Nettie Lee Benson Latin American Collection/Rare Books and Manuscripts Division, University of Texas, Austin

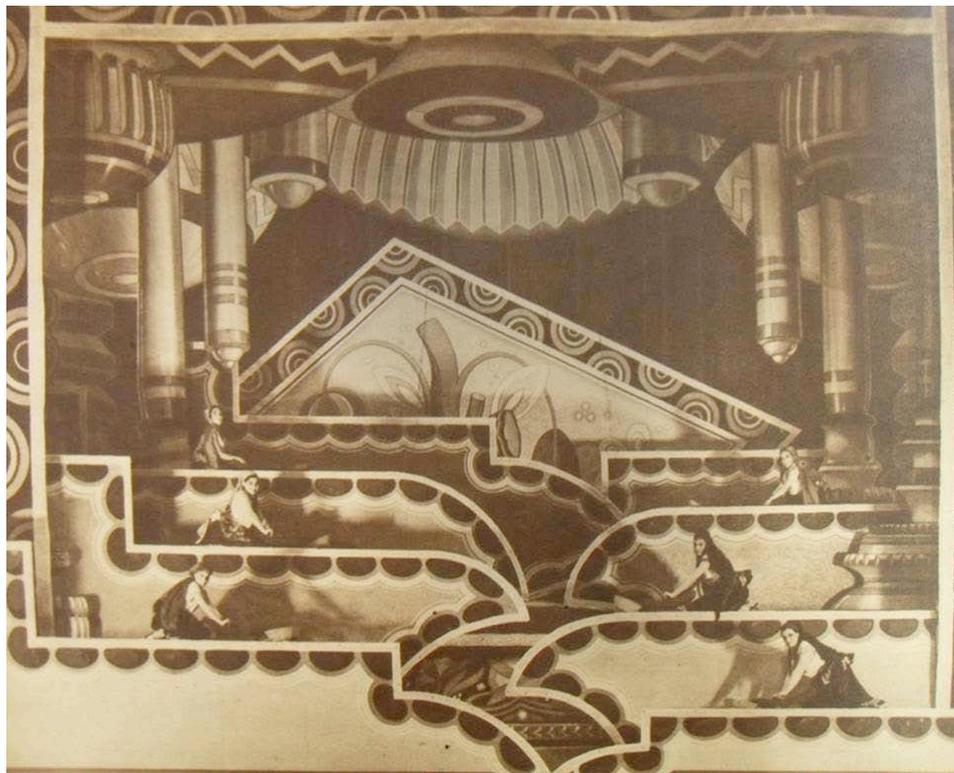


Figura 1.22. Escenografías de la obra teatral *Rayando el sol*, en *Hoy*, núm. 14, 29 de mayo de 1937, s.p. Fondo Francisco J. Múgica, Archivo Histórico del Centro de Estudios de la Revolución Mexicana “Lázaro Cárdenas”, A.C., Jiquilpan, Michoacán (actualmente Archivo Histórico de la Unidad Académica de Estudios Regionales, UNAM).

Capítulo II. Imagen y propaganda de México en el exterior (I)



Figura 2.1. Pabellón de México en la Feria Mundial de Chicago, 1933, reproducido en Cheryl R. Ganz, *Chicago World's Fair*, Chicago, University Of Illinois Press, 2008.

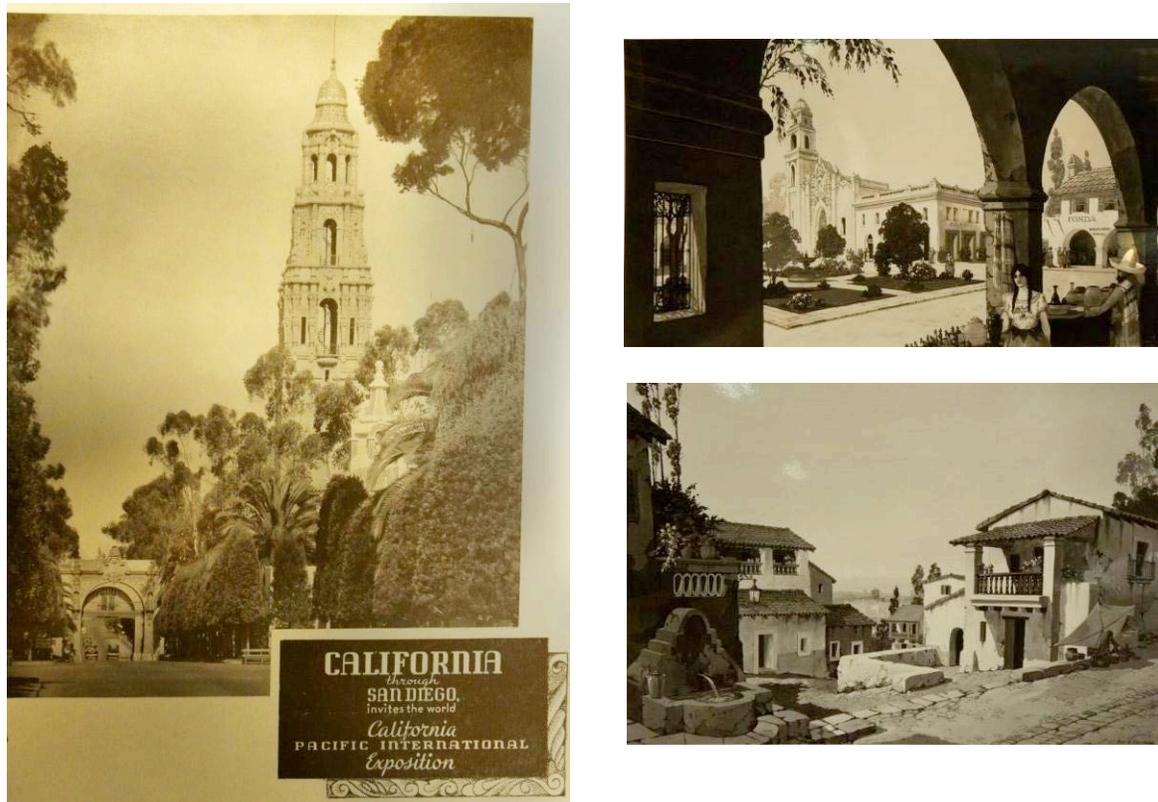


Figura 2.2. Folleto promocional de la Exposición Internacional de California y bocetos propuestos para la reproducción de Taxco en el Pabellón de México, 1935, Exp. Pascual Ortiz Rubio/San Diego, Archivo General de la Nación, Ciudad de México.



Figura 2.3. *Midway*, Proyecto para la Exposición Internacional de California, 1935, Exp. Pascual Ortiz Rubio/San Diego, California, Archivo General de la Nación, Ciudad de México.



Figura 2.4. Francisco Díaz de León y/o Gabriel Fernández Ledesma, Cartel *México en París*, 1937, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), Offset, 1938, Col. particular.

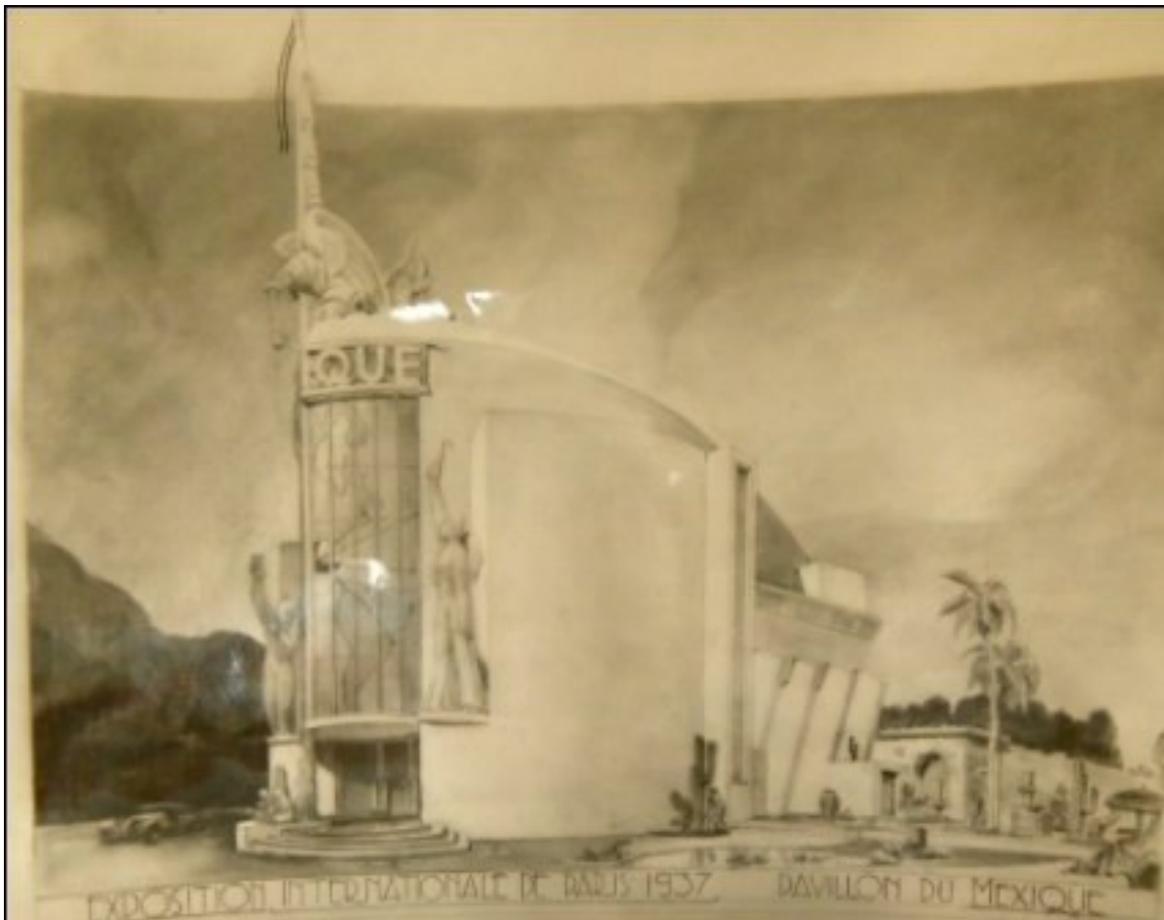


Figura 2.5. Manuel Chacón, Proyecto para el pabellón mexicano en la Exposición Internacional de París, 1937, Section Étrangères, Mexique, Archives Nationales, París.

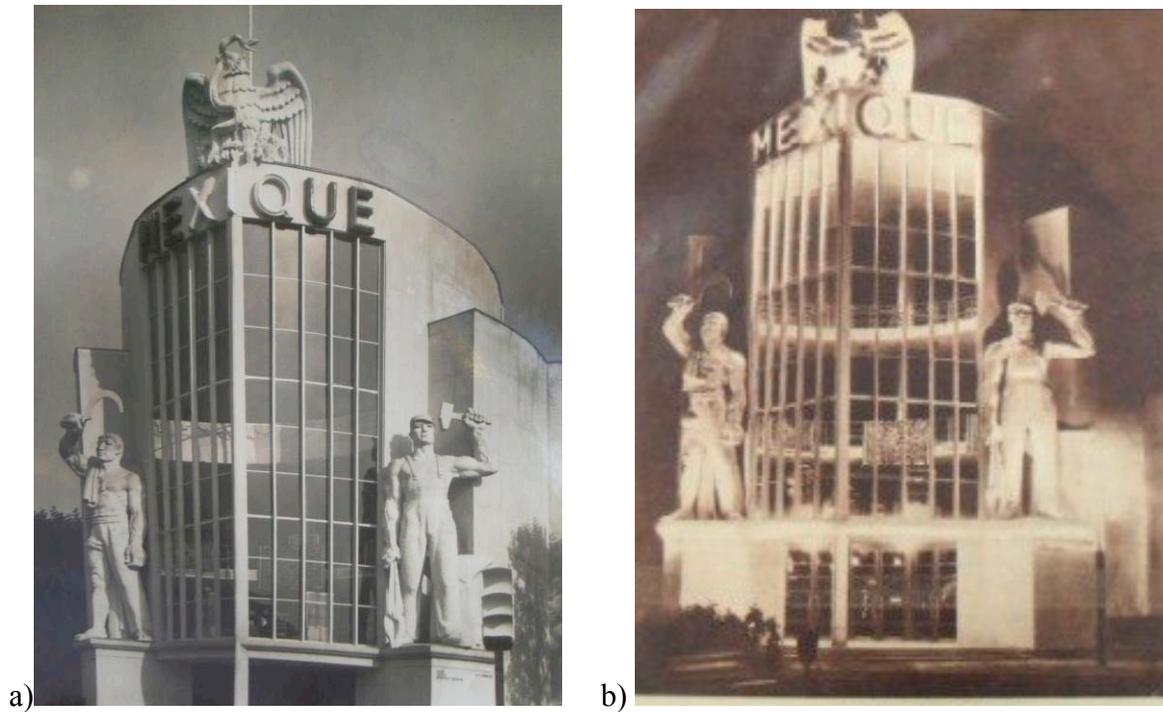


Figura 2.6. a) Fotografía Baranger, Fachada del pabellón mexicano, 1937, Plata sobre gelatina, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, París.

b) Vista nocturna del pabellón mexicano, 1937, reproducido en Manuel Chacón, "La verdad en el caso de México en la Exposición de París", en *Hoy*, núm. 55, 12 de marzo de 1937, s.p. Fondo Francisco J. Múgica, Archivo Histórico del Centro de Estudios de la Revolución Mexicana "Lázaro Cárdenas", A.C., Jiquilpan, Michoacán (actualmente Archivo Histórico de la Unidad Académica de Estudios Regionales, UNAM).



Figura 2.7. Manuel Chacón, Detalle del proyecto para el pabellón mexicano en la Exposición Internacional de París, 1937, Section Étrangères, Mexique, Archives Nationales, París.

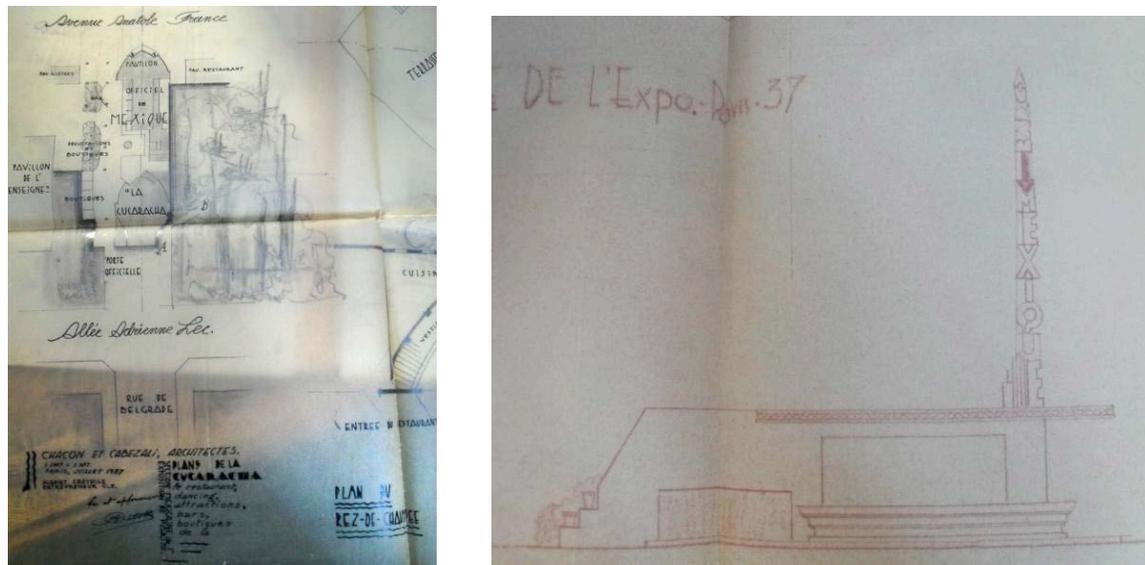


Figura 2.8. Ingeniero Manuel Chacón y Arquitectos Veysade, Nédonchelle y Vernaud, Planos arquitectónicos del pabellón mexicano y su anexo, 1937, Dossier Pavillon du Mexique, Centre d'Archives d'Architecture du XXe siècle/Cité de l'Architecture et le Patrimoine, Paris.



Figura 2.9. Fotografía Baranger, Detalle exterior del pabellón de México, 1937, plata sobre gelatina, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, París.

" TODO " marzo 17 - 38.

A ver SI NO LO VUELVEN a HACER!



Miseras vitrinas en el zócalo del pabellón de México.

¿Todavía sobre el pabellón de México en la Exposición de París? Después de lo que aquello fue, no quedaba a los funcionarios sino un penoso mutismo. Sin embargo son ellos mismos quienes se delatan en volver a poner sobre el tapete el difícil asunto, pretendiendo quizás darle un nuevo sesgo que los disculpe; en realidad, ya nada habría mejor que el silencio y el olvido.

Con fecha muy reciente, el D. A. P. P. entregó a los periódicos un pliego en que el C. secretario de la Economía Nacional, señor Efraín Buenrostro, se ocupa del tema, demandando del pabellón lamentable, cuyo nombre ya los mexicanos cubiertos de vergüenza, no oíamos recordar. Acompaña el señor Buenrostro esta llamada a la generosidad pública con la torpe expresión de rezacas, las infancias y de di-

culpas tan débiles e inconexas, que lejos de conseguir el perdón que suplicante demanda, sólo logra subrayar la incompetencia de quienes en cualquier forma intervinieron en aquella exhibición ridícula, y exhumar una impresión bochornosa que la gente ya no quería sino olvidar, puesto que ya las cosas no tienen remedio.

Para nuestra desgracia, es de esperarse que en la Exposición Universal de 1939, en Nueva York, y en todas las que vengan, si nuestro país decide tomar parte, hará el mismo papel, quedando igualmente mal si no comparece, de manera que no está de más, aunque parezca cosa de gentes de mal corazón, tocar el tema, no por molestar ni apurar al señor Sán-

chez Tapia ni al señor Buenrostro, que con la buena fe que los caracteriza han pedido perdón públicamente, ni tampoco porque supongamos, ilusos, que algo pudiera remediarlos; sino sólo siquiera para que sepamos qué es lo que nos espera, y nos vayamos acostumbrando. Que no nos coja de sorpresa del ridículo que hagamos en la próxima exposición en que tengamos la desvergüenza de presentarnos.

La primera consideración que el señor Buenrostro hace en sus declaraciones peca a nuestro parecer, de modestia. Indica que, a pesar de los esfuerzos del gobierno y de los particulares, nuestra industria todavía está sumamente atrasada. Esta consideración debe ser hasta un poco dolorosa en labios de un ministro de la Economía. Pero nos parece que exagera el señor Buenrostro la nota. Si es verdad que México no puede competir en industria con los Estados Unidos, Inglaterra, Francia, Alemania, Italia, también lo es que no estamos completamente tirados a la calle en ciertas materias, minería, por ejemplo, o petróleo, y que países aún más indigentes que el nuestro, como Cuba y Venezuela, no alegaron incapacidad ni manifestaron ningún complejo de inferioridad, concurrendo a esta importante Exposición con pabellones a la altura de sus fuerzas, pero digna y decorosamente presentados. Ningún ministro de la Economía de Luxemburgo alegó

mal estado de la industria en su minúsculo país, y el gran ducado presentó en París un pabellón del que se dijo que se avergonzaron de tener por cuarto de criados al pabellón de México, país infinitamente más grande, más habitado y más rico, aunque en su modestia el señor Buenrostro se resista a creerlo, que este Luxemburgo que tiene por superficie poco más que la mitad de nuestro Estado de Tlaxcala, y cuyo ejército, incluyendo la policía, consta de trescientos hombres.

Concedámosle al señor Buenrostro claro que sin culparlo en la más mínima de ello, que nuestra industria es

Un detalle del frontispicio del pabellón de México en la Exposición Internacional de París.— Abajo: el general Sánchez Tapia ex secretario de la Economía Nacional.

El grupo "Educación", que quedó meditando su abandono en las bodegas del pabellón.

Don Efraín Buenrostro, actual secretario de la Economía Nacional.

Figura 2.10. Artículo "A ver si no lo vuelven a hacer", en *Todo*, 17 de marzo de 1938, s.p. Hemeroteca Nacional, Ciudad de México.

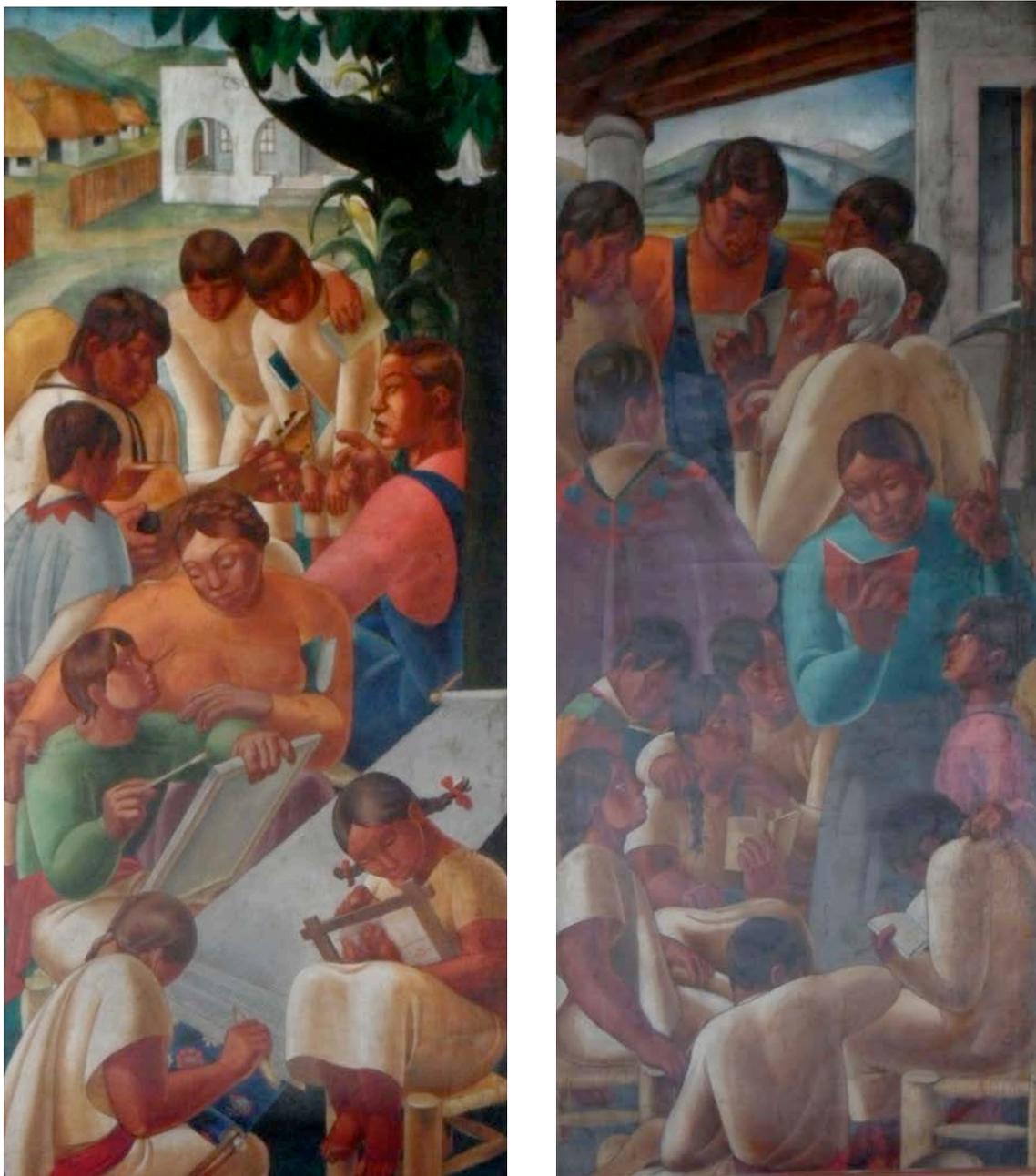


Figura 2.11 Alfonso Xavier Peña, Paneles para el pabellón de México, 1937, óleo sobre tela, Embajada de México en París/Secretaría de Relaciones Exteriores. Fotografía de la autora.

Capítulo III. Imagen y propaganda de México en el exterior (II)



Figura 3.1. Luis Márquez, Fachada del Pabellón de México en Nueva York, 1939-1940, plata sobre gelatina, Fototeca “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.



Figura 3.2. Luis Márquez, Sala principal del interior del Pabellón de México en Nueva York, 1939-1940, plata sobre gelatina, Fototeca “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.



Figura 3.3. Luis Márquez, Sala de exhibición de mapas y arte popular en el Pabellón de México en Nueva York, 1939-1940, plata sobre gelatina, Fototeca “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

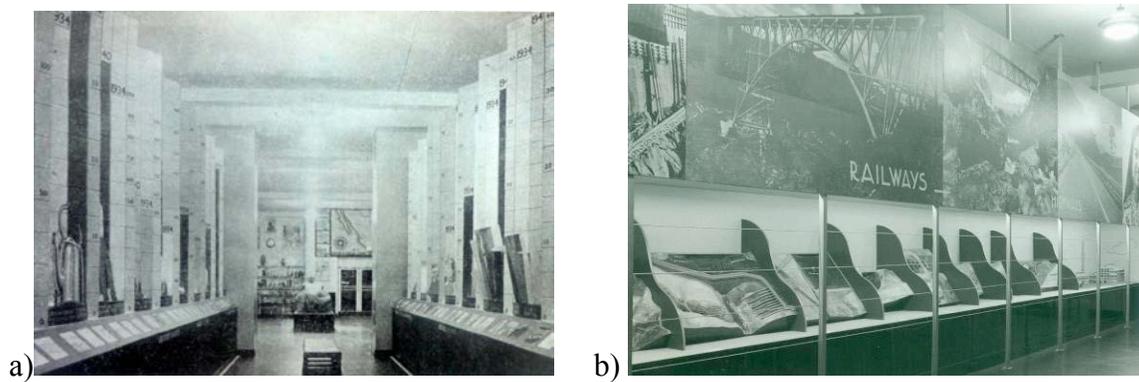


Figura 3.4. a) Luis Márquez, Estadísticas del Plan Sexenal en el Pabellón de México en Nueva York, 1939-1940, plata sobre gelatina, Fototeca “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

b) Luis Márquez, Interior del pabellón de México en Nueva York, 1939-1940, plata sobre gelatina, Fototeca “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.



Figura 3.5. Luis Márquez, Sala principal del pabellón de México en Nueva York, 1939-1940, plata sobre gelatina, Fototeca “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.



Figura 3.6. Sala de exhibición en el Pabellón mexicano en Nueva York, 1939-1940, reproducido en *Bulletin of the Pan American Union*, Washington, Vol. LXXIII, núm. 10, octubre de 1939, s.p. Nettie Lee Benson Latin American Collection/Rare Books and Manuscripts Division, University of Texas, Austin.



Figura 3.7. Juan O'Gorman, *La muerte del estilo*, acuarela sobre papel, s.f., reproducida en Justino Fernández, *El arte moderno en México. Breve historia. Siglos XIX y XX*, México, Robredo, Porrúa e hijos, 1937.

Capítulo IV. La exposición *Veinte siglos de arte mexicano* en el MoMa como instrumento de propaganda (1939-1940)

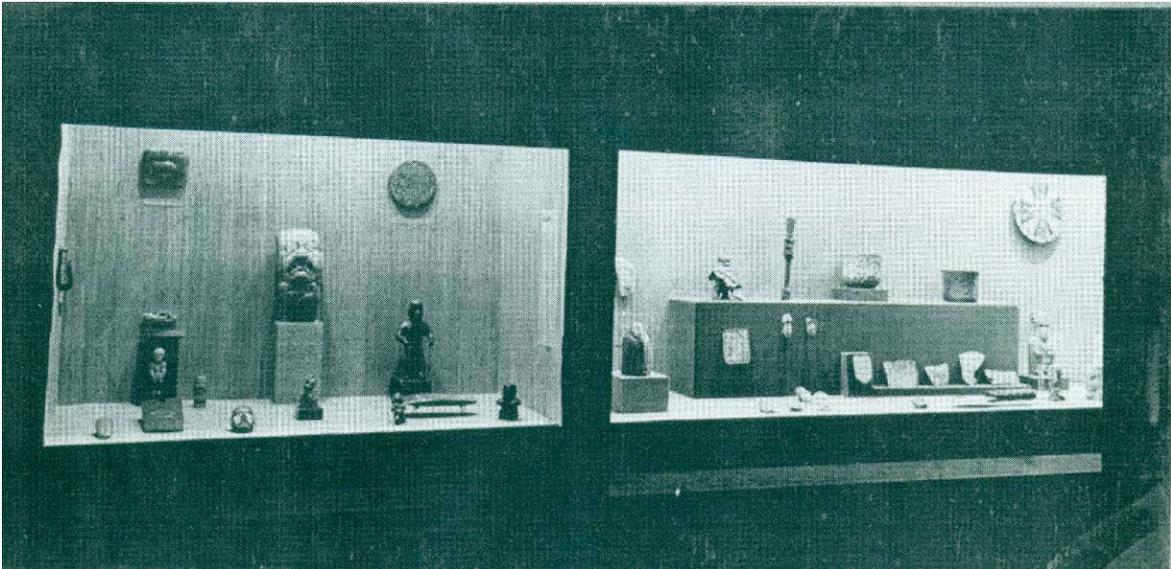


Figura 4.1. Montaje de la sección de arte prehispánico de la exposición *Veinte siglos de arte mexicano*, Museum of Modern Art, 1940, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York.



Figura 4.2. Montaje de la sección de arte virreinal de la exposición *Veinte siglos de arte mexicano*, Museum of Modern Art, 1940, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York.

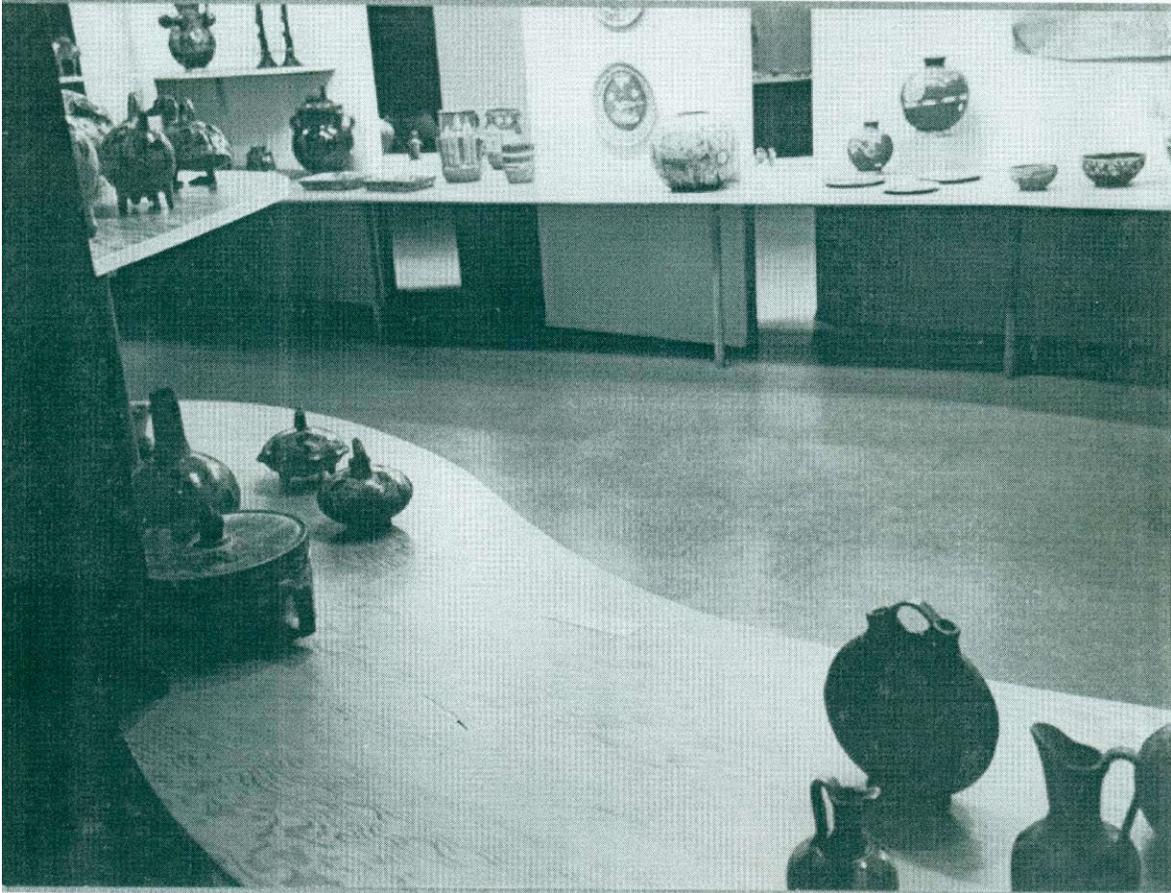


Figura 4.3. Montaje de la sección de arte popular, exposición *Veinte siglos de arte mexicano*, Museum of Modern Art, 1940, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York.

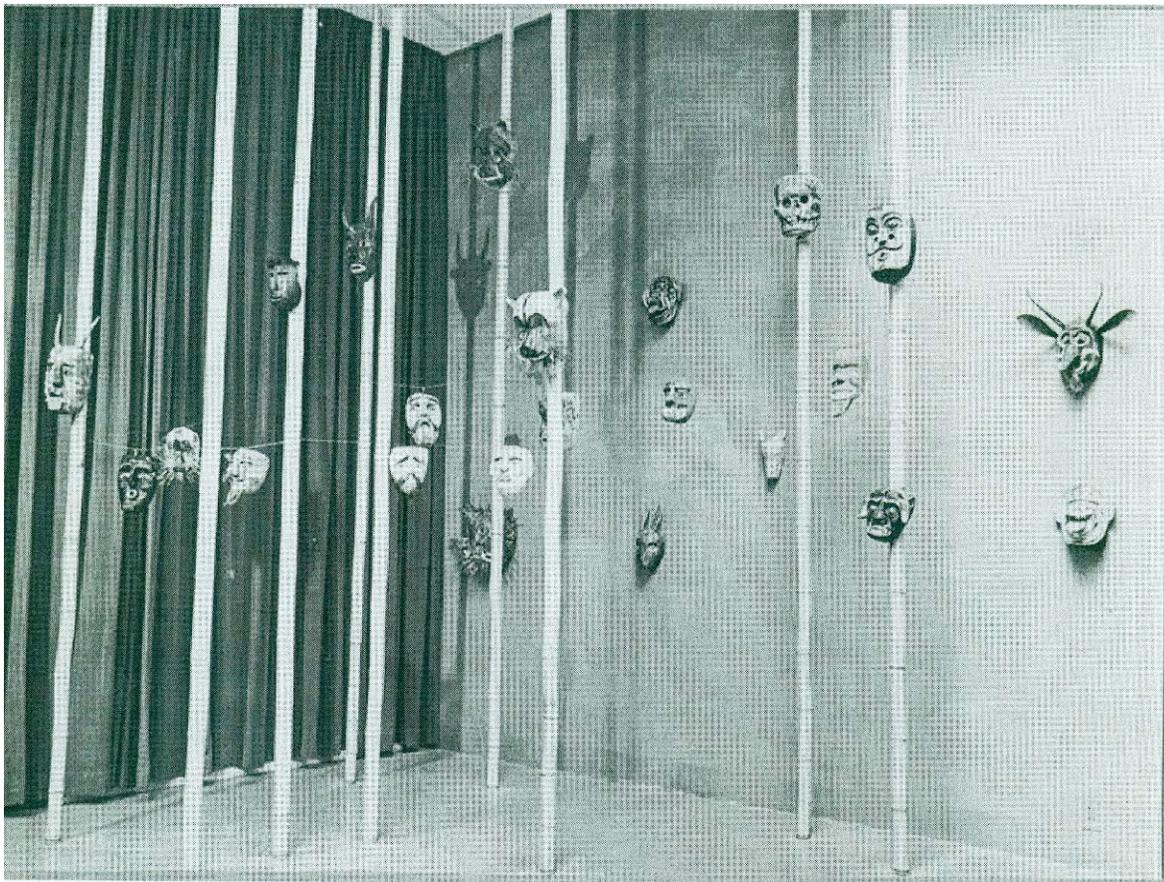


Figura 4.4. Montaje de máscaras de arte popular, exposición *Veinte siglos de arte mexicano*, Museum of Modern Art, 1940, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York.

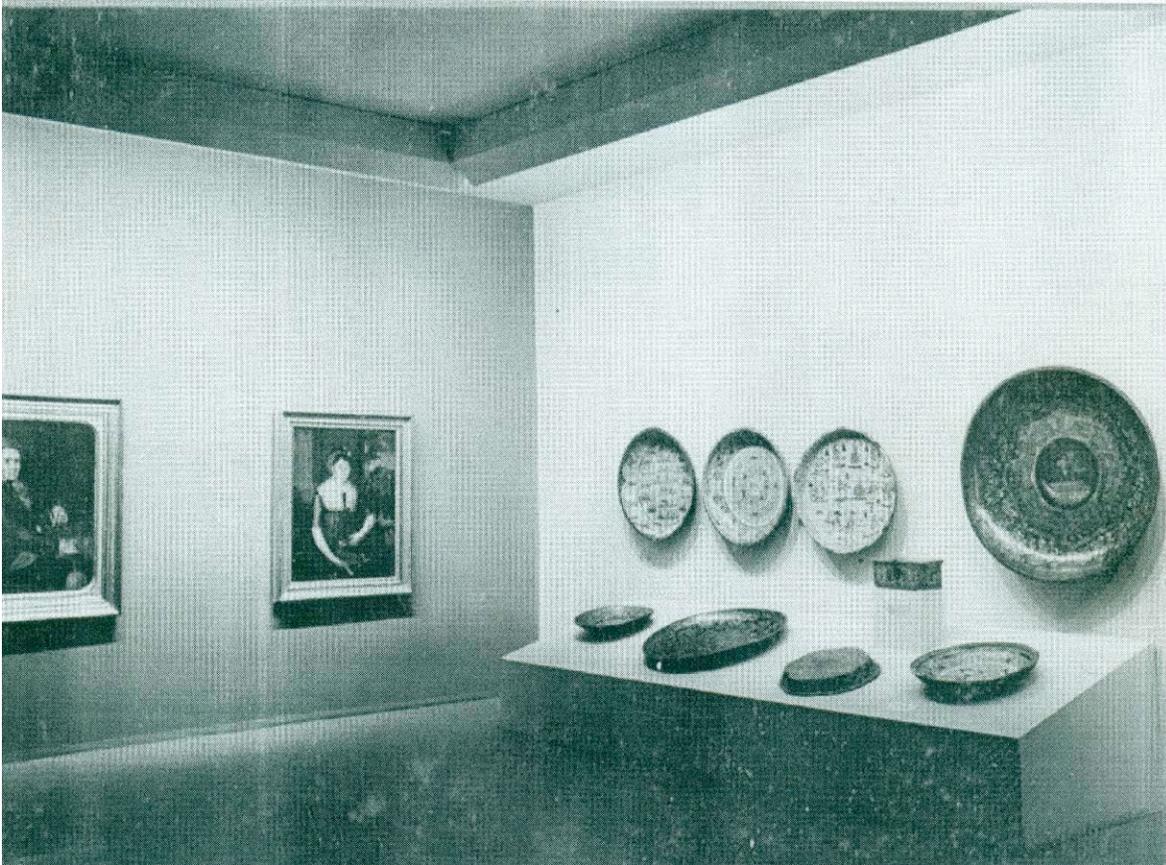


Figura 4.5. Montaje de la sección de pintura del siglo XIX y arte popular, exposición *Veinte siglos de arte mexicano*, Museum of Modern Art, 1940, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York.

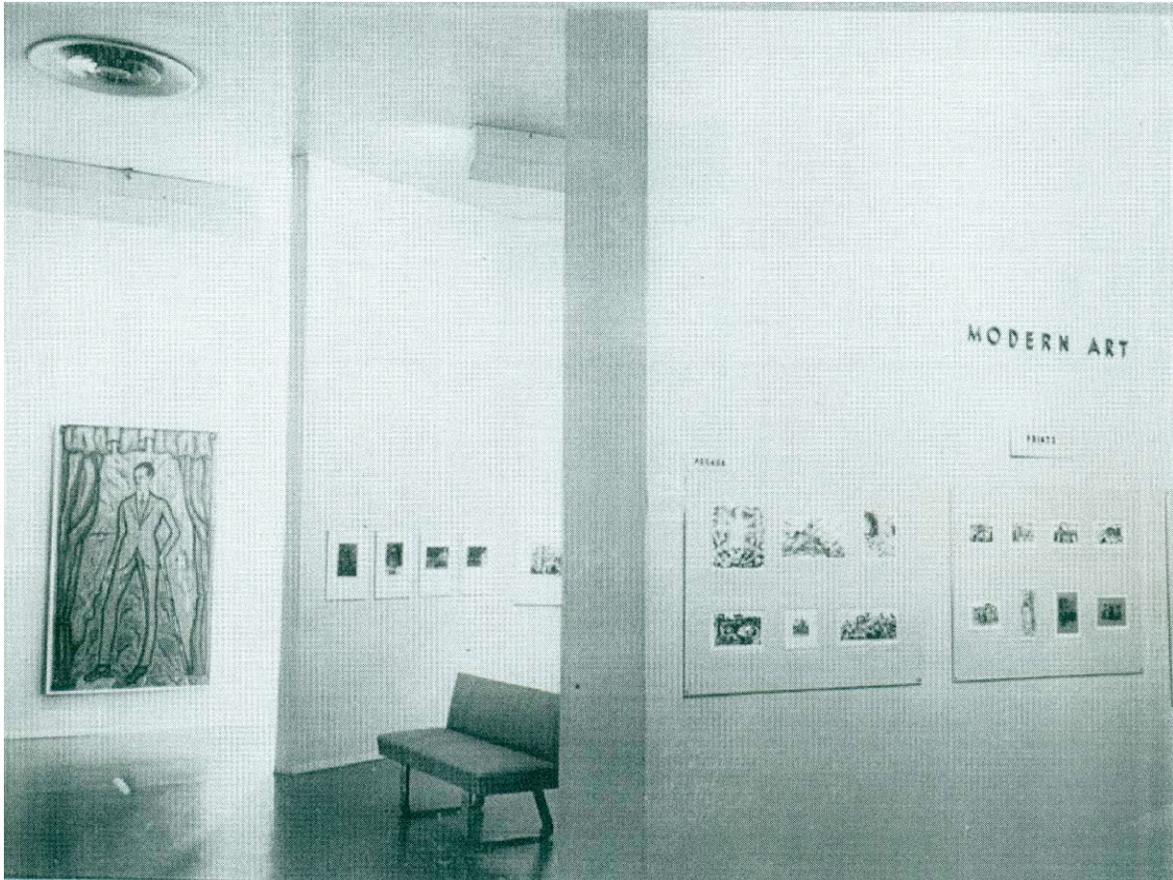


Figura 4.6. Montaje de la sección de grabados de José Guadalupe Posada y arte moderno, exposición *Veinte siglos de arte mexicano*, Museum of Modern Art, 1940, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York.



Figura 4.7. Montaje de la sección de fotografía de murales y obras gráficas, exposición *Veinte siglos de arte mexicano*, Museum of Modern Art, 1940, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York.

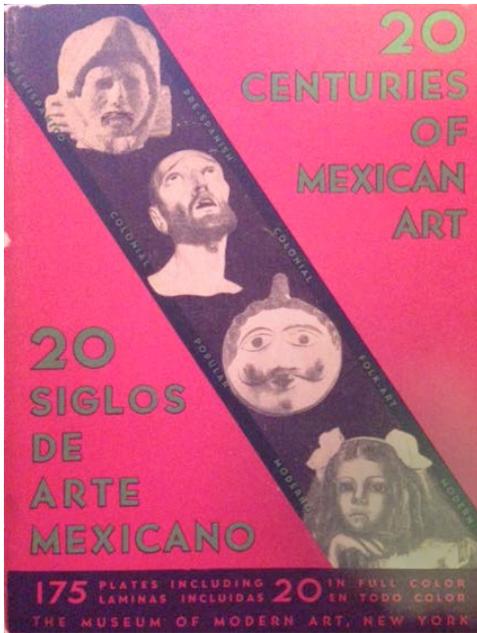


Figura 4.8. Portada del catálogo *Veinte siglos de arte mexicano*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores-Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1940. Col. Particular

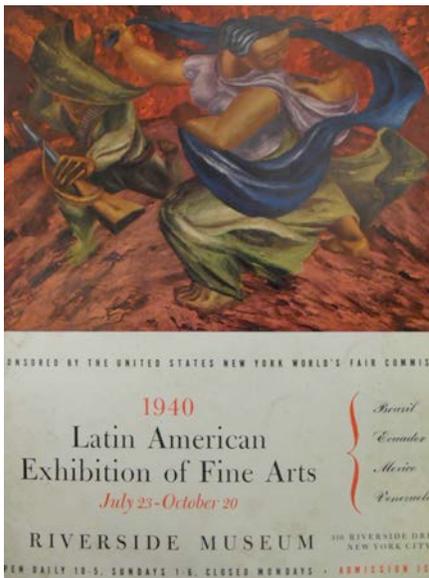


Figura 4.9. Portada del catálogo *Latin American Exhibition of Fine Arts*, Nueva York, Riverside Museum, 1940. Perry Castañeda Library, University of Texas, Austin.