

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA
Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto
Presidencial del 3 de abril de 1981



**“LA PARTICIPACIÓN DE LA INICIATIVA PRIVADA EN LAS EXPOSICIONES
INTERNACIONALES DE ARTE: EL CASO TELEVISIA”**

TESIS

Que para obtener el grado de

MAESTRA EN ESTUDIOS DE ARTE

Presenta

VALERIA MACÍAS RODRÍGUEZ

Directora: Dra. Ana María Torres Arroyo

Lectores: Mtra. Karen Cordero Reiman

Mtra. Gabriela Gil Verenzuela

México, D.F.

2015

Agradecimientos

Quiero agradecer a mi directora de tesis Ana Torres por haberme acompañado de manera incondicional a lo largo de este proceso de investigación. Su confianza y guía fueron indispensables para retomar y concluir este trabajo. Gracias también a mis sinodales Gabriela Gil y Karen Cordero por su disposición y los valiosos comentarios que tuvieron a bien compartirme para enriquecer mis reflexiones y ayudarme a pensar en futuras posibilidades.

Los que transitaron conmigo este camino saben que la investigación tuvo que dar varios saltos para hacer frente a ciertas dificultades. Por ello, estoy sumamente agradecida con la gente que creyó en mí y que me sostuvo para seguir adelante. En particular, quiero expresar mi gratitud a Ana Garduño por escuchar con atención mis preocupaciones e incentivar mi inquietud en el estudio de las políticas culturales.

La oportunidad de integrarme al seminario de titulación de la maestría en museología en la Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía del INAH durante los últimos meses de mi gestión al frente del Departamento de Educación Continua, fue asimismo fundamental para concluir la tesis.

Llegar hasta aquí no habría sido posible sin el cariño y aliento de mi familia y los amigos que rieron y sufrieron a mi lado. Muchas gracias

mamá, papá, Benjamín, Maximiliano Martínez, Kerstin Erdmann, Marusia Musacchio, Ana Pulido, Maite Málaga, Pedro Sala y Gerda Alisch. Muy especialmente quiero darle las gracias a Ricardo Sala y a mi hija, Antonia, por su infinita paciencia, motivación y compañía. Antonia se alegró igual que yo el día que concluí esta investigación. Nunca voy a olvidar el apoyo de todos ustedes. ¡Muchas gracias!

Índice

Agradecimientos	I
Índice	III
Introducción	1
Capítulo. 1 La diplomacia cultural en México	15
1.1 Nacionalismo y diplomacia cultural	
1.2 El impacto del neoliberalismo en la diplomacia cultural en México	
Capítulo 2. La participación de la iniciativa privada en la cultura en México: el caso Televisa	41
2.1 <i>Esplendores de 30 siglos</i> : Una estrategia cultural de Televisa	
2.2 La expansión comercial de Televisa en Estados Unidos	
2.3 <i>Esplendores de 30 siglos como</i> embajadora de Televisa	
2.4 El festival cultural de <i>México: una obra de arte y Esplendores de 30 Siglos</i> como diplomacia cultural del Estado	
Capítulo 3. <i>Esplendores de 30 siglos. ¿Una visión clásica o moderna?</i>	63
3.1 <i>Esplendores de 30 siglos</i> : ¿Una estrella más del canal de las estrellas?	
Conclusiones	77
Anexos	
1. Entrevista con Miriam Kaiser	83
2. Entrevista con Lucía García Noriega	99
Fuentes	105

Introducción

Esta tesis se ocupa de la exposición titulada *Esplendores de 30 siglos* que se presentó en 1990 en el Museo Metropolitano de Nueva York, dentro del marco del festival denominado: *Mexico: A Work of Art (México: una obra de arte)*. Este programa cultural fue organizado por el gobierno de México, a través de la Secretaría de Relaciones Exteriores, durante la administración de Carlos Salinas de Gortari con el propósito de promover al país en términos comerciales, turísticos y comerciales.¹ El evento más destacado de este festival fue *Esplendores de 30 siglos*.

La exposición visitó también el Museo de arte de San Antonio y el Museo de arte de los Ángeles. En México, el programa de itinerancia incluyó al Museo de arte contemporáneo de Monterrey y al Museo San Ildefonso en la ciudad de México.² En este trabajo me centraré únicamente en la sede neoyorquina por haber sido el espacio para el que fue concebida originalmente.

La idea de organizar esta retrospectiva de arte mexicano en el Museo Metropolitano de Nueva York fue de Emilio Azcárraga Milmo

¹El festival denominado *Mexico: A Work of Art* fue dirigido por Jorge Alberto Lozoya, secretario técnico de asuntos internacionales del presidente Carlos Salinas de Gortari. Sobre este tema véase: Irene Herner, "La toma de Nueva York: 30 siglos de arte mexicano," *Nexos*, Núm. 56 (diciembre 1990), 8; Glenn Collins, "From Mexico, Dance, Theater, Music and 30 Centuries of Art", *New York Times*, 11 de septiembre de 1990, sec. Artes, en ProQuest <http://search.proquest.com/docview/108518229?accountid=14741> (Consultado el 1º de febrero de 2013); "Mexico. A Work of Art," *Time Magazine*, Special Advertising Section (octubre 1990) y Armando Ponce y Carlos Puig, "Una mordida cultural a Nueva York, el festival *México una obra de arte*", *Proceso*, Núm. 724 (septiembre 1990), 46.

² *Esplendores de 30 siglos* se presentó en 5 sedes de acuerdo al calendario siguiente: Museo Metropolitano de Nueva York, 10 de octubre de 1990 a 13 de enero de 1991; Museo de Arte de San Antonio, 6 de abril a 4 de agosto de 1991; Museo de Arte de Los Ángeles, 6 de octubre a 29 de diciembre de 1991; Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, MARCO, Monterrey, 1992; Museo de San Ildefonso, Ciudad de México, 1992.

(1930-1997), dueño mayoritario de la compañía de telecomunicaciones más poderosa de México: Televisa. El empresario también aportó un porcentaje significativo de dinero para el proyecto, y consiguió el apoyo financiero de un grupo de inversionistas, interesados como él, en mejorar las relaciones comerciales con el país del norte.³

En las últimas décadas del siglo XX, la participación de la iniciativa privada incrementó de manera visible en la vida cultural de los países latinoamericanos en respuesta a los cambios políticos y económicos mundiales del neoliberalismo global. Esta corriente política y económica promovida por los países capitalistas avanzados a mediados de la década de los setenta como alternativa ante la crisis mundial, pugnaba por la liberación de la economía, el libre comercio, la reducción del gasto público y la intervención de los sectores privados en los asuntos económicos que de manera tradicional había desempeñado el Estado.⁴ En México, los empresarios apoyaban el ingreso del país a este modelo económico, y vieron en las artes la oportunidad para promover la imagen de una nación en sintonía con la nueva era mundial.

La llegada de Carlos Salinas de Gortari a la presidencia de México en 1988, reforzó la visión económica de los grupos empresariales. En esta alianza, caminaron de la mano para proyectar en el extranjero la

³ Claudia Fernández y Andrew Paxman, *El Tigre Emilio Azcárraga y su imperio televisa* (México: Grijalbo, 2000), 340-341 e Irene Herner, "La toma de Nueva York: 30 siglos de arte mexicano,"⁶

⁴ Eric Hobsbawm, "El derrumbamiento," en *Historia del siglo XX* (Barcelona: Crítica, 1995), 408-411.

idea de un país de primer mundo y listo para competir como socio comercial de los Estados Unidos.

El festival cultural mexicano y la presentación de *Esplendores de 30 siglos* en la ciudad de los rascacielos tuvieron intereses comunes para el Estado y los sectores privados. Sin negar estas coincidencias, en este trabajo me interesa subrayar los objetivos particulares que impulsaron la organización de la exposición, toda vez que la idea de llevarla a cabo surgió antes de la administración de Salinas y de las negociaciones para impulsar el Tratado de Libre Comercio (TLC) entre México, Estados Unidos y Canadá. El Tratado comercial de los países del norte se firmó el 17 de diciembre de 1992 y entró en vigor el 1 de enero de 1994.⁵

Desde esta perspectiva, pretendo contribuir a los estudios sobre las políticas culturales, tomando en cuenta la presencia del sector privado en un campo que de manera tradicional controló el Estado, tal y como lo demuestra el recuento de exposiciones de arte mexicano que viajaron por las principales capitales europeas y estadounidenses con fines políticos y propagandísticos desde el siglo XIX.

Algunas de las preguntas que este trabajo intenta contestar son:
¿Qué objetivos políticos y económicos perseguía el dueño de Televisa al

⁵ En el contexto global, el convenio marcó el inicio de un cambio de rumbo en la política económica del país que incluyó nuevas regulaciones comerciales entre los países socios: derogación de barreras arancelarias, eliminación de subsidios estatales a la industria, privatización de paraestatales, búsqueda de mayor competitividad de la zona frente a los bloques europeos y asiáticos, freno a la emigración mexicana hacia Estados Unidos, entre otros. George Yúdice, "El impacto cultural del Tratado de Libre Comercio norteamericano," en *Culturas en globalización. América Latina-Europa-Estados Unidos: libre comercio e integración*, Ed. Néstor García Canclini (Caracas: Nueva Sociedad/CLACSO, 1997), 74.

impulsar esta exposición en la ciudad de Nueva York?, ¿cuál fue su participación en el desarrollo del proyecto? y ¿de qué manera influyó su presencia en la construcción de la imagen de México promovida en Estados Unidos a través de la muestra?

Durante el periodo en que se gestó la idea de realizar esta exposición, Azcárraga realizó diferentes maniobras políticas y comerciales para reorganizar los negocios de Televisa en Estados Unidos. El monopolio de la empresa rebasaba las fronteras nacionales al controlar también la cadena de televisión en español más importante de la Unión Americana. En enero de 1986, cuatro meses antes de plantear la exposición de arte mexicano en el Museo Metropolitano, la Comisión Federal de Comunicaciones de Estados Unidos acusó a Televisa de violar las leyes de telecomunicaciones de Estados Unidos, por lo que Azcárraga se vio forzado a retirarse del mercado. En este sentido demostraré que la exposición fue una estrategia para recuperar la presencia de Televisa en el mercado de la televisión hispana.

La estructura del trabajo se divide en tres capítulos. En el primero abordaré el desarrollo de la diplomacia cultural en México y la difusión de las primeras imágenes nacionales exportadas al mundo durante el porfiriato, a través de las exposiciones mundiales de finales del siglo XIX, para promover un imaginario colectivo cargado de rasgos esencialistas y universales. Asimismo, este apartado hablará sobre el uso de las artes

en el extranjero por los gobiernos posrevolucionarios para legitimarse en el poder. Para ello, revisaré el proceso de construcción y divulgación del discurso nacionalista a través de algunas exposiciones de arte celebradas en el extranjero entre 1920 y 1940. Por ejemplo, *Mexican Arts* (Museo Metropolitano de Nueva York, 1930) y *Veinte siglos de arte mexicano* (Museo de Arte Moderno de Nueva York, MOMA, 1940).

La última parte de este capítulo se dedicará al incremento de los sectores privados en la organización de exposiciones internacionales durante la etapa de integración de los países latinoamericanos al neoliberalismo a finales de los años ochenta, así como a los cambios ocurridos en las estrategias discursivas tradicionales. Para ilustrar este fenómeno, exploraré dos exposiciones. La primera titulada *Mito y Magia en América: los ochentas*, celebrada en 1990 en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey con el apoyo de un grupo de inversionistas de esa ciudad; la segunda, *Mexican Modern Art 1900-1950*, que tuvo lugar en Canadá en 1999 gracias a la participación financiera de varias empresas mexicanas y canadienses. Estos ejemplos servirán para identificar la influencia de las élites económicas en las decisiones curatoriales y la visualización internacional del país en términos económicos globales.

En el segundo capítulo responderé a la pregunta central de esta investigación en torno a los fines políticos y económicos que llevaron a

Azcárraga a promover la presentación de una exposición de arte mexicano en Nueva York. Aquí estudiaré la historia de la expansión de Televisa hacia Estados Unidos y la situación económica de la empresa durante el contexto en que surgió la idea de llevar a cabo este proyecto. De manera concreta, explicaré los beneficios económicos que el empresario esperaba obtener con la muestra.

La parte final de esta sección abordará el papel diplomático de *Esplendores de 30 siglos* en la agenda de la política exterior del gobierno de Carlos Salinas de Gortari. De manera concreta, revisaré la relación de la exposición con el programa cultural denominado *México: una obra de arte*, organizado por el gobierno para impulsar el Tratado de Libre Comercio.

Finalmente, el tercer y último capítulo se ocupará del planteamiento curatorial y del discurso expositivo de *Esplendores de 30 siglos* para describir los criterios y las ideas que prevalecieron en la definición de la imagen de México. Asimismo, analizaré la participación de los curadores del Museo Metropolitano considerando los intereses económicos de los sectores privados en la confección de la imagen de México a través de la muestra.

Marco teórico y estado de la cuestión

Los fundamentos conceptuales de esta investigación provienen de la historia cultural del imaginario colectivo de México a través de las exposiciones internacionales de arte. Por la naturaleza de este trabajo, fue asimismo necesario realizar el abordaje desde la perspectiva de la diplomacia y las políticas culturales. Por política cultural, este trabajo considerará la definición del diccionario de Teixeira Coelho que la concibe como el conjunto de iniciativas tomadas por el Estado, instituciones civiles, entidades privadas o grupos comunitarios para promover la producción, la distribución y el uso de la cultura, la preservación y la divulgación del patrimonio histórico.⁶

En el área de la diplomacia cultural resultaron fundamentales los trabajos de Mauricio Tenorio Trillo, Alicia Azuela y James Oles para ubicar la trayectoria de México en la organización de actividades culturales en el extranjero con fines políticos y económicos. De Tenorio, obtuve un panorama sobre la proyección de México en el extranjero a través de los pabellones de las exposiciones universales en las últimas décadas del siglo XIX.⁷ El libro *Arte y poder* de Alicia Azuela, me orientó para desarrollar la visión sobre la operatividad de las relaciones político-diplomáticas entre México y Estados Unidos durante la época posrevolucionaria.⁸ De James Oles, rescaté las valoraciones sobre la

⁶ Teixeira Coelho, *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*, s.v. "política cultural," 243.

⁷ Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales 1880-1930* (México: Fondo de Cultura Económica, 1998).

⁸ Alicia Azuela de la Cueva, *Arte y poder: Renacimiento artístico y revolución social México 1910-1945* (Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2005).

apropiación de las artes populares en el imaginario estadounidense de México a partir de las exposiciones de arte que circularon en Estados Unidos en la primera mitad del siglo XX.⁹ Estas referencias fueron indispensables para entender los mecanismos de legitimación del imaginario nacionalista y su difusión a través de exposiciones de arte mexicano en distintas capitales mundiales.

El corpus bibliográfico se complementó con estudios sobre exposiciones de arte mexicano presentadas en el extranjero con objetivos propagandísticos. En este ámbito sobresalen las investigaciones de Charity Mewburn sobre los usos propagandísticos del arte en la exposición *Veinte Siglos de Arte Mexicano* celebrada en el Museo de Arte Moderno, MOMA de Nueva York (1940) y el trabajo de Ana Torres alrededor de la exposición titulada *Arte mexicano, desde los tiempos precolombinos hasta nuestros días*, presentada en París, Londres y Estocolmo entre 1951 y 1952.¹⁰ La primera, explica la muestra en el contexto de la política del buen vecino impulsada por Franklin D. Roosevelt. La segunda analiza la exposición con el trasfondo de la crisis política entre los dos bloques mundiales antagónicos: Estados Unidos y la Unión Soviética, durante los años de la Guerra Fría.

⁹ James Oles, "Seducción o negocio" en *Casa Mañana. The Morrow Collection of Mexican Popular Art*, Ed. Susan Danly (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2002).

¹⁰ Charity Mewburn, "Oil, Art and Politics: The Feminization of Mexico," *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm. 72 (Agosto 1998): 73-173 y Ana Torres, "El arte mexicano viaja a París en 1952," *CURARE*, No.28 (Enero-julio 2007): 36-42.

El enfoque de este trabajo también hizo necesario consultar algunas investigaciones sobre la manera en que los países en desarrollo han utilizado el arte para incidir de manera positiva en la opinión de los países desarrollados, sobre todo de Estados Unidos. Al respecto, fueron de gran utilidad los textos de Brian Wallis, Judith H. Balfe, Robert T. Bower y Laure M. Sharp, en torno a festivales y exposiciones realizadas con fines políticos para obtener prestigio internacional.¹¹

En cuanto a la participación de la iniciativa privada en la concepción y organización de exposiciones internacionales de arte latinoamericano en las últimas décadas del siglo XX, fueron sustanciales los trabajos de George Yúdice, Mari Carmen Ramírez y Shifra Goldman.¹² Asimismo, debo mencionar la investigación realizada de manera reciente por Kathleen Smith sobre la influencia del Tratado de Libre Comercio en las exposiciones de arte mexicano presentadas en Canadá durante el proceso de negociaciones para formalizar el acuerdo comercial.¹³ Los autores citados me ayudaron a analizar *Esplendores de 30 siglos* en el contexto de la integración de México al neoliberalismo a raíz de los cambios políticos y económicos mundiales de finales del siglo XX. Del

¹¹ Brian Wallis, "Selling Nations: International Exhibitions and Cultural Diplomacy" en *Museum Culture*, eds. Daniel J. Sherman e Irit Rogoff (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1994); Judith Huggins Balfe, "Artworks as Symbols in International Politics", *The International Journal of Politics, Culture and Society* V (Invierno 1987): 5-27 y Robert T. Bower y Laure M. Sharp, "The Use of Art in International Communication," *Public Opinion Quarterly* 20, Num. 56 (Primavera 1956): 221-229.

¹² Yúdice, "El impacto cultural del Tratado de Libre Comercio norteamericano," 73-126; Mari Carmen Ramírez, "Brokering Identities. Art Curator and the Politics of Cultural Representation," en *Thinking about Exhibitions*, Ed. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson y Sandy Nairne (Londres y Nueva York: Routledge, 1996): 15-26 y Shifra Goldman, "Metropolitan Splendors," *New Art Examiner* 18, no. 8, (Abril 1991): 17-25.

¹³ Sarah E. Kathleen Smith, "Cultural Brokering: Art, National Identity, and the Influence of Free Trade" (Tesis de maestría en artes, Queen's University, Ontario, Canada, 2008), 7-40.

mismo modo, resultaron de gran apoyo para explicar la presencia de Emilio Azcárraga como un fenómeno ligado a la tendencia de los inversionistas latinoamericanos a financiar exposiciones de arte para promover a sus países de acuerdo a las lógicas económicas globales.

La literatura sobre la participación de Televisa en el ámbito de la cultura es escasa, sobre todo la que se refiere a la promoción y patrocinio de *Esplendores de 30 siglos* en la ciudad de Nueva York. Como excepción, destaca la biografía de Azcárraga realizada por Claudia Fernández y Andrew Paxman en la que se revisa su ángulo filantrópico y su gusto por el arte.¹⁴ Esta biografía es una referencia obligada para conocer la complejidad de intereses y la capacidad de Azcárraga para emprender negocios de índole muy diversa, entre los que sobresalen la construcción del Estadio Azteca (1967), o proyectos culturales como Fundación Cultural Televisa (1975), Museo Tamayo Arte Contemporáneo (1981), Centro Cultural Arte Contemporáneo CC/AC (1987-1997) y la magna exposición *México: Esplendores de 30 Siglos* (1990). Otro referente importante para profundizar en la participación de Televisa en la esfera de la cultura fue el trabajo de Teresa Eckmann titulado "The Making of an Art Movement?" en donde analiza la influencia que tuvieron los grandes corporativos en la producción, difusión y desarrollo del mercado del arte mexicano a través de sus políticas de apoyo y programas de patrocinio al arte contemporáneo, especialmente con el

¹⁴ Fernández y Paxman, *El Tigre*.

arte Neo -mexicanista a partir de la década de los setenta.¹⁵ También en este tenor, fueron valiosos los trabajos de Néstor García Canclini y Raúl Trejo Delarbre sobre el papel de Televisa en la esfera cultural a partir de los años ochenta.¹⁶

Más allá de las acciones culturales de Televisa, esta investigación exigió la revisión de la historia comercial de Televisa en Estados Unidos, especialmente durante los años ochenta y noventa del siglo XX, para ubicar la situación económica de la empresa en los momentos en que surgió la idea de organizar *Esplendores de 30 siglos*. Para ello, eché mano de las investigaciones de Pablo Arredondo Ramírez y Nicholas Valenzuela, donde detallan los intereses de Televisa en el negocio de la televisión hispana en Estados Unidos y los problemas legales que afectaron las actividades comerciales de Emilio Azcárraga a finales de los ochenta.¹⁷

A la fecha, existen pocos trabajos que analicen el discurso visual de *Esplendores de 30 siglos*. Durante el proceso de investigación, únicamente localicé el texto de Marc Blanchard titulado "Thirty Centuries: The Splendors of Mexico and the Politics of National

¹⁵Teresa Eckmann, "The Making of an Art Movement?," en *Neo-Mexicanism Mexican figurative painting and patronage in the 1980s* (Albuquerque N.M: University of New Mexico, 2010), 29-62.

¹⁶ Néstor García Canclini, "La cultura mexicana hacia el próximo milenio," en *México hacia el 2000: Desafíos y opciones*, coord. Pablo González Casanova (Caracas: editorial Nueva Sociedad, 1989): 379-401 y Raúl Trejo Delarbre, "La primavera de Televisa," en *Las redes de Televisa*, Coord. Raúl Trejo Delarbre (México: Claves Latinoamericanas, 1988): 21-74.

¹⁷Nicholas A. Valenzuela, "Invasión electrónica en Estados Unidos," en *Las redes de Televisa*, Coord. Raúl Trejo Delarbre. (México: Claves Latinoamericanas, 1988) y Pablo Arredondo Ramírez, "La Televisión Mexicana en los Estados Unidos: ¿Extinción o reconversión?," *Revista Diálogos*, No. 21 (julio 1988):1:39 www.dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/olduploads/2012/01/21-revista-dialogos-television-mexicana-en-estados-unidos.pdf (consultado el 13 de marzo de 2013).

Representation in the New Cultural Economy".¹⁸ Este enfoque fue útil para reflexionar sobre el discurso expositivo de *Esplendores de 30 siglos* en relación a los parámetros tradicionales de la imagen de México a la luz de los cambios políticos y económicos de la globalización.

En cuanto a las fuentes de primera mano, debo mencionar el catálogo de la exposición con las fotografías de las piezas expuestas en el Museo Metropolitano, a pesar de que no contiene imágenes del montaje.¹⁹ De hecho, este recurso fue el único a mi alcance para acceder a la información sobre las colecciones que integraron la muestra, así como a los textos académicos, aunque desconozco si estos nutrieron los contenidos de las cédulas de la exposición.

Junto al catálogo, fueron de inmenso valor las reseñas sobre *Esplendores de 30 siglos* publicadas en periódicos y revistas nacionales e internacionales como *La Jornada*, *Reforma*, *Proceso*, *Nexos*, *Los Angeles Times*, *Time*, etc. Estas notas sobresalen por su valor testimonial, al ser de los pocos documentos que expresan la visión de especialistas y críticos de arte sobre la curaduría y el montaje de la muestra. Su lectura también fue clave para conocer la opinión que en ese momento se tuvo sobre la presencia del empresario más poderoso de México en la organización de la exposición.

¹⁸ Marc Blanchard, "Thirty Centuries: The Splendors of Mexico and the Politics of National Representation in the New Cultural Economy," *Visual Anthropology Review* 8, No. 2 (Otoño 1992): 76-95.

¹⁹ *Mexico: Splendors of 30 Centuries*, Catálogo de la exposición, introducción de Octavio Paz (Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1990).

Metodología

Este trabajo se realizó en diferentes etapas. La revisión de fuentes documentales ocupó una parte importante del tiempo destinado para esta investigación. En una primera fase, me dediqué a la búsqueda y localización de materiales periodísticos sobre *Esplendores de 30 siglos* en la Hemeroteca Nacional y la Universidad Iberoamericana. En específico, fueron relevantes los artículos de *La Jornada*, *Reforma*, *Proceso* y *Nexos* publicados de manera paralela a la muestra. Este primer sondeo evidenció la necesidad de ampliar la documentación en la prensa internacional; por lo que indagué en artículos de prensa procedentes de diarios como *The New York Times*, *Los Angeles Times*, *Time Magazine* y *The Chicago Tribune*. Esta información fue consultada a través de la base de datos Proquest.

Otra tarea de investigación metódica fue la localización y análisis de artículos académicos sobre *Esplendores de 30 siglos* y otras exposiciones de arte mexicano presentadas con fines diplomáticos en el extranjero. Asimismo, la revisión del catálogo de la muestra publicado en inglés por el Museo Metropolitano constituyó una fase sustancial para analizar el discurso expositivo de *Esplendores de 30 siglos*.

Aunque no fue una preocupación inicial de esta investigación, fue necesario completar la información documental con dos entrevistas con

actores del medio cultural mexicano que apoyaron, desde sus posiciones laborales en México, en la organización de la exposición. La primera de ellas pertenece a Miriam Kaiser, quien contribuyó en los aspectos logísticos y legales para el movimiento de obra desde el Conaculta; la segunda corresponde a Lucía García Noriega, quien pudo conocer el proyecto como responsable de investigación y publicaciones en el Centro Cultural Televisa durante el periodo de gestión de la muestra. Sus testimonios fueron de gran valor para los objetivos que esta tesis se planteó.

Capítulo 1. La diplomacia cultural en México

En el mundo moderno, las artes y la cultura han jugado un papel esencial en la legitimación de discursos políticos, la construcción de imaginarios nacionales y la diplomacia cultural, entendiendo por ella el uso del arte como herramienta de la política exterior para promover intereses políticos y económicos.

Desde este pedestal que las embiste con autoridad, las manifestaciones artísticas han sido promovidas y exportadas al extranjero, a través de festivales y exposiciones de arte diseñadas y patrocinadas por los Estados y la iniciativa privada, bajo el supuesto de que "el conocimiento del arte de una nación por gente de una nación diferente, tiene efecto en las opiniones y actitudes más allá de la mera apreciación estética."²⁰

La historia de la diplomacia cultural en México se remota a finales del siglo XIX. Como ejemplo de esta temprana promoción internacional, puede citarse la participación de México en las ferias universales, tales como las de Nueva Orleans en 1884 y la de París en 1889.

El gobierno de México, con Porfirio Díaz a la cabeza, impulsó y financió la presencia del país en varias exposiciones mundiales con el

²⁰ Art exhibits have been used in conjunction with programs aimed at increasing understanding between nations. These efforts are based on the assumption that the viewing of a nation's art by people of another nation has some effect on opinions or attitudes beyond that of pure aesthetic appreciation. Bower y Sharp, "The Use of Art in International Communication," 221. [mi traducción].

objetivo de atraer inmigrantes e inversión extranjera, y las consideró la mejor oportunidad para cambiar la difundida imagen de México como un país violento e incivilizado.²¹ Desde entonces, el Estado asumió la responsabilidad de organizar y patrocinar las actividades de promoción internacional del país.

El interés del gobierno de Díaz en mostrar los logros científicos e industriales, pero a la vez proveedora de materias primas, se afirmó en las distintas secciones de los pabellones mexicanos de las exposiciones universales de fin de siglo. En las ferias de Nueva Orleans y París, por ejemplo, se exhibieron minerales -oro y plata-, productos agrícolas y fibras vegetales -henequén, café y cacao-.

Aunque el arte no fue piedra medular de estas exposiciones, sí ocupó un espacio importante donde se incluyeron obras de los artistas más reconocidos de la Academia de San Carlos, entre ellos a José Obregón, Santiago Rebull y José María Velasco.²²

Otro rasgo distintivo de la imagen de México en estos escaparates universales, fue la afirmación de la identidad mexicana a partir de la estética mesoamericana, como sucedió con la construcción del "Palacio Azteca" para albergar el pabellón mexicano durante la feria de París. Este edificio de acero y techos de cristal, edificado con columnas "estilo mexicano" y decorado con esculturas de los principales dioses aztecas,

²¹ Aunque el Estado fue el patrocinador principal de estas exposiciones, la iniciativa privada también aportó donativos importantes. Véase Trillo, *Artilugio de la nación moderna*, 66 y 70.

²² Trillo, *Artilugio de la nación moderna*, 87.

estaba inspirado en un estudio del sitio arqueológico de Tula, Hidalgo. Como tal, aspiraba a mostrar a un país con un pasado épico y un presente moderno y cosmopolita.²³

El pasado prehispánico, principalmente el periodo azteca, se convirtió a partir de entonces en uno de los elementos distintivos de la identidad nacional mexicana, al grado de rivalizar con cualquier propuesta que desafiara a esta concepción imaginaria de la mexicanidad, tal y como ocurrió con el pabellón mexicano durante la exposición internacional de París en 1937. En clara oposición a las experiencias expositivas previas, y de manera muy distinta al estilo nacionalista y prehispánico del Palacio Azteca, esta idea partió de una concepción moderna inspirada en la arquitectura funcionalista.²⁴ El edificio, que se asemejaba a la proa de un barco, era una propuesta nacida al margen del gobierno de Lázaro Cárdenas, con la idea de poner a México a tono con el espíritu de los tiempos modernos y de un lenguaje universal. Las características estilísticas del edificio no tardaron en suscitar una fuerte polémica. El presidente y los funcionarios de Estado vieron el pabellón como un atentado contra las formas oficiales y

²³ El Palacio Azteca fue realizado por Antonio Peñafiel y las esculturas de los dioses aztecas por Jesús Contreras. Para mayor información sobre los pabellones mexicanos y objetos expuestos en las Ferias Universales de Nueva Orleans y París véase Tenorio, *Artilugio de la nación moderna*, 71, 92 – 93 y 115-117.

²⁴ La exposición internacional de París en 1937 se enmarca en el ritual de paz de las naciones europeas antes de la Segunda Guerra Mundial. Su rasgo distintivo fue el hincapié en la modernidad tecnológica, principalmente la publicidad, la electricidad y los nuevos medios. Sobre este tema consúltese: Dafne Cruz Porchini, “Proyectos culturales y visuales en México a finales del cardenismo 1937-1940” (Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014), 118 y 119.

lo criticaron por parecer “todo menos mexicano.”²⁵ Para menguar la falta de elementos nacionalistas, el gobierno mandó anexar un edificio contiguo con rasgos tradicionales y folclóricos. Este espacio se inspiró en el pueblo de Uruapan, Michoacán y se decoró con colores vivos y vegetación exótica. Al interior, se dispuso un lote de artes populares de las distintas regiones de la República con rebosos, sarapes, lacas, cerámicas e indumentarias.²⁶ De esta manera, el gobierno cardenista se aseguraba de hacer prevalecer el imaginario colectivo del Estado a la vez que activaba mecanismos para promover la inversión extranjera.

La diplomacia cultural también fue un medio eficaz para los gobiernos revolucionarios. Durante el conflicto armado de la Revolución Mexicana, Venustiano Carranza y Álvaro Obregón organizaron campañas de promoción artística para legitimar el movimiento social y defenderlo de los ataques de la prensa estadounidense. Este proyecto tuvo el apoyo de artistas de la Academia, entre quienes figuró el Dr. Atl.²⁷ Estas acciones también sirvieron para frenar la propaganda negativa contra México derivada de las reformas realizadas a la Constitución Mexicana

²⁵ La proyección del pabellón mexicano fue realizada por el ingeniero Manuel Chacón. Esta construcción se caracterizó por su volumen, líneas geometrizarantes y corte aerodinámico. Véase Cruz, “Proyectos culturales y visuales en México a finales del cardenismo (1937-1940)”, 128.

²⁶ Cruz, “Proyectos culturales y visuales en México a finales del cardenismo (1937-1940)”, 148.

²⁷ Álvaro Obregón logró que los grupos de obreros y campesinos así como la élite ilustrada y artistas de la Academia apoyaran a la facción constitucionalista encabezada por Venustiano Carranza. Al respecto véase: Azuela, *Arte y poder*, 36.

de 1917 en los asuntos de propiedad de la tierra y explotación de recursos petroleros.²⁸

Como hemos visto, la diplomacia cultural tiene una larga tradición en México. Junto a las primeras prácticas diplomáticas, se dieron también los primeros intentos por definir la imagen de México. En las páginas siguientes, veremos cómo se crearon y consolidaron las imágenes nacionales que conformaron el discurso visual mexicano.

1.1 Nacionalismo y diplomacia cultural

A raíz de la revolución de 1910, México atravesó por cambios profundos que transformaron el rumbo político, económico y social de la nación. Al término de la lucha armada, los grupos constitucionalistas asumieron el poder y el general Álvaro Obregón ocupó la presidencia (1910-1924).

Ante la necesidad de unidad y legitimación del nuevo orden revolucionario, el Estado inició el proceso de reconstrucción nacional donde las artes jugaron un papel fundamental. Con el apoyo de políticos, artistas e intelectuales, los dirigentes buscaron el sentido de lo nacional convirtiendo a las artes en estandarte de la mexicanidad.

Como primer paso, el Estado comenzó por asegurar su intervención en la educación y la cultura. Bajo el gobierno de Obregón se reformaron los artículos 3ero y 73 de la Constitución: el artículo

²⁸ Alejandro Ugalde, "The Presence of Mexican Art in New York between the World Wars: Cultural Exchange and Diplomacy" (Tesis de doctorado, University of Columbia, 2003), 20-23.

tercero aseguró la participación del Estado en la educación y la cultura, y el 73 su control administrativo a través de la jurisdicción otorgada a la Secretaría de Educación Pública, SEP.²⁹ En correspondencia con esta disposición oficial, el gobierno patrocinó a través de la SEP, un programa cultural de actividades educativas y artísticas dirigido por José Vasconcelos, con la finalidad de difundir de manera masiva el nuevo discurso nacional.³⁰

De esta manera, el Estado posrevolucionario afirmó su papel de promotor y patrocinador de arte y la cultura, un rol que permanece vigente a pesar de que su presencia se ha debilitado, en particular con los cambios políticos- económicos mundiales de corte neoliberal ocurridos a finales de los años ochenta.

Luego de un complejo proceso de reflexiones y debates, el consenso entre los principales ideólogos de las distintas corrientes nacionalistas, ubicó el origen de la identidad mexicana en el pasado prehispánico, principalmente en el periodo mexica, y estableció el mestizaje como rasgo esencial de su población.³¹

²⁹ Azuela, *Arte y poder*, 47.

³⁰ Estas directrices muestran una clara influencia del modelo francés que se caracterizaba por otorgar de manera directa los recursos a la cultura y las artes por medio de organismos públicos como los ministerios o secretarías de cultura. Armando Chibrás, "Políticas culturales," *Educación artística*, núm. 7 (noviembre-diciembre 1994):17.

³¹ La idea del pasado prehispánico como origen de la identidad nacional se remontan al siglo XVII con la clase ilustrada novohispana y más tarde al Porfiriato. Entre los principales ideólogos del nacionalismo mexicano se pueden mencionar a Francisco Pimentel, Vicente Riva Palacio, Justo Sierra en el porfiriato y a Manuel Molina Enríquez, Manuel Gamio y José Vasconcelos en la época revolucionaria. Para profundizar en los aspectos relativos a las diferentes corrientes nacionalistas y sus representantes véase: Azuela, *Arte y poder*, 90-101 y Rick López, "Los Morrow en México," en *Casa Mañana: The Morrow Collection of Mexican Popular Arts*, ed. Susan Danly (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2002), 72. En cuanto a las nociones de identidad novohispana véase Shelly Errington, "Progressives' Stories and the Pre-Columbian Past: Notes on Mexico and the United States," en *Collecting the Pre-Columbian Past*, Ed. Elizabeth H. Boone (Washington, D.C: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1993), 223 y Enrique Florescano, "The Creation of

Otro aspecto fundamental de la narrativa nacionalista fue el concepto de la continuidad estética mexicana en el tiempo y el espacio, así como la explicación de la misma a partir de cánones occidentales y europeos. Pero de acuerdo a la investigadora Paula L. Caballero, el elemento más novedoso del discurso posrevolucionario, fue la revaluación de lo indio aportado por Manuel Gamio, al incorporar al indígena vivo como heredero de la grandeza prehispánica y a la artesanía como la expresión más genuina del legado artístico mexicano.³² Durante estos años, el Estado organizó las primeras exposiciones de arte popular mexicano en México y el extranjero para legitimar sus ideas.

La primera de ellas tuvo lugar en la ciudad de México en 1921, con motivo de las celebraciones del Centenario de la Independencia, y fue diseñada por los artistas Roberto Montenegro y Jorge Enciso. Los objetos seleccionados incluyeron desde los sencillos objetos de uso local hasta las artesanías más refinadas del país, convirtiéndose en “la primera exposición que enalteció el valor estético de la artesanía mexicana.”³³

Asimismo, el montaje ofreció una novedosa manera de exhibir los objetos artesanales: los muros se vistieron con sarapes y los anaqueles

the Museo Nacional de Antropología of México and its Scientific, Educational, and Political Purposes”, en *Collecting the Pre-Columbian Past*, ed. Elizabeth H. Boone (Washington, D.C: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1993), 81-103.

³² Paula López Caballero, “De cómo el pasado prehispánico se volvió pasado de todos los mexicanos,” en *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*, Coord. Pablo Escalante Gonzalbo (México: CONACULTA, 2011), 146.

³³ Oles, “Seducción o negocio,” 38 y López, “Los Morrow en México,” 71.

se decoraron con vasijas de barro y otras figuras consideradas distintivas de la mexicanidad. En poco tiempo, esta manera de acomodar las piezas fue adoptada por las élites económicas del país para decorar sus residencias.³⁴

Un año después, el gobierno de México envió la exposición de artes populares a la ciudad de los Ángeles con diferentes propósitos. En el ámbito diplomático, sus metas principales fueron mejorar la percepción negativa del país a causa de la violencia revolucionaria y lograr el reconocimiento de Álvaro Obregón como presidente de México por parte del gobierno estadounidense.³⁵

Esta vez tocó la organización a Jorge Enciso, Adolfo Best Maugard, Miguel Covarrubias, Xavier Guerrero y Katherine Anne Porter. Al igual que el montaje de la exposición de artes populares presentada un año antes en la ciudad de México, la muestra de los Ángeles reforzó la posición indigenista del Estado, al priorizar la presencia de arte popular de producción reciente. En su carácter diplomático, la sencillez de las piezas funcionó para mostrar al pueblo estadounidense un rostro amable de México alejado de la barbarie y la violencia.³⁶

Durante la gestión de Plutarco Elías Calles (1924-1928), las acciones de diplomacia cultural contemplaron la itinerancia de una

³⁴ Oles, "Seducción o negocio," 38-39.

³⁵ Oles, "Seducción o negocio," 39.

³⁶ Aunque la exposición contempló únicamente a las artes populares, el catálogo cubrió las artes prehispánicas, coloniales y modernas. Oles, "Seducción o negocio," 39.

exposición con las obras de los alumnos de las Escuelas al Aire Libre y los Centros de Enseñanza Artística Popular a Estados Unidos y varias capitales europeas. Los trabajos infantiles seleccionados tenían la intención de promover la noción del pueblo artista, inocente y primitivo para ayudar a contrarrestar las opiniones desfavorables del país a raíz de la guerra cristera.³⁷

La revolución social y el movimiento artístico mexicano de los años veinte, generaron una oleada de migrantes de origen estadounidenses a la ciudad de México. Estos artistas e intelectuales simpatizantes con la política mexicana posrevolucionaria, veían en México una alternativa para la construcción de un nuevo orden social ante los excesos del capitalismo y los abusos tecnológicos de la Primera Guerra Mundial. Como ya lo señalaron Alicia Azuela y Rock López, su quehacer profesional como cronistas, reporteros o académicos, contribuyó a propagar las ideas nacionalistas en el extranjero.³⁸

Entre los trabajos más destacados de este periodo se encuentran la edición periódica *Mexican Folkways* de Frances Toor, iniciada en 1925 y el libro *Ídolos tras los Altares* de Anita Brenner. Estos textos influyeron de manera determinante en la construcción del imaginario estadounidense de México. Publicado en 1929 en inglés y traducido de

³⁷La muestra de los alumnos de las Escuelas al Aire Libre se presentó en Madrid, Berlín, París, Boston y Los Ángeles. Azuela, *Arte y poder*, 82 y 125.

³⁸Otros extranjeros decisivos en la consolidación de las ideas posrevolucionarias en México fueron William Spratling, Carleton Beals, Frank Tannenbaum, Ernest Gruening, Stuart Chase y René d'Harnoncourt. Para profundizar en los aspectos relativos a la participación de los estadounidenses en la construcción y difusión de la mexicanidad véase López, "Los Morrow en México", 72-74 y Azuela, *Arte y poder*, 252-274.

manera inmediata al alemán, *Ídolos tras los altares (Idols Behind Altars)*, es quizá el más relevante de los textos de la elite internacional que vivió en México en la década de los veinte por la amplia circulación que tuvo en el extranjero.

En sintonía con los escritos de otros inmigrantes de la época, las ideas de Brenner se nutrieron de la postura indigenista de Manuel Gamio, al considerar "el legado artístico prehispánico como la muestra material más relevante de la grandeza cultural (...) y al arte popular como la manifestación más antigua y vital de resistencia de 400 años de opresión política y cultural."³⁹

A través de su libro, Anita exportó las imágenes de pirámides prehispánicas, calaveras de José Guadalupe Posada, exvotos y murales revolucionarios. También familiarizó al público foráneo con las obras de Francisco Goitia, José Clemente Orozco y Diego Rivera, así como de los artistas jóvenes Agustín Lazo, Julio Castellanos y Rufino Tamayo. La interpretación de la identidad mexicana presentada en *Ídolos tras los altares* fue clave para la formación de los criterios del México artístico y revolucionario en el ámbito internacional. De hecho, su libro inspiró muchos de los guiones museográficos de arte mexicano que se presentaron a partir de ese momento.⁴⁰

³⁹Azuela, *Arte y poder*, 262.

⁴⁰ Azuela, *Arte y poder*, 311.

Otro espacio importante de recepción y diseminación del discurso nacional posrevolucionario, en especial el tema prehispánico, se dio en las universidades de Estados Unidos que a partir de los años treinta, comenzaron a impartir la materia de arte precolombino y a realizar prácticas para la exposición de estos objetos en museos de arte, antropológicos y naturales como el MOMA de Nueva York, el *American Museum of Natural History* de Nueva York y el *Peabody Museum* de la Universidad de Harvard.⁴¹

El discurso posrevolucionario se propagó a diestra y siniestra, de tal manera que la imagen de México quedó reducida a rasgos esenciales y estereotípicos que se convirtieron en la fachada del país ante el mundo mediante un discurso visual que sigue vigente con pocas alteraciones.

Al mismo tiempo, la explosión del arte mexicano y su reconocimiento a nivel internacional, abrieron nuevas posibilidades de intercambio y negociación entre México y el mundo, especialmente con Estados Unidos.

A finales de 1920, el gobierno de J. Calvin Coolidge (1923-1929) impulsó modificaciones en los lineamientos de la política exterior estadounidense para mejorar las relaciones y las oportunidades

⁴¹Holly Barnet-Sánchez, "The Necessity of Pre-Columbian Art in the United States: Appropriations and Transformations of Heritage, 1933-1945", en *Collecting the Pre-Columbian Past*, Ed. Elizabeth H. Boone (Washington, D.C: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1993), 177-178.

comerciales con los países latinoamericanos.⁴² La nueva línea de la política exterior sustituyó, al menos en apariencia, la mano dura por la mano suave a través de gestos amables que incluyeron el desarrollo de un amplio programa cultural. Este proyecto quedó a cargo de Dwight Morrow, quien fue nombrado embajador de Estados Unidos en México (1927- 1930). De hecho, la idea de recurrir al arte como operación de relaciones públicas para el gobierno estadounidense fue de Morrow, a quien se le considera el primer funcionario de ese país que utilizó la cultura con fines políticos.⁴³

El nuevo embajador logró disminuir las tensiones entre los dos países acercándose al presidente Calles como señal de confianza en su gobierno. En su cargo diplomático, Morrow organizó varias exposiciones de arte mexicano en sedes norteamericanas con el soporte de la élite cultural mexicana y de los intelectuales estadounidenses que habían migrado al país. En la Unión americana contó con el apoyo financiero de la iniciativa privada, principalmente de la familia Rockefeller.⁴⁴

Para el gobierno callista, el saneamiento de relaciones con Estados Unidos representaba la oportunidad para obtener apoyo financiero y superar la crisis económica derivada del conflicto religioso, incluso a

⁴² El gobierno estadounidense tenía grandes intereses comerciales en América Latina: explotación de minerales en Chile, petróleo de Perú, piedras preciosas de Ecuador y Colombia y productos agrícolas de Argentina. Sobre este tema véase: Ugalde, "The Presence of Mexican Art in New York between the World Wars", 72 y Azuela, *Arte y poder*, 276-286.

⁴³ Autores como Alicia Azuela y Lorenzo Meyer mencionan a Dwight W. Morrow como el primer embajador estadounidense que integró la diplomacia cultural a la política exterior del Estado norteamericano. Azuela, *Arte y poder*, 281- 312. Para conocer más sobre la gestión de Dwight Morrow en México consúltese también Ugalde, "The Presence of Mexican Art in New York between the World Wars, 70-89.

⁴⁴ Azuela, *Arte y poder*, 282 -286.

cambio de otorgar concesiones en beneficio de los negocios petroleros y mineros de los estadounidenses en México.⁴⁵

Entre las actividades organizadas por Morrow, destacan la exposición de arte popular mexicano en el *Art Center* de Nueva York (1928), la creación de la *Mexican Arts Association* (1930), la retrospectiva de Diego Rivera en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (1931) y la muestra titulada *Mexican Arts* en el Museo Metropolitano de Nueva York y seis sedes alternas de Estados Unidos (1930 – 1931).⁴⁶

Mexican Arts fue organizada por iniciativa del embajador estadounidense y financiada por la Federación Americana de las Artes (*American Federation of the Arts, AFA*). La selección de las piezas fue encargada a Rene D´Harnoncourt, un joven de nacionalidad austriaca radicado en México con experiencia en antigüedades y artesanías mexicanas, y con lazos cercanos al sector artístico mexicano.

Para entonces, el Metropolitano era el máximo recinto de arte clásico de los Estados Unidos, con una visión y vocación conservadoras apegadas a los cánones occidentales, por lo que el director del museo aconsejó seguir esta línea para la muestra mexicana.

⁴⁵La capacidad negociadora de D. Morrow logró disminuir las amenazas del gobierno mexicano en la aplicación del artículo 27 de la Constitución Mexicana. Su gestión logró también favorecer al gobierno de Estados Unidos en las negociaciones petroleras, los conflictos de las concesiones mineras y la indemnización por bienes expropiados a estadounidenses durante la Revolución. Para mayor información véase Azuela, *Arte y poder*, 282-284.

⁴⁶La exposición del *Art Center* fue organizada por Frances Flynn Payne con el apoyo de la fundación Rockefeller. La *Mexican Arts Association* se fundó para fomentar las relaciones culturales y el intercambio artístico y artesanal entre México y Estados Unidos. Entre sus integrantes estaban la familia Rockefeller, los banqueros de la casa Morgan y Elizabeth C. de Morrow, esposa del embajador Dwight Morrow. Azuela, *Arte y poder*, 312.

Sin embargo D´Harnoncourt insistió en la representación de la esencia artística del pueblo mexicano que probablemente era más acorde a los gustos personales de la familia Rockefeller patrocinadora de la muestra. Las piezas incluidas en *Mexican Arts* contemplaron arte y artesanías antiguas y contemporáneas, con variados ejemplos de arte popular, pintura, escultura, libros, periódicos y dibujos infantiles realizados a partir de la Conquista, pero enfatizando el carácter original mexicano por encima de la tradición europea.⁴⁷ Esta decisión suscitó una fuerte confrontación con los directivos del recinto, que al ver una parte de las obras, las consideró deplorables, ridículas y atroces.⁴⁸

En cuanto a la pintura contemporánea, se presentaron varios ejemplos de las obras de los artistas del renacimiento artístico mexicano. Sin embargo, el énfasis en lo popular fortaleció la imagen de un país rural, pacífico y colorido: una cara apacible de México que servía a ambas naciones para promover los fines políticos de acercamiento entre las naciones.⁴⁹

Un último aspecto de esta exposición que llama la atención, fue la omisión del arte prehispánico, aspecto que resulta curioso si se

⁴⁷ Oles, "Seducción o negocio", 43 y Ugalde, "The Presence of Mexican Art in New York between the World Wars, 203.

⁴⁸ *Mexican Arts* se presentó inicialmente en la Ciudad de México en el Edificio de la Secretaria de Educación Pública. El montaje posterior en el Museo Metropolitano de Nueva York generó fuertes críticas por parte del comité del museo. La visión conservadora y euro centrista de sus miembros rechazó la calidad artística de los objetos artesanales y consideró muy arriesgado para el prestigio del recinto la exhibición de los mismos. Para mayores detalles sobre la muestra y específicamente sobre este punto véase Ugalde, "The Presence of Mexican Art in New York between the World Wars, 196; "The Loan Exhibition of Mexican Arts," *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art* 25, Núm. 10 (octubre 1930): 210 y López, "Los Morrow en México," 76-78. Sobre la el interés de los millonarios norteamericanos en el arte primitivo y las artesanías mexicanas consúltese: Azuela, *Arte y poder*, 302.

⁴⁹ Oles, "Seducción o negocio", 43.

considera el interés que ya por entonces tenía el sector universitario de la población estadounidense en el tema.

Diez años después, se presentó *Veinte Siglos de Arte Mexicano* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, MOMA. En el escenario de la Segunda Guerra Mundial, la muestra encontró un nuevo cauce en la política del buen vecino articulada por Franklin D. Roosevelt (1933-1945), para reforzar la amistad entre las naciones americanas como estrategia de seguridad hemisférica contra el posible avance del fascismo europeo en el continente americano.⁵⁰ El gobierno norteamericano se sentía amenazado por los vínculos de México con los países comunistas y temía perder el control sobre el país vecino.

Como lo señala Dafne Cruz, las relaciones hemisféricas eran de suma importancia en esos momentos, por lo que el MOMA priorizó la presentación de exposiciones americanas y redujo la presencia de arte europeo en su programación.⁵¹

De acuerdo a Charity Mewburn, otro factor decisivo en la planeación de esta retrospectiva, fue el móvil económico de la familia Rockefeller en el petróleo mexicano a través de su compañía *Standard Oil*, que había sido afectada tras la expropiación petrolera de 1938. De hecho, la iniciativa de organizar la exposición fue de Rockefeller, quien visitó a Lázaro Cárdenas para presentar la propuesta con el argumento

⁵⁰ Barnet-Sánchez, "The Necessity of Pre-Columbian Art in the United States", 179 y Mewburn, "Oil, Art and Politics: The Feminization of Mexico, 82.

⁵¹ Cruz, "Proyectos culturales y visuales en México a finales del cardenismo (1937-1940)," 210.

de mejorar el clima de tensión entre ambas naciones. En términos diplomáticos, la invitación fue acogida por Cárdenas para reconciliar la relación con Estados Unidos y contar con la ayuda financiera del país del norte.⁵²

Este proyecto de gran importancia en lo político y cultural, implicó el traslado de más de 5 mil objetos que incluyó una reproducción a escala real de la Coatlicue. El diseño y montaje fueron realizados por el personal del MOMA. No así, los textos del catálogo y la selección de piezas que fueron responsabilidad de destacados especialistas mexicanos en las 4 secciones que conformaron la muestra: arte prehispánico, arte colonial, artes populares y arte moderno. Desde su área de conocimiento, Alfonso Caso, Manuel Toussaint, Miguel Covarrubias y Roberto Montenegro defendieron los postulados nacionalistas centrando el interés en el periodo prehispánico y las artes populares. Además, los especialistas propusieron la inclusión de expresiones artísticas de vanguardia comunes en los dos países, por ejemplo, elementos arquitectónicos o de diseño interior.⁵³ Sin embargo, la preferencia de los curadores estadounidenses en la representación primitivizante y la interpretación formal, funcionó para despejar en Estados Unidos los lazos de México con el comunismo. En consecuencia,

⁵² Mewburn, "Oil, Art and Politics: The Feminization of Mexico," 85 - 90.

⁵³ Barnet-Sánchez, "The Necessity of Pre-Columbian Art in the United States," 183.

la exposición terminó por reforzar la "idea fabricada de que la esencia mexicana estaba dada exclusivamente por lo rural y lo folclórico."⁵⁴

La propuesta de *Veinte Siglos de Arte Mexicano* tuvo gran éxito como modelo de las muestras subsecuentes. Su trascendencia se reflejó en la estructura narrativa organizada en bloques históricos (prehispánico, colonial, moderno y popular), y fue decisiva en el listado de piezas que desde entonces circulan por el mundo para deslumbrar a los extranjeros.

Fuera del ámbito estadounidense, el arte mexicano sirvió a importantes asuntos diplomáticos en el resto del mundo. En la década de los cincuenta, el presidente Miguel Alemán encargó a Fernando Gamboa un importante programa de exposiciones internacionales para proyectar al país en el ámbito internacional y fomentar el turismo y el flujo de capitales foráneos.⁵⁵

En este contexto, otra exposición itinerante se envió a Europa en medio de la crisis política entre los dos bloques mundiales antagónicos: Estados Unidos y la Unión Soviética, pugna que también demarcó fronteras entre las tendencias artísticas conocidas como figuración y

⁵⁴The unfortunate result was the fabricated impression that only that which was rural and folkish in Mexico was truly Mexican. Barnett-Sánchez, "The Necessity of Pre-Columbian Art in the United States," 183. [mi traducción].

⁵⁵Francisco Reyes Palma, "Polos culturales y escuelas nacionales: el experimento mexicano, 1940-1953," en *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Tomo III (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1994), 5 y 7.

abstracción. El primero era asociado a los artistas comunistas y socialistas y el segundo al imperialismo yanqui.⁵⁶

Arte mexicano, desde los tiempos precolombinos hasta nuestros días se presentó en París, Londres y Estocolmo en 1951 y 1952. Sin reparar en costos ni en riesgos de traslados, el patrimonio mexicano volvió a reunirse para conformar la esencia de lo mexicano. La estructura de la exposición contempló las secciones de arte prehispánico, popular, moderno y contemporáneo y fue diseñada por Gamboa, quien incorporó algunos elementos innovadores en el montaje y exhibición de los objetos. Por ejemplo, el juego de luces y sombras para la ambientación de los espacios.

El contexto de la muestra en el periodo de la Guerra Fría y el enfrentamiento estético entre la figuración y la abstracción fue importante en la selección de las piezas. Así lo demuestra el rechazo a la presentación de un cuadro de Diego Rivera en donde Stalin y Mao Tse- Tung le entregan la paloma de la paz a las alegorías de Estados Unidos, Francia y Gran Bretaña.⁵⁷ No obstante, prevaleció el repertorio nacional ya para entonces tradicional en la presentación de exposiciones a través de la presencia de "indígenas sufridos, mercados con frutas tropicales, costumbres y tradiciones mexicanas, así como imágenes

⁵⁶ Reyes Palma, "Polos culturales y escuelas nacionales: el experimento mexicano, 1940-1953," 7.

⁵⁷ Torres, "El arte mexicano viaja a París en 1952," 41.

combativas y revolucionarias.”⁵⁸ Otro rasgo distintivo fue el énfasis en la continuidad estética de las culturas mexicanas, temática que como bien señala Ana Torres quedó expresada a la entrada del Museo de Arte Moderno de París dónde “se instaló una gran serpiente mesoamericana junto a un cuadro de Rufino Tamayo.”⁵⁹

Durante los sesentas, la misma exposición oficial se embaló para trasladarse a las ciudades de Moscú, Viena, Berlín, Roma y Copenhague. Luego de cuatro años de gira interrumpida, la muestra hizo su última parada en los Ángeles. El muestrario de historia patria se desplegaba de nuevo ante los ojos del mundo, sin cambios ni novedades. El comisario de traslado fue también Gamboa para quien la muestra demostraría que “México está eternamente presente.”⁶⁰

Los envíos de mexicanidad al extranjero como estrategia diplomática para negociar asuntos políticos y económicos han continuado hasta la actualidad. Sin embargo, la responsabilidad histórica del Estado mexicano en la organización y financiamiento de la promoción internacional comenzó a modificarse hacia el fin del milenio. En 1990, *Esplendores de 30 Siglos* se convirtió en la primera mega exposición de arte mexicano para consumo internacional patrocinada por la iniciativa privada del país.

⁵⁸ Torres, “El arte mexicano viaja a París en 1952”, 41.

⁵⁹ Torres, “El arte mexicano viaja a París en 1952”, 37.

⁶⁰ *Master Works of Mexican Art. From Pre-Columbian Times to the Present*, Catálogo de la exposición (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1963-1964), IV.

1.2 El impacto del neoliberalismo en la diplomacia cultural en México

Mientras que en el pasado, las artes visuales funcionaron como estandartes de prestigio de los estados nacionales, hoy pueden ser vistas como representantes de un tipo de instrumento del mercado de las élites económicas neoliberales latinoamericanas.⁶¹

Las últimas décadas del siglo XX marcaron el inicio de una serie de reformas políticas y económicas que intentaron sustituir la idea de un México en desarrollo, por el de un país en sintonía con la era globalizada y la lógica neoliberal. Este cambio de dirección, centrado en el adelgazamiento del Estado, proponía la puesta en marcha de un programa de modernización tecnológica y la negociación de acuerdos comerciales que impulsaran, entre otros asuntos, la privatización de empresas estatales, la apertura de mercados y el libre comercio.

La integración de México al neoliberalismo ocurrió durante el gobierno de Carlos Salinas de Gortari. Tras asumir la presidencia con un proceso de legitimidad incierta el 1º diciembre de 1988, el presidente integró a su gabinete con la joven generación de tecnócratas egresados de universidades estadounidenses. Entre ellos puede mencionarse a Pedro Aspe Armella, del *Massachusetts Institute of Technology*, Manuel Camacho Solís, de *Princeton*, Luis Donaldo Colosio, de *North Western*,

⁶¹Whereas in the past, the visual arts functioned as banners of prestige for nationalist states, today they can be seen to embody a type of marketing tool for Latin American neo-liberal economic elites. Ramírez, "Brokering Identities", 21. [mi traducción].

Ernesto Zedillo y Jaime José Serra, de *Yale*. Salinas egresó de la Universidad de *Harvard*.⁶²

La tecnocracia salinista inauguró también un acercamiento sin precedentes a la clase empresarial mexicana anunciando una "luna de miel que duraría todo el sexenio."⁶³ El rumbo a seguir era claro. La visión neoliberal de Salinas le llevó a emprender con paso firme los cambios macroeconómicos que consideraba necesarios para hacer de México un país competitivo y capaz de participar como socio comercial de los Estados Unidos.

Estas medidas incluyeron la promoción del libre comercio y la privatización de las paraestatales, con excepción de petróleos, ferrocarriles y la industria eléctrica. Salinas equiparaba a México con otras potencias económicas y creía que el país podría ingresar al Primer Mundo. La firma del Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y Canadá en 1994, le proporcionó la aceptación y respaldo de la élite mexicana e internacional: Margaret Thatcher lo condecoró públicamente por su fidelidad en la aplicación del proyecto neoliberal.

En el ámbito cultural, el viraje político y económico contribuyó a modificar el papel del Estado en su calidad de responsable y mecenas de

⁶²Para mayores informes sobre la visión política y económica de Carlos Salinas de Gortari véase Enrique Krauze, *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano 1940-1996* (México: Fábula Tusquets, 2005), 457 y 462 y Lorenzo Meyer, *El Estado en busca del Ciudadano. Un ensayo sobre el proceso político mexicano contemporáneo* (México: Océano, 2005), 122.

⁶³ Krauze, *La presidencia imperial*, 462.

la producción y promoción artística del país, dando mayor espacio a la participación de la iniciativa privada.

Para algunos, el achicamiento del Estado otorgaría flexibilidad a las conductas anquilosadas en favor de la reconstrucción de nuevas identidades nacionales más adecuadas a la era global. Así, el fortalecimiento de los sectores privados presuponía el desmantelamiento de lo que Mario Vargas Llosa llamó una burocracia elefantina de un sistema político monopartidista encargado de defender la retórica nacional.

Al arrancar los años setenta, un incremento de la iniciativa privada procedente de sectores empresariales se hizo visible en la vida cultural del país. En esa época nacieron Fomento Cultural Banamex (1971), Fundación Televisa (1975) y el Museo de Monterrey con el mecenazgo de Grupo Monterrey a través de la Cervecería Cuauhtémoc Moctezuma (1977).⁶⁴ Este corporativo creó además la colección de arte FEMSA con obras de artistas latinoamericanos, artistas locales y artistas pertenecientes al llamado estilo Neo- Mexicanista.⁶⁵ En 1991 se inauguró también en esa ciudad el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, MARCO, con el financiamiento del gobierno federal, estatal y de los grandes corporativos regios.⁶⁶

⁶⁴Jorge Alberto Manrique, "Introducción al arte contemporáneo de México," en *Una visión del arte y de la historia* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001), 153 y Goldman, "Metropolitan Splendors," 18.

⁶⁵ Eckmann, "The Making of an Art Movement?," 29-30.

⁶⁶Entre los principales inversionistas estuvieron Cementos Mexicanos, S. A. (Cemex), Grupo Cydsa, Grupo Imsa, Grupo Industrial Alfa y Vitro. Sobre este punto véase: Georgina Sánchez Celaya, "Más allá de la filantropía: el nacimiento del

A finales de la década de los ochenta, las élites de primer y tercer mundo dieron un paso más al fortalecer su participación en la organización y el financiamiento de exposiciones internacionales que, como veremos en el caso de *Esplendores de 30 Siglos*, supusieron cambios en la narrativa de la identidad mexicana construida por el Estado.

De acuerdo a los académicos George Yúdice, Shifra Goldman y Mari Carmen Ramírez, las élites de los países en desarrollo, vieron en la promoción del arte una estrategia para obtener la aceptación de las sociedades globales e impulsar la agenda neoliberal de sus países en los principales centros financieros del mundo.⁶⁷

Algunas de las exposiciones que México presentó en el orbe internacional durante la etapa de integración al neoliberalismo, fueron *Mito y Magia en América: los ochentas*, en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (1991) patrocinada por Grupo Alfa, *México: Esplendores de 30 Siglos* en el Museo Metropolitano de Nueva York (1990-1991) con dinero de Televisa y *Mexican Modern Art, 1900-1950* en el Museo de Bellas Artes de Montreal y la Galería Nacional de Ottawa, Canadá (1999-2000). Esta muestra fue financiada por AIM

Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey" *Discurso Visual* 34, CENIDIAP, (julio-diciembre 2014): 35. http://www.discursovisual.net/dvweb34/PDF/05_Mas%20alla%20de%20la%20filantropia%20el%20nacimiento%20del%20Museo%20de%20Arte%20Contemporaneo%20de%20Monterrey%20.pdf (Consultado el 4 de octubre de 2013).

⁶⁷ Yúdice, "El impacto cultural del Tratado de Libre Comercio norteamericano," 92-93; Ramírez, "Brokering Identities," 20 y Goldman, "Metropolitan Splendors, 17-21.

Funds Management Inc., Corona Extra, CBC/Radio Canadá, Mexicana de Aviación y Magna Internacional arte.⁶⁸

Mito y Magia, la gran retrospectiva del arte de los ochenta, reunió el trabajo de 19 países del continente americano. Uno de los aspectos innovadores del discurso de esta retrospectiva, fue colocar las obras de los artistas de países de tercer mundo junto a las del primer mundo. Esto ocurrió particularmente con los trabajos de los artistas estadounidenses y mexicanos.⁶⁹

De esta manera, México se presentaba a sí mismo como un país equiparable con el primer mundo, adaptándose a las exigencias de las cúpulas neoliberales interesadas en promover la paridad de México con otras potencias mundiales.

Por su parte, *Mexican Modern Art, 1900-1950*, presentada en Montreal y Ottawa por iniciativa canadiense en momentos substanciales para las relaciones entre México y Canadá, pretendía familiarizar a los habitantes del país del norte con sus vecinos sureños, convertidos ahora en socios comerciales, para preparar el terreno de discusiones políticas y económicas entre ambas naciones. Se trataba pues, de promover la

⁶⁸Smith, "Cultural Brokering: Art, National Identity, and the Influence of Free Trade," 39.

⁶⁹*Mito y Magia* fue la exposición inaugural del MARCO. La curaduría hizo énfasis en la paridad de artistas mexicanos con artistas norteamericanos, por ejemplo entre Julio Galán y Nahúm B. Zenil con Jean-Michel Basquiat. Para una lectura más detallada de esta exposición consúltese: Yúdice, "El impacto cultural del Tratado de Libre Comercio norteamericano," 94 y Ramírez, "Brokering Identities", 21-22.

paridad cultural y evidenciar la alianza entre México y Canadá para impulsar la inversión de capitales canadienses en México.⁷⁰

La curaduría a cargo del historiador de arte mexicano Luis Martín Lozano, presentó una versión convencional y poco original de la imagen de México, mediante un recorrido cronológico que incluyó las pinturas, fotografías y grabados de los artistas mexicanos más representativos de la primera mitad del siglo XX: Frida Kahlo, Rufino Tamayo, María Izquierdo, Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.

De acuerdo a Sara Smith, la decisión de mostrar a México de acuerdo a los cánones tradicionales, alejada de todo conflicto social, buscaba presentar a un país estable y accesible para el público canadiense.⁷¹ Sin embargo, los estereotipos nacionales terminaron por acentuar las diferencias y fortalecer una sensación de extrañeza entre ambas naciones.

Como vimos en líneas anteriores, la integración de México al neoliberalismo introdujo transformaciones sustanciales en las relaciones entre el Estado y la iniciativa privada. En el campo de la cultura, estos cambios fomentaron el incremento de la participación de sectores privados en las políticas culturales del Estado, por ejemplo, en la organización y financiamiento de exposiciones de arte para consumo internacional. En el capítulo siguiente, veremos la manera en que el

⁷⁰ Smith, "Cultural Brokering: Art, National Identity, and the Influence of Free Trade," 39.

⁷¹ Smith, "Cultural Brokering: Art, National Identity, and the Influence of Free Trade," 28.

consorcio de telecomunicaciones más poderoso de México se abrió camino en el mundo de la cultura para tener mayor acceso a las decisiones políticas y económicas del país.

Capítulo 2. La participación de la iniciativa privada en la cultura en México: el caso Televisa

“Todo mecenazgo, provenga de donde proviene, es en principio positivo, aunque ciertamente no debe caerse en la ingenuidad de creer que sea absolutamente desinteresado.”⁷²

La omnipresencia del Estado en la producción y promoción de las actividades artísticas del país, limitó la práctica del mecenazgo privado en México.⁷³ Pero en las últimas décadas del siglo XX, los cambios en los contextos político y económico, motivaron a los sectores privados, procedentes de grupos empresariales, a participar en el ámbito de la cultura.

De manera concreta, destacan las acciones que emprendió Televisa desde los años setenta por iniciativa de Emilio Azcárraga Milmo y su esposa Paula Cussi.⁷⁴ Sus intereses en la promoción cultural fueron diversos y abarcaron empresas editoriales, museos de arte, centros culturales, festivales, palenques y exposiciones de arte.

En 1975, Azcárraga creó la Fundación Cultural Televisa con el respaldo de académicos, intelectuales y funcionarios públicos para

⁷² Manrique, “Introducción al arte contemporáneo de México”, 153.

⁷³ Lo anterior no pretende negar la actuación de la empresa privada en experiencias expositivas previas, sino atender a las circunstancias que motivaron su incremento en las últimas décadas del siglo XX. Para profundizar en los temas relativos a la participación de los sectores privados en las actividades culturales y artísticas en México véase: Ana Garduño, “La Sociedad de Arte Moderno y la fundación del Museo Nacional de Artes Plásticas,” *Discurso visual*, Núm. 8 (enero-abril 2007) <http://discursovisual.net/dwweb08/agora/agoanagar.htm> (Consultado el 8 de junio de 2013).

⁷⁴ Paula Cussi fue un motor indispensable para despertar el interés de Emilio Azcárraga en el arte. Ella inspiró y sugirió muchos de los proyectos culturales que se llevaron a cabo en el Centro Cultural Arte Contemporáneo y en otros espacios en México y el extranjero. García Noriega, Lucía “Entrevista sobre la exposición *Esplendores de 30 siglos*. Macías, Valeria. 9 de junio de 2014, México, D.F.

promover el arte contemporáneo y apoyar económicamente a pintores y escultores. En la década siguiente, Cussi se dedicó a conformar la Colección Fundación Cultural Televisa (FUCUTEL), misma que incluyó a destacados pintores de la tendencia Neo –Mexicanista como Alejandro Arango, Javier de la Garza, Rocío Maldonado y Germán Venegas, cuyo lenguaje resultaba más adecuado para el mercado y la corriente artística internacional.⁷⁵ La fundación también albergó la colección de piezas arqueológicas de arte precolombino que El Tigre “rescató” del extranjero para devolverlas a México.⁷⁶ De manera adicional, Emilio y Paula conformaron otras importantes colecciones: una de arte moderno mexicano con obras de Diego Rivera, Frida Kahlo, Siqueiros, Orozco y Francisco Toledo; una de pintura moderna europea y una de arte moderno estadounidense.⁷⁷

Junto a Grupo Alfa de Monterrey, Azcárraga contribuyó económicamente para la construcción del edificio del Museo Tamayo Arte Contemporáneo, que abrió sus puertas en 1981 en el Bosque de Chapultepec, para albergar la colección de arte internacional conformada y donada al recinto por Rufino Tamayo. Antes de inaugurar el museo, Grupo Alfa se retiró por problemas económicos. Televisa permaneció en el proyecto incluyéndose de manera más activa, incluso

⁷⁵ El gusto artístico de Paula Cussi estuvo fuertemente influido por sus amigos Jacques y Natasha Gelman, importantes coleccionistas de arte mexicano del siglo XX. En años posteriores, Paula recibió la asesoría de William Lieberman, curador del Museo Metropolitano de Nueva York) y Robert Littman. Para profundizar en este tema véase Eckmann, “The Making of an Art Movement,” 30-33.

⁷⁶ Fernández y Paxman, *El Tigre*, 203.

⁷⁷ Fernández y Paxman, *El Tigre*, 24 y 342.

en la programación de las exposiciones del museo. Un año después de la inauguración, Azcárraga patrocinó la exposición dedicada a Pablo Picasso, misma que fue un éxito taquillero y publicitario.⁷⁸

A pesar de todo, la cultura no representaba una fuente de negocio para el magnate de las telecomunicaciones en México. Sin embargo, sí le ofrecía algo que el dinero no le podía dar: la oportunidad de involucrarse con el mundo de la alta cultura para demostrar estatus y presumir un aire aristocrático que consideraba distintivo de las élites culturales a las que deseaba pertenecer.⁷⁹

Su prestigio de coleccionista y promotor artístico le brindaba también un reconocimiento social como protector y mecenas del patrimonio cultural mexicano, contribuyendo a mejorar su imagen personal y la de su empresa.

Motivado por Paula Cussi, El Tigre emprendió también el proyecto para crear el Centro Cultural Arte Contemporáneo CC/AC, que abrió sus puertas en 1987 en Polanco, y que mostró exposiciones de artistas internacionales, desde Alexander Calder hasta Frida Kahlo.

La presencia cada vez más visible de Televisa en la cultura, le abrió las puertas a Emilio Azcárraga para entrar a los círculos de artistas e intelectuales. Por ejemplo, con Octavio Paz, David Hockney, Nelson Rockefeller y los personajes más importantes del mundo de los museos

⁷⁸Fernández y Paxman, *El Tigre*, 243.

⁷⁹Fernández y Paxman, *El Tigre*, 21.

como Bill Lieberman, director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, MOMA y Philippe de Montebello, director del Museo Metropolitano de Nueva York.

Como todo mecenazgo público o privado, el patrocinio de Televisa no era desinteresado: el arte era una llave que le ayudaba a reducir la crítica negativa de un importante sector de la población por la mala calidad de la televisión, la práctica monopólica y sobre todo, por las alianzas entre la empresa y el partido en el poder. De esta manera, su participación en la cultura le otorgaba la imagen de representante y protectora de la cultura nacional. Después de todo, no hay que olvidar que El Tigre era un hombre de negocios que a pesar de sus acciones filantrópicas, buscaba beneficios económicos: un objetivo que el arte podía proporcionarle de manera indirecta.

2.1 *Esplendores de 30 siglos*: Una estrategia cultural de Televisa.

Soy Emilio Azcárraga Milmo, empresario de comunicaciones y mi compañía es Televisa (...) Por muchos años hemos disfrutado un tipo especial de libre mercado en la transmisión de televisión entre Estados Unidos y México. Sin embargo, los extranjeros no tienen autorización para controlar estaciones en los Estados Unidos. Hace un par de años nos pidieron que nos retiráramos de Estados Unidos. Ahora queremos regresar (...) Ustedes quieren un tratado de libre comercio (...) Pongan su dinero donde está su boca. Abran sus fronteras. Permítannos comprar estaciones de televisión americanas.⁸⁰
(Monterrey, 1990)

En el otoño de 1990, México atrajo los reflectores de Nueva York al inaugurarse en el Museo Metropolitano de esa ciudad, la magna exposición de arte titulada *Mexico: Splendors of Thirty Centuries*, una retrospectiva integrada con 365 piezas prehispánicas, coloniales y modernas que intentaban sintetizar tres mil años de desarrollo artístico mexicano.

Anunciada en la prensa como la muestra de arte mexicano más amplia presentada en el extranjero, cumplía con serlo, al menos, en lo referente al tonelaje que hasta entonces se había logrado mostrar en ese espacio neoyorquino. De acuerdo al semanario neoyorquino *Time*, "un tonelaje sin precedentes de piezas de basalto, cerámica, obsidiana, jade, dorados, madera y óleos había sido desplazado de iglesias,

⁸⁰I am Emilio Azcárraga Milmo, a communications entrepreneur, and my company is Televisa (...) For many years, we have enjoyed a special kind of free market in television transmission between the United States and Mexico. However, foreigners are not allowed to control stations in the United States. We were asked to leave the United States a couple of years ago. Now we want to return (...) You want a free –trade agreement (...) put your money where your mouth is. Open your borders. Let us buy American television stations. Marjorie Miller y Juanita Darling, "El Tigre: Broadcasting Baron Emilio Azcárraga Monopolizes Mexican Culture and Controls the News. Now he is staking the U.S," *Los Angeles Times*, 10 de noviembre de 1991. http://articles.latimes.com/1991-11-10/magazine/tm-2187_1_emilio-azcarraga (Consultado en la base de datos Proquest el 1o de febrero de 2013. [mi traducción].

museos y colecciones privadas de México.”⁸¹ El autorretrato con monos de Frida Kahlo (1943), colocado como publicidad de la muestra en las estaciones de autobús de la ciudad, anunciaban que Manhattan sería más “exótica” ese otoño porque México traería su misterio y maravilla.⁸²

Vestido de gala y en primera fila, junto a un público selecto, Azcárraga presenció la noche del 1º de octubre, la ceremonia de inauguración encabezada por el presidente de México, Carlos Salinas de Gortari.⁸³

La asistencia del empresario de telecomunicaciones más poderoso de México no era fortuita: Azcárraga no sólo era el financiador principal de la muestra, sino que era además, autor intelectual de la misma.⁸⁴ Aunque estudiosos como Claudia Fernández, Andrew Paxman, Irene Herner y Lucía García Noriega atribuyeron esta inversión al interés personal de Azcárraga en mejorar la imagen de México en el extranjero y a su personalidad filantrópica, considero que existen otros motivos que no deben desestimarse. Por ejemplo, la intención de diversificar sus negocios y recuperar el mercado de televisión hispana en Estados Unidos, del que había sido despedido de manera reciente por

⁸¹ An unprecedented tonnage of basalt, clay, obsidian, jade, gilt, inlaid wood and painted canvas has been moved out of Mexico’s churches, museums and private collections,” Robert Hughes, “A monumental exhibit of Mexico’s art redeems the “image problem,” *Time Magazine*, Núm. 52, (octubre 1990): 50. [mi traducción]

⁸² Angélica Abelleira y Arturo García, “Desde la manzana,” *La Jornada*, 30 de septiembre de 1990, sección cultura.

⁸³ Angélica Abelleira, “Inauguró la exposición *México, Esplendor de 30 siglos* en el Met,” *La Jornada*, 2 de octubre de 1990, sec. cultura y Fernández y Paxman, 340.

⁸⁴ Fernández y Paxman, *El Tigre*, 341, Herner, “La toma de Nueva York,” 7 y Suzane Muchnic, “Unmasking Mexico’s Many Faces: *Splendors of Thirty Centuries* arrives in L.A. next week,” *Los Angeles Times*, sec. *Entretenimiento*, 29 de octubre de 1991, http://articles.latimes.com/1991-09-29/entertainment/ca-4830_1_mexican-art-history/4 (Consultado el 2 de abril de 2013).

acusaciones de corrupción. Otra idea que no parece sostenerse, es la explicación que reduce el patrocinio de Televisa a un acto de relaciones públicas para apoyar a Carlos Salinas de Gortari en las negociaciones del Tratado de Libre Comercio, pues la idea de la muestra surgió antes del salinismo, y de la idea de impulsar un tratado comercial. Por lo contrario, la lógica de los acontecimientos señala que la exposición fue una oportunidad que aprovechó Salinas para confirmar su alianza con los sectores privados, y promover junto a ellos, una imagen renovada de México para alcanzar el sueño primermundista.

En enero de 1986, la Comisión Federal de Comunicaciones de Estados Unidos (*Federal Communications Commission, FCC*), interrumpió la historia de Televisa en el mercado televisivo norteamericano al negarle a la *Spanish International Communications Corporation SICC*, de la que Azcárraga era socio, la renovación de la licencia por el grupo de estaciones que poseía y operaba en ese país. El fallo determinó que el control de Televisa sobre la cadena televisiva, violaba la ley de posesión de telecomunicaciones de la Unión Americana, que marca como límite de propiedad el 20% de acciones en manos extranjeras.⁸⁵ Como señalan Pablo Arredondo y Marjorie Miller, Televisa lideraba la cadena y ejercía

⁸⁵El Acta de Comunicación de 1934 de Estados Unidos dispone que los intereses extranjeros en estaciones de radio y televisión no pueden exceder el 20% de las acciones de propiedad. El fallo de la corte que revocó a la SICC la licencia de posesión y operación de canales tiene su origen en la demanda civil de 1976 interpuesta por Frank Fouce, socio original de la cadena de estaciones, en contra de Reynold Anselmo y otros empresarios de la SICC por malos manejos administrativos y el control de la corporación por intereses extranjeros. Para profundizar en los aspectos relativos al fallo de la corte véase: Arredondo, "La Televisión Mexicana en los Estados Unidos," 1-39; Delarbre, "La primavera de Televisa," 54 y Fernández y Paxman, *El Tigre*, 273-278.

un control de la misma desde su nacimiento 25 años atrás, mediante una complicada red de arreglos personales e institucionales que incluía el uso de prestanombres para eludir leyes desfavorables a sus intereses.⁸⁶

Aunque de manera general se acepta que la decisión de la corte no causó graves perjuicios en las finanzas de la empresa mexicana, es claro que sí afectó sus negocios en el mercado estadounidense, precisamente cuando éste se había vuelto redituable debido al crecimiento de la población latina en el país vecino. A finales de la década de los ochenta, los hispanos se habían convertido ya en un blanco atractivo para la inversión publicitaria.⁸⁷

Como consecuencia del fallo de la corte, El Tigre decidió poner en venta las estaciones controladas por la SICC porque “los príncipes no apelan, se retiran graciosamente y preparan su regreso para más adelante.”⁸⁸ En 1987, las estaciones fueron adquiridas por la empresa de tarjetas *Hallmark* en 300 millones de dólares.⁸⁹ Meses más tarde, la misma compañía adquirió también la *Spanish International Network* (SIN), otra empresa estadounidense propiedad de Azcárraga encargada

⁸⁶Para leer más sobre el nacimiento de la cadena de estaciones de televisión hispana en Estados Unidos consúltese: Arredondo, “La Televisión Mexicana en Estados Unidos,” 1-39 y Fernández y Paxman, *El Tigre*, 93.

⁸⁷ Los intereses de la empresa no fueron gravemente afectados porque Azcárraga pudo conservar otros negocios importantes en Estados Unidos, entre ellas, la *Spanish International Network* SIN. Véase Valenzuela, “Invasión electrónica en Estados Unidos,” 175 y 176 y Fernández y Paxman, *El Tigre*, 273-278.

⁸⁸Fernández y Paxman, *El Tigre*, 288.

⁸⁹El trato de compra-venta para la adquisición de las estaciones se realizó en julio de 1986, pero fue hasta el año siguiente cuando la FCC dio su aprobación. El dinero por la venta de la SICC se dividió entre los socios. Azcárraga y Fouce obtuvieron \$60 millones cada uno y el resto se dividió entre Anselmo y los demás. Para más información véase Fernández y Paxman, *El Tigre*, 291.

de la producción de programas y de la publicidad para la televisión. Esta doble operación resultó altamente benéfica para el magnate de la telecomunicación en México.

A partir de este suceso, Azcárraga diseñaría distintas estrategias para recuperar el espacio perdido y continuar su expansión comercial en el país del norte. Se puede suponer que la exposición *Esplendores de 30 Siglos* en Nueva York, formó parte de esta maniobra.

2.2 La expansión comercial de Televisa en Estados Unidos.

Para comprender algunos de los motivos que impulsaron el financiamiento de *Esplendores de 30 siglos* en Nueva York, es necesario considerar ciertos aspectos de la historia de Televisa en Estados Unidos.

El inicio formal de la cadena de televisión hispana en Estados Unidos, más tarde constituida como SICC, surgió por iniciativa de don Emilio Azcárraga Vidaurreta (1895-1972), padre del Tigre, al adquirir y controlar, junto con otros accionistas norteamericanos, las primeras estaciones de televisión en idioma español. Estos canales tuvieron sus sedes en las ciudades de San Antonio y los Ángeles en 1961 y 1962.⁹⁰

Al inicio, la cadena contó con la participación de 5 socios: Emilio Azcárraga Vidaurreta, Reynold V. Anselmo, Julian Kaufman, Frank Fouce y Edward J. Noble. Para cumplir con las disposiciones legales de

⁹⁰Fernández y Paxman, *El Tigre*, 92 y 93.

comunicación de los Estados Unidos, Vidaurreta limitó, al menos en apariencia, su participación al 20%.⁹¹

De manera paralela, y quizá para subsanar su restringida participación en las acciones, don Emilio fundó también la *Spanish International Network SIN*, una empresa independiente y enteramente de su propiedad. La SIN se encargaría de vender el material televisivo y la publicidad producidos en México por Telesistema Mexicano (TSM), antecedente de Televisa, a las estaciones en español recientemente creadas en Estados Unidos.⁹² Con ello, la maniobra comercial se convertía en un negocio redondo al generarle a Televisa ganancias dobles por los negocios con la SIN y la SICC.⁹³

Durante los primeros años, la presencia de la televisión mexicana en la Unión Americana no tuvo competencia. Lo anterior se debió a que el número de hispanos en Estados Unidos no era demográficamente relevante y porque sus bajos ingresos resultaban poco atractivos para la inversión publicitaria. Pero esta situación cambió a principios de los años setenta, con el incremento de la población de habla hispana y la expansión de la cadena de televisión a las ciudades con más habitantes latinos. Muy pronto, las estaciones llegaron a las ciudades de Los Angeles, Fresno, Modesto, San Francisco, San Antonio, Chicago, Nueva

⁹¹Arredondo, "La Televisión Mexicana en Estados Unidos," 1 y Fernández y Paxman, *El Tigre*, 93.

⁹²Telesistema Mexicano S.A. nació en 1955 mediante la concesión otorgada por el Estado a la iniciativa privada para operar el espacio televisivo de México. Fernández y Paxman, *El Tigre*, 95.

⁹³Para profundizar en la información sobre la relación financiera entre la SICC y la SIN, véase Valenzuela, "Invasión electrónica en Estados Unidos," 169 y Paxman y Fernández, *El Tigre*, 275.

York, Miami y a ciudades fronterizas como Tijuana, Ciudad Juárez y Nuevo Laredo.⁹⁴ Frente a esta situación, Vidaurreta consideró importante formalizar la licencia de posesión de estaciones de televisión en la Unión Americana. En 1972, el grupo de estaciones de televisión hispana fue constituido de manera legal para formar la *Spanish International Communications Corporation SICC*. La empresa respetó el esquema de los socios originales de tal manera que Emilio Azcárraga hijo, permaneció como el único mexicano. Además, Vidaurreta cambió los estatutos de la SIN, entregando a René Anselmo el 25% y a su hijo el 75% restante.⁹⁵ Ese mismo año Emilio murió.

Entre las primeras acciones que El Tigre emprendió al tomar el lugar de su padre, estuvo la fundación de Televisa S.A. (Televisión Vía Satélite), la cual se llevó a cabo en diciembre de 1972 con la fusión de Telesistema Mexicano (TSM) y Televisión Independiente de México (TIM), la cadena televisiva del norte del país de la familia Garza Sada creada apenas 5 años atrás.⁹⁶

Para la década de los ochenta, Azcárraga Milmo se había convertido en uno de los hombres más influyentes de la esfera política y económica de su país. Su prestigio como empresario superaba las fronteras nacionales. En México, su imperio Televisa gozaba de los beneficios de ser la empresa más grande de televisión privada y en

⁹⁴ Véase Valenzuela, "Invasión electrónica en Estados Unidos," 167-188.

⁹⁵ Fernández y Paxman, *El Tigre*, 275 y Valenzuela, "Invasión electrónica en Estados Unidos", 173.

⁹⁶ Fernández y Paxman, *El Tigre*, 182.

Estados Unidos, ejercía junto con sus socios, el monopolio virtual del mercado televisivo en español.⁹⁷ Para entonces, la televisión latina en el país del norte se había convertido en un exitoso negocio con anunciantes transnacionales que generaban cuantiosas ganancias para Televisa como Pepsi Co., Kodak, AT&T, Chrysler Corporation, Bank of America, IBM, Columbia Pictures y sopas Campbell. A mediados de los ochenta, sus transmisiones llegaban a más de 22 millones de espectadores latinos a través de más de 400 estaciones afiliadas a la *SICC*.⁹⁸

Con el tiempo, los socios norteamericanos de Azcárraga protestaron por el exceso de las tarifas que la SIN (empresa proveedora de programas de televisión y publicidad a las estaciones hispanas), cobraba por su programación y los anuncios, y llevaron el caso a la corte.

La expansión de la cadena televisiva había superado las expectativas de muchos, y el negocio que décadas antes había sido desestimado por los norteamericanos, se convertía ahora en oro molido. El fallo de la corte estadounidense contra Televisa cayó en el momento de mayor crecimiento económico de la cadena *SICC*.

⁹⁷ Arredondo, "La Televisión Mexicana en los Estados Unidos," 13.

⁹⁸ Fernández y Paxman, *El Tigre*, 282 y 286.

2.3 *Esplendores de 30 siglos* como embajadora de Televisa

El país necesita una cirugía plástica internacionalmente. Nos sentíamos mal tratados por la prensa de todo el mundo...Tenemos una vida social, iniciativa privada que ha sido maravillosa para sostener la vida en los tiempos difíciles, pero esto se había olvidado. El arte es una buena manera de recordarle a la gente los otros aspectos del país.⁹⁹

Paula Cussi de Azcárraga.

En agosto de 1986, apenas siete meses después del escándalo de la corte estadounidense en el que Televisa se vio envuelta por acusaciones de corrupción, El Tigre renunció a la presidencia del consorcio televisivo mexicano y mudó su residencia a los Estados Unidos con la finalidad de reordenar sus negocios. La presidencia de Televisa fue ocupada de manera temporal por Miguel Alemán Velasco, amigo cercano al Tigre e hijo del ex presidente de México, Miguel Alemán Valdés.¹⁰⁰

Entre las acciones emprendidas por Azcárraga en la Unión Americana, estuvieron el cierre de compra venta de las estaciones de televisión en español (SICC) y de la empresa *Spanish International Network (SIN/UNIVISION)* a Hallmark, así como la creación de *Univisa Inc.*, un nuevo conglomerado de compañías en distintas áreas de la industria cultural estadounidense que incluyó a Fonovisa (producción y comercialización de cassettes para el mercado hispano), Videovisa (producción y venta de discos en español), ECO (venta de servicios

⁹⁹Carlos Puig, "Educar al pueblo estadounidense: la principal misión. El coordinador de la exhibición," *Proceso*, Núm. 726 (octubre 1990): 49.

¹⁰⁰Sobre el tema del cambio de residencia de Azcárraga a Estados Unidos y su ausencia temporal como director de Televisa consúltese: Trejo, "La primavera de Televisa," 21-74.

informativos) y Protele (venta y distribución de programas de televisión a todo el mundo).¹⁰¹

Fue precisamente en estas circunstancias cuando Azcárraga y Cussi planearon la realización de una exposición de arte mexicano en Nueva York. Aunque no es posible asegurarlo, se puede suponer que entre sus motivos personales, estaba recuperar la confianza de los empresarios norteamericanos dañada por las acusaciones de corrupción, en las que su empresa se había visto envuelta.

Otro factor decisivo fue la intención de corregir la imagen negativa del país en el exterior. Por esos días, México brillaba en los diarios internacionales y no precisamente por sus esplendores, sino por los graves problemas en materia de drogas y corrupción.¹⁰² La mala reputación del país en el extranjero dificultaba las relaciones comerciales de los inversionistas mexicanos con el país vecino. La imagen problemática de México exasperaba a los Azcárraga, quienes estaban convencidos de que el arte ayudaría a generar entre los norteamericanos una idea distinta de México y de sus habitantes.

En Estados Unidos, Paula introdujo a su esposo con personalidades de la alta cultura como David L. Rockefeller y Bill Lieberman. Por su parte, Azcárraga se abrió camino con las personalidades prominentes de la política para restaurar la fama de corrupción que el juicio por

¹⁰¹Arredondo, "La Televisión Mexicana en los Estados Unidos," 35.

¹⁰²Fernández y Paxman, *El Tigre*, 293 y 340.

posesión de canales le había generado.¹⁰³ En su lujoso centro de operaciones de la ciudad de los Angeles, el Tigre se esmeraba en demostrar que los mexicanos no eran tan corruptos como se creía, e instruía a sus ejecutivos para no hacer trampas y demostrar “a estos pinches gringos que nos podemos portar decentemente.”¹⁰⁴

Convencidos del poder mediático del arte para orientar la opinión de la gente, Emilio y su esposa buscaron la vía para llevar a cabo la exposición de arte mexicano. El mismo año de 1986, el empresario visitó a los directivos del Museo Metropolitano de Nueva York y al presidente de México, Miguel de la Madrid, para plantear la propuesta.¹⁰⁵ El recinto neoyorquino tenía la política pública de recibir exposiciones de arte de distintos países que solicitaban el espacio como estrategia de promoción, por lo que el proyecto de Azcárraga fue acogido con entusiasmo.¹⁰⁶

En junio de 1988, Emilio organizó la Fundación *Amigos de las Artes de México (Friends of the Arts of Mexico)*, una corporación privada norteamericana no lucrativa presidida por Miguel Ángel Corzo, para reunir los fondos de la muestra. A su vez, *Amigos de las Artes de México* fue auspiciada por la Fundación de Investigaciones Sociales (FISAC),

¹⁰³Fernández y Paxman, *El Tigre*, 296 y 297.

¹⁰⁴Fernández y Paxman, *El Tigre*, 297.

¹⁰⁵Fernández y Paxman, *El Tigre*, 341, Herner “La toma de Nueva York,” 8, Muchnic, “Unmasking Mexico’s Many Faces,” sec. Entretenimiento, Margarita Nieto, “Analysis Image for Mexico is a Goal of Art Show,” *Los Angeles Times*, sec. Nuestro tiempo, 12 de septiembre de 1991, en ProQuest <http://search.proquest.com/docviwe/281493877?accountid=14741> (Consultado el 1o de febrero de 2013).

¹⁰⁶Kaiser, Miriam. “Entrevista sobre la exposición Esplendores de 30 siglos.” Macías, Valeria. 15 de mayo de 2014, México, D.F.

integrada por empresas mexicanas y estadounidenses, entre ellas Televisa, Bacardí, Tequila Sauza, Domecq, Vinícola el Vergel, Grupo Cuervo y Seagram's.¹⁰⁷ Para el grupo de alcoholeros, la muestra era también una oportunidad para disminuir la mala reputación de México en el extranjero y mejorar las exportaciones de sus productos.¹⁰⁸

En Estados Unidos, el proyecto contó con recursos del propio museo. Aunque existen discrepancias sobre el costo total y sobre las cuotas aportadas por las partes, Televisa recibió el crédito de patrocinador mayor, con una aportación cercana a los 2 millones de dólares.¹⁰⁹

Resulta difícil saber si la exposición contribuyó a mejorar las relaciones entre Azcárraga y los empresarios norteamericanos. Lo que sí se sabe, es que El Tigre recuperó su presencia en el mercado televisivo hispano al readquirir UNIVISIÓN (SIN) en abril de 1992, mediante un esquema de socios comerciales. En esta ocasión, la asociación la conformaron Jerry Perenchio, Gustavo Cisneros (dueño de Venevisión) y Emilio Azcárraga. Una jugada que, por cierto, no fue bien recibida en Estados Unidos entre los profesionistas de la televisión hispana.¹¹⁰ Con todo, la asociación tripartita superó las dificultades recuperando su

¹⁰⁷Herner, "La toma de Nueva York," 6.

¹⁰⁸García, "Entrevista sobre la exposición Esplendores de 30 siglos."

¹⁰⁹Sobre la cantidad aportada por Azcárraga consúltese: Fernández y Paxman, *El Tigre*, 341 y Herner, "La toma de Nueva York," 7. De acuerdo a Miriam Kaiser y Lucía García Noriega es exagerado atribuir a Azcárraga la mayor parte del financiamiento de la muestra porque hubo otros recursos importantes. Consúltese Kaiser, "Entrevista sobre la exposición Esplendores de 30 siglos." y García, "Entrevista sobre la exposición Esplendores de 30 siglos."

¹¹⁰Fernández y Paxman, *El Tigre*, 378-380.

predominio y popularidad entre la comunidad de habla hispana. La estrategia de diversificación comercial de Televisa había dado frutos aumentado sus utilidades a tal punto que la revista Forbes anunció en 1993 que el Tigre era el empresario más rico de Latinoamérica.¹¹¹

2.4 El festival cultural *México: una obra de arte y Esplendores de 30 Siglos* como diplomacia cultural del Estado

Los planes de la exposición se extendieron al sexenio siguiente. Carlos Salinas de Gortari apoyó la propuesta del dueño de Televisa como vía diplomática para promocionar al país en el extranjero. No era la primera vez que el arte mexicano servía a las relaciones públicas y en estos momentos, la muestra era una brillante oportunidad para sanear la imagen de México e impulsar las reformas económicas que su gobierno planeaba, particularmente el Tratado de Libre Comercio.

Azcárraga y Salinas compartían la visión económica de una política neoliberal a favor de la libre empresa. Además, habían desarrollado una profunda cercanía y tenían el interés de mostrar una cara moderna de México, a tono con la nueva era global y listo para competir con las economías del mundo.

Desde su posición de empresario, El Tigre apoyaba la integración de México al modelo norteamericano, y era "uno de los principales

¹¹¹Fernández y Paxman, *El Tigre*, 386.

porristas del Tratado de Libre Comercio.”¹¹² Para él y los ejecutivos de Televisa, la apertura de mercados representaba la posibilidad de flexibilizar las restricciones a los extranjeros para poseer estaciones de televisión en Estados Unidos.¹¹³ De hecho, en noviembre de 1991, Azcárraga llegó a solicitar formalmente a la Comisión Federal de Comunicaciones de Estados Unidos (FCC), su intervención para facilitar la posesión y participación de extranjeros en las controladoras de televisión.

Para el sector norteamericano a favor del acuerdo comercial, el acercamiento con México era la oportunidad para invertir en el país vecino, por ejemplo en servicios de turismo.¹¹⁴

Sin embargo, los esplendores mexicanos en el Museo Metropolitano eran terreno del magnate de las telecomunicaciones. Ante esta situación, Salinas ideó un programa paralelo para maximizar el impacto de la mega exposición y fortalecer la presencia de su gobierno en Estados Unidos. Este proyecto se denominó: *México: A Work of Art (México, una obra de arte)*. La ejecución de este festival se realizó a través la Secretaría de Relaciones Exteriores en coordinación con el gobierno de Estados Unidos y la iniciativa privada a través de la *America Society*, presidida por David Rockefeller. En México, Salinas encargó a

¹¹²Fernández y Paxman, *El Tigre*, 410.

¹¹³ Miller y Darling, “El Tigre,” s/p.

¹¹⁴ Nieto, “Analysis new image for Mexico is a Goal of Art Show,” sec. Nuestro tiempo.

Jorge Alberto Lozoya, secretario técnico de su gabinete, la coordinación del programa.¹¹⁵

La celebración mexicana en la isla de Manhattan aspiraba a sustituir los estereotipos negativos sobre México por la de un país a punto de ingresar en el primer mundo. El sueño primermundista se reflejaba en el discurso de los funcionarios al frente del proyecto. Así lo expresaba el presidente de la *America Society* al opinar que en México, existe “una generación moderna que ya no quiere que se le considere como el tipo con un sombrero que duerme bajo un árbol, sino como parte de una cultura de vanguardia que está innovando en forma extraordinaria el arte.”¹¹⁶ Por su parte, Lozoya comentaba que el festival era oportuno en estos momentos de cambio en México para mostrar que “no somos misteriosos ni difíciles de entender.”¹¹⁷

México: Una obra de arte incluyó un variado programa de eventos que comprendió artes plásticas, música, danza, cine, gastronomía y conferencias en espacios públicos y privados. En cuanto a las artes plásticas, se presentaron 49 exposiciones de arte moderno y contemporáneo. La más connotada de ellas fue “Tres décadas de pintura mexicana (1950-1980), con obra de Rufino Tamayo, Juan Soriano, Manuel Felguérez, Alberto Gironella, José Luis Cuevas, Gunther Gerszo y

¹¹⁵Armando Ponce y Carlos Puig, “Una mordida cultural a Nueva York, el festival *México una obra de arte*”, *Proceso*, 44 y Herner, “La toma de Nueva York,” 7.

¹¹⁶Ponce y Puig, “Una mordida cultural a Nueva York,” 46.

¹¹⁷Ponce y Puig, “Una mordida cultural a Nueva York,” 46.

Vicente Rojo, entre otros. La presencia de artistas mujeres mexicanas estuvo representada por Frida Kahlo, Olga Costa, Leonora Carrington, Lola Álvarez Bravo y Mariana Yampolsky.¹¹⁸ Las artes populares también ocuparon un destacado lugar en el *World Trade Center*, donde se colocaron puestos de artesanías y productos de todos los Estados de la República.¹¹⁹ En cuanto al programa de conferencias, se invitó a especialistas de diferentes campos de conocimiento para hablar sobre temas de arte y antropología, economía y relaciones bilaterales, política y sociedad, arquitectura, ciencia y literatura.¹²⁰

Los suplementos culturales de la revista *Time* dedicaron secciones especiales de publicidad sobre arte, turismo, arquitectura, cocina y literatura así como oportunidades de crecimiento económico, que vendieron la idea de un país seguro y de grandes oportunidades para la inversión.¹²¹

En el mismo escenario, Octavio Paz fue galardonado con el premio Nobel de literatura. Paz, quien precisamente había prologado la introducción del catálogo de *Esplendores de 30 Siglos*.¹²² El desfile que ponía de moda a México en Nueva York se extendió más allá de ese otoño cultural. Al año siguiente, la tapatía Lupita Jones Garay fue

¹¹⁸La lista de la muestra la hizo Fernando Gamboa. Para tener más información sobre esta exposición véase Olivier Debroise, "Muestras paralelas y complementarias en el otoño mexicano Nueva York 1990," *La Jornada*, 6 de octubre de 1990, sec. cultura.

¹¹⁹Ponce y Puig, "Una mordida cultural a Nueva York," 47.

¹²⁰"Interminable, la lista de eventos de México: una obra de arte", *Proceso* (septiembre 1990): 44.

¹²¹"México: A Place of Opportunity," *Time*, Special Advertising Section, 19 de noviembre de 1990, y "Mexico. A work of Art", Special Advertising Section.

¹²²Marjorie Miller, "Mexico's Paz: Ideology Rift?," *Los Angeles Times*, 19 de octubre 1990, sec. Part A. En Proquest <http://search.proquest.com/docview/281164694?accountid=14741> (consultado el 8 de febrero de 2013).

coronada Miss Universo, quien al responder la pregunta que el certamen hace a todas las reinas de belleza contestó: "el más reciente problema que tenemos en nuestras manos es el Tratado de Libre Comercio. (...) será difícil para mi país, porque tenemos que competir con mucha tecnología avanzada. (...) pero sé que lo vamos a lograr."¹²³

La pasarela de México en la ciudad de los rascacielos, reunía al gobierno y la iniciativa privada, ambos interesados en proyectar una imagen positiva para generar un ambiente de confianza y cooperación con el gobierno y los inversionistas norteamericanos.

Pero aunque la alianza entre el Estado y el sector privado tenía metas comunes, no debe olvidarse que la idea de llevar el arte mexicano a Nueva York había sido de Emilio Azcárraga, antes de la administración salinista y de las gestiones para impulsar el Tratado de Libre Comercio. Azcárraga era ante todo, un hombre de negocios que buscaba beneficios propios en su relación comercial con los Estados Unidos. De lo contrario, ¿por qué invertiría dos millones de dólares para presentar una magna exposición en el máximo recinto clásico de la ciudad neoyorquina? Su personalidad filantrópica y su interés en la imagen de México no son suficientes para explicarlo.

¹²³Guadalupe Loaeza, "Dos de cal," *Reforma*, 26 de agosto de 2010, 11.

Capítulo 3. *Esplendores de 30 siglos*. ¿Una visión clásica o moderna?

Tras largas semanas de misterio alrededor de los preparativos finales, el Museo Metropolitano de Nueva York abrió sus puertas a la exposición que prometía ser, de acuerdo al director del recinto Philippe de Montebello, “una revelación que cambiaría la percepción del arte mexicano.”¹²⁴ ¿Suponía esta afirmación la develación de un discurso novedoso? Y en ese caso, ¿en qué consistía?

A modo de las exposiciones tradicionales de arte mexicano, *Esplendores de 30 Siglos* se organizó en 4 bloques históricos correspondientes a arte prehispánico, arte colonial, siglo XIX y siglo XX.¹²⁵ Integrada con 365 piezas de acervos públicos y privados, el recorrido iniciaba en las grandes culturas mesoamericanas y finalizaba en la década de los cincuenta, con obras de Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Frida Kahlo, María Izquierdo y Rufino Tamayo. De hecho, Tamayo fue el único artista vivo representado, y su inclusión obedeció más a motivos personales que a cuestiones curatoriales.¹²⁶ De esta manera, se eliminaba de tajo a toda una

¹²⁴Ponce y Puig, “Una mordida cultural a Nueva York”, 47.

¹²⁵Es importante recordar que en México existe la tradición diplomática de presentar exposiciones en el extranjero para dirimir cuestiones políticas entre los gobiernos. En el caso de *Esplendores de 30 Siglos*, se puede apreciar la influencia de experiencias expositivas previas, particularmente de la muestra *Veinte Siglos de Arte Mexicano* que se presentó en 1940 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

¹²⁶Kaiser, “Entrevista sobre la exposición *Esplendores de 30 siglos*.”

generación de artistas jóvenes, así como a los artistas de la Ruptura en la que Bill Lieberman no creía.¹²⁷

Otra omisión escasamente señalada en las reseñas sobre la muestra, fueron las artes populares que hasta entonces habían sido fundamentales en la proyección internacional de México. ¿Decisión del museo, de los curadores o de los patrocinadores de la muestra?

De manera frecuente, se acepta que la visión de la exposición y la responsabilidad de la selección de las piezas fueron de los curadores del Museo Metropolitano.¹²⁸ La especialista en arte precolombino, Julie Johnes, se encargó de la sección de arte prehispánico; Johanna Hecht y Marcus Burke del periodo virreinal; John McDonald del siglo XIX, David Kiehl de Guadalupe Posada y Bill Lieberman del arte moderno. Sin embargo, esta postura desestima la participación de Azcárraga y de los empresarios patrocinadores en la construcción de la imagen de México para la audiencia norteamericana. En todo caso, hay que subrayar que la figura del curador comenzaba a adquirir gran relevancia como intermediario de las élites económicas del primer y tercer mundo, para orientar el sentido de sus productos de acuerdo a intereses dominados por el mercado global.¹²⁹

¹²⁷García Noriega, "Entrevista sobre la exposición Esplendores de 30 siglos."

¹²⁸ Herner, "La toma de Nueva York,"⁸ y Armando Ponce y Carlos Puig, "Con la bendición del presidente Salinas, de Azcárraga y de Octavio Paz, el arte mexicano se impone en Nueva York," *Proceso* (octubre 1990): 48.

¹²⁹ Yúdice, "El impacto cultural del Tratado de libre Comercio norteamericano," 92-93.

Al comenzar el recorrido, fungían como anfitriones una cabeza colosal olmeca del sitio de La Venta y una serpiente emplumada azteca: prelude poco revelador a pesar del objetivo de los curadores del museo, de disminuir los estereotipos del arte mexicano, y destruir en Estados Unidos el prejuicio de que en México todos somos aztecas.¹³⁰ Lejos de ello, la exaltación del mundo precolombino, especialmente del mexicana, reactivaba el mito tenochca como origen de la identidad nacional.

Poco original resultaba también la práctica expositiva de transmitir la continuidad estilística del arte mexicano mediante la articulación de las piezas a pesar de sus marcadas diferencias. Los olmecas y los aztecas, por ejemplo, estaban distanciados por más de 2 mil años y pertenecían a regiones geográficas muy distantes. Este concepto posrevolucionario sobre la esencia inmutable de las expresiones artísticas mexicanas, funcionaba de hilo conductor de la muestra estableciendo conexiones, a veces forzadas, entre periodos históricos y estilísticos. Tal presunción se reforzaba también en la introducción del catálogo prologado por Octavio Paz, quien consideraba que "no hay nada en común, en apariencia, entre los jaguares estilizados de los olmecas, los ángeles dorados del siglo XVII y la colorida violencia de un

¹³⁰Armando Ponce y Carlos Puig, "Con la bendición del presidente Salinas, de Azcárraga y de Octavio Paz, el arte mexicano se impone en Nueva York," 48.

óleo de Tamayo, nada, salvo la voluntad de sobrevivir por y en una forma.”¹³¹

La promesa publicitaria que anunciaba la llegada de un otoño exótico a la ciudad de los rascacielos parecía cumplirse. Salvaje y tropical, la estética mexicana despertaba entre el público estadounidense, una sensación de asombro y de distancia con su propia cultura, que reanimaba el imaginario estadounidense sobre el exotismo y el misterio de sus vecinos sureños, tan cercanos y al mismo tiempo tan diferentes de ellos.

Esta impresión de extrañeza o sorpresa frente a lo inesperado, que describía Octavio Paz en el catálogo al hablar sobre el encuentro de los conquistadores con las obras de los antiguos mexicanos, encontraba en *Esplendores de 30 Siglos* su versión moderna.¹³² Pues como señalaba en tono sarcástico un reportero del semanario *Time* en su crónica sobre la muestra, ¿existía algo tan lejano y atemorizante como la escultura de una máquina devoradora con enormes colmillos, como los de la serpiente emplumada, para recibir a los visitantes?¹³³ Bastaría recorrer 25 salas de tres mil años de esplendores para confirmar que los mexicanos seguían siendo los mismos extraños. Pero bajo el techo del

¹³¹ *Mexico: Splendors of 30 Centuries*, 4.

¹³² *Mexico: Splendors of 30 Centuries*, 4.

¹³³ “A stone eating machine. Would it be possible to have a scarier sculpture than this, with its great recurved fangs.” Hughes, “A monumental exhibit of Mexico’s art redeems the *image problem*,” 51. [mi traducción].

Metropolitano, México acreditaba su estatus de pueblo culto, y se colocaba al mismo nivel de las grandes civilizaciones universales.

La sección prehispánica contó con una museografía sencilla de espacios sobrios y paredes blancas.¹³⁴ Tal simplicidad en el diseño provocaba un fuerte contraste con la monumentalidad de las piezas elegidas para este segmento: excentricidades de peso y tamaño que no pasaron desapercibidos por los conocedores. Calificada de exagerada y excesiva en su aspecto colosal, Roberto García Moll, entonces director general del Instituto Nacional de Antropología e Historia, INAH, lamentaba la ausencia de detalles relevantes opacados por el énfasis en lo monumental.¹³⁵ Por su parte, el crítico de arte Olivier Debroyse, cuestionaba la presencia de algunos objetos elaborados en metales preciosos, incluidos más por su valor económico que por su importancia histórica o arqueológica.¹³⁶

Junto a los monolitos destacaban además, diversos ejemplos de objetos cerámicos, joyas, jades, figuras antropomorfas y zoomorfas, fragmentos de murales y paneles con inscripciones calendáricas procedentes de los sitios y las culturas Olmeca, Izapa, Teotihuacán, Monte Albán, Palenque, Tajín, Chichen Itzá y Tenochtitlan. Pero a pesar

¹³⁴ Olivier Debroyse, "Se presenta a México como país en vías de civilización," *La Jornada*, sec. Cultura, 1o de octubre.

¹³⁵ Angélica Abelleira y Arturo García, "Se trata de una exposición típica y buena: especialistas," *La Jornada*, sec. Cultura, 1o de octubre de 1990.

¹³⁶ El cuestionamiento de Olivier Debroyse señalaba la inclusión de ciertas piezas de oro de la cultura maya que en su apreciación eran irrelevantes desde el punto de vista arqueológico e histórico. Olivier Debroyse, "Se presenta a México como país en vías de civilización," sec. cultura y Abelleira y García, "Se trata de una exposición típica y buena," sec. cultura.

del esfuerzo en mostrar la diversidad cultural de los pueblos mesoamericanos, la crítica no dejó de considerarla como una puesta típica y sin novedades.¹³⁷

Contrario a la austeridad en el tratamiento de las salas precolombinas, la sección colonial deslumbraba por la exuberancia de la museografía sobre la que lucían los objetos. Alfombras y paredes en vistosos colores de tonos barrocos, sumergían al espectador en un universo refinado y ostentoso, donde se evidenciaba la sofisticación de la burguesía novohispana.¹³⁸ En estas salas se mostraron extraordinarios ejemplos de artes aplicadas y muebles decorados a la usanza europea con finos materiales -cedro, caoba, alabastro, marfil, hueso, seda, plata y oro,-elaborados con delicadas técnicas de manufactura -bordado, tallado, laqueado y dorado.-Como parte de estos artículos de lujo, se exhibieron las únicas artesanías de la muestra: un chal de Santa María del Río, dos sarapes de Saltillo y una laca de Olinalá.

Pese a estar acostumbrados a trabajar con las mejores obras del mundo, el equipo del museo no pudo contener su admiración al desembalar las pinturas de Andrés de la Concha, Baltasar de Echave Orio, Baltasar de Echave Ibía, Alonso Vázquez, Luis Lagarto, José Juárez

¹³⁷ Abelleira y García, "Se trata de una exposición típica y buena," sec. cultura.

¹³⁸ Debroise, "Se presenta a México como país en vías de civilización," sec. cultura.

y Cristóbal de Villalpando.¹³⁹ El panorama religioso de los siglos XVI y XVII, se completó con retratos, pinturas de casta y biombos de los artistas Juan Correa, Juan Rodríguez Juárez y Miguel Cabrera, entre otros. Pero quizá la parte más esplendorosa por la cantidad de oro y plata, fue la sala de objetos litúrgicos, conformada por una sorprendente colección de cálices, cruces procesionales, relicarios y custodias que hacían honor al título de la muestra. El periodo novohispano ocupó un lugar destacado en el discurso expositivo, que reflejaba el interés curatorial de revalorar la herencia hispana para integrarla de manera positiva en el imaginario nacional mexicano.

Una sorpresa más se esperaba con la presentación de las artes visuales del siglo XIX. Y es que de acuerdo a Marcus Burke, responsable de la curaduría para esta sección, *Esplendores de 30 Siglos* ofrecería una lectura renovada y poco conocida del arte decimonónico. En su opinión, esto contribuiría a cambiar la idea negativa sobre un periodo oscuro en donde no pasa mucho en el arte, por la de un periodo de grandes acontecimientos útiles para llenar el abismo entre los aztecas y Orozco.¹⁴⁰

El ocaso de la colonia y la emergencia de la nación independiente, intentaron mostrar el desarrollo gradual de las expresiones artísticas,

¹³⁹Ponce y Puig, "Con la bendición del presidente Salinas, de Azcárraga y de Octavio Paz, el arte mexicano se impone en Nueva York," 47.

¹⁴⁰Ponce y Puig, "Con la bendición del presidente Salinas, de Azcárraga y de Octavio Paz, el arte mexicano se impone en Nueva York," 46.

desde la producción de los primeros maestros de la Academia de San Carlos - Rafael Jimeno y Planes, Pelegrín Clave y Manuel Tolsá; hasta las obras del gran representante de la pintura de paisaje, José María Velasco. El bloque cerraba con una sala dedicada a la gráfica popular de José Guadalupe Posada, con caricaturas políticas e imágenes de calaveras, que al igual que los paisajes de Velasco, formaban ya parte del imaginario estadounidense de México.

La influencia de guiones museográficos previos no fue excepción en la lectura del siglo XIX. Sin embargo, hubo algunos elementos novedosos. Por ejemplo, la revaloración de la Academia de San Carlos y su papel en la formación de los criterios estéticos de los artistas mexicanos. Fuera del ámbito de la Academia, la sección incluyó la pintura regional de artistas de provincia con escenas costumbristas, naturalezas muertas, retratos y temas religiosos de José María Estrada, Agustín Arrieta y Hermenegildo Bustos.

El último espacio de la exposición, dedicado al arte del siglo XX, fue el que causó mayores polémicas entre los especialistas en el tema, sobre todo por el desequilibrio de las obras expuestas. Para Raquel Tibol y Olivier Debrouse, nada justificaba la preferencia de los curadores norteamericanos en ciertos artistas sobre otros.¹⁴¹ Se referían particularmente a la abundancia de cuadros de Rivera contra la ausencia

¹⁴¹ Ponce y Puig, "Con la bendición del presidente Salinas, de Azcárraga y de Octavio Paz, el arte mexicano se impone en Nueva York," 48, Debrouse, "Se presenta a México como país en vías de civilización," sec. Cultura y Herner, "La toma de Nueva York," 10.

de obra de Roberto Montenegro, Jean Charlot y Alfredo Zalce, o la de figuras ligadas al "grupo sin grupo" de los contemporáneos como Agustín Lazo, Manuel Rodríguez Lozano o Abraham Ángel.

Otro aspecto fuertemente cuestionado, fue el hecho de haber presentado la pintura mexicana al margen del movimiento revolucionario y la obra mural. En cambio, se mostraba con amplitud la obra de caballete influida por las vanguardias europeas de principios del siglo XX, por ejemplo del cubismo o el primitivismo, derivadas de las estancias de los artistas en España o París. Lo anterior fue especialmente notorio en la selección de los cuadros de Rivera. Lo mismo ocurrió con el repertorio de pinturas de género, que fue abordado desde el punto de vista estético y desvinculado de su contexto social, con las típicas escenas de personajes humildes de rostros morenos, mujeres con rebozos y niños, paisajes y costumbres.

Por último, la decisión de cortar la muestra en 1950 terminó por incendiar los ánimos. Al borde del siglo XX, resultaba incompresible la exclusión de las obras de artistas contemporáneos o de las obras distanciadas de la Escuela Mexicana de Pintura. Esta decisión tampoco queda clara si se considera que, entre los objetivos de la muestra, estaba el de mostrar la cara de un México modernizado que el arte contemporáneo era capaz de proyectar. Como lo apunta Teresa Eckmann, la selección inicial de las piezas realizada por Lieberman

contemplaba la obra de artistas contemporáneos emergentes pero excluía a la generación de la Ruptura. Ante la queja de los artistas no representados, el museo tomó la decisión de no incluir a ninguno.¹⁴²

En muchos sentidos, *Esplendores de 30 Siglos* era una exposición tradicional y poco arriesgada que reforzaba la estética nacionalista, al acudir al repertorio de símbolos y de imágenes estereotípicas de la mexicanidad. Pero en otros, se distanciaba de algunos parámetros esencialistas, por ejemplo, a través de la eliminación de las artes populares, para conseguir la representación de un rostro modernizado de México.

Tratándose de una exposición de promoción internacional concebida en el ámbito privado con fines políticos y económicos específicos, es interesante preguntarse ¿qué imagen de México quería promoverse y quiénes fueron los artífices de la misma? Este será el tema del siguiente apartado.

3.1 Esplendores: ¿Una estrella más del canal de las estrellas?

“Cada vez más las exposiciones de arte son colaboraciones entre curadores y patrocinadores del Norte y del Sur (...) Como los directores de las empresas, los curadores son especialistas institucionalmente reconocidos en sus mercados, orientando el sentido y el status de sus productos y sus imágenes a lo largo del sistema de distribución (adquisición, exposición e interpretación en lo que respecta al arte).”¹⁴³

¹⁴² Eckmann, “The Making of an Art Movement?,” 55.

¹⁴³ Yúdice, “El impacto cultural del Tratado de Libre Comercio norteamericano,” 92.

La atribución que se le ha otorgado al Museo Metropolitano como único responsable de construir el discurso expositivo de *Esplendores de 30 siglos*, ha desestimado la influencia de Emilio Azcárraga sobre los curadores estadounidenses. Lo anterior no pretende negar la versión norteamericana de la muestra, sino incorporar la visión de la clase empresarial mexicana a través de Emilio Azcárraga.

Me interesa reiterar que la presencia del empresario en la organización de *los esplendores mexicanos* no era un caso aislado. Como ya lo señaló Mari Carmen Ramírez, su participación fue un fenómeno vinculado a la intervención de otros inversionistas en la concepción y financiamiento de exposiciones internacionales, para promover a sus países en términos económicos globales.¹⁴⁴ En consecuencia, se puede suponer que entre los objetivos de la exposición del Metropolitano, estaba el de proyectar una imagen modernizada de México y lista para participar como socio comercial de los Estados Unidos.

El reto para los curadores del museo no debió haber sido sencillo: el imaginario de México en el extranjero tenía –y sigue teniendo– una fuerza decisiva cuyos supuestos resultaban difíciles de cuestionar. La confección de este rostro de México requería de estrategias curatoriales capaces de comunicar estas ideas, incluso a costa de desechar ciertos

¹⁴⁴ Ramírez, “Brokering Identities,” 21-22.

estereotipos nacionalistas discordantes con la era global, con la que los grupos empresariales y el gobierno salinista se identificaban.

Desde el inicio del proyecto, Azcárraga invitó a Octavio Paz y a Pedro Ramírez Vázquez, para fungir como asesores y enlaces con el museo.¹⁴⁵ El escritor y el arquitecto escribieron el guion y entregaron un listado preliminar de piezas.¹⁴⁶ Miguel Ángel Corzo, al frente de la Fundación "Amigos de las Artes de México", supervisó los contenidos del catálogo.¹⁴⁷ Azcárraga y Paz depositaron en los curadores norteamericanos su confianza, encargándoles los aspectos académicos y la responsabilidad de la selección de las piezas.

Firme en su decisión para sacar adelante la exposición en el Museo Metropolitano, el Tigre convirtió el Centro Cultural Arte Contemporáneo recién inaugurado, en el sitio de operaciones para los investigadores norteamericanos durante sus estancias de trabajo. Desde ahí, se encargó de otorgarles las mayores facilidades para viajar a lo ancho de la República Mexicana, en búsqueda de las piezas que a su manera de ver, mejor representarían a la cultura mexicana.¹⁴⁸ La dificultad para avanzar con rapidez desesperaba a Azcárraga, quien "acicateaba a todos los participantes para apurar la muestra. No podía creer que tuviera que

¹⁴⁵Herner, "La toma de Nueva York," 8.

¹⁴⁶Fernández y Paxman, *El Tigre*, 341. Desconozco el listado preliminar de piezas de *Esplendores de 30 siglos*.

¹⁴⁷La intervención de la Fundación "Amigos de las Artes de México" se hizo manifiesta en la revisión de los contenidos del catálogo como lo demuestra la modificación del texto sobre el Porfiriato escrito por Dore Ashton por haber sido considerado demasiado crítico. Véase Carlos Puig, "Censura en el catálogo del Met suaviza el porfiriato y protege a los mecenas del arte," *Proceso* (octubre 1990): 49 y Black George, "Mexico's Past," *Los Angeles Times*, sec. Metro, 9 de octubre, 1990.

¹⁴⁸Miriam. "Entrevista sobre la exposición *Esplendores de 30 siglos*" y García, "Entrevista sobre la exposición *Esplendores de 30 siglos*."

esperar años y lidiar con dos gabinetes del gobierno mexicano antes de inaugurar la exhibición.”¹⁴⁹ Los trámites y las disposiciones legales para obtener las obras en préstamo, le parecían un absurdo burocrático que no estaba dispuesto a tolerar.

Con una actitud un tanto displicente, el Museo Metropolitano y Televisa supusieron que podrían resolverlo todo sin atender a las orientaciones de las instituciones culturales mexicanas. Los mandos culturales del país se sentían excluidos en las decisiones académicas y reprobaban la insensibilidad de los norteamericanos con algunas comunidades que se negaban a otorgar en préstamo su patrimonio. Con el paso del tiempo, la falta de comunicación con las instituciones mexicanas originó tensiones, principalmente con los asuntos relativos a los permisos para el préstamo de obras.¹⁵⁰

Ya avanzado el proyecto, las autoridades mexicanas de la cultura intervinieron para solicitar a los directivos del recinto neoyorquino, el apego a las normativas legales y oficiales de movimiento de obra. Además, pidieron incluir las voces académicas del país en la lectura del arte mexicano. Aunque no es claro si fue a partir de este momento, lo cierto es que la visión extranjera de México se enriqueció con las aportaciones de varios especialistas mexicanos que escribieron en el catálogo. Entre ellos se puede citar a Fernando Matos, Roberto García

¹⁴⁹Fernández y Paxman, *El Tigre*, 341.

¹⁵⁰Kaiser, “Entrevista sobre la exposición Esplendores de 30 siglos.”

Moll, Fausto Ramírez, Xavier Moyssén y otros expertos del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.¹⁵¹

El discurso de *Esplendores de 30 siglos* no fue muy diferente al de exposiciones previas de arte mexicano presentadas en el extranjero, sobre todo a las difundidas por Fernando Gamboa a partir de los años cincuenta. Los curadores del Metropolitano respetaron los parámetros tradicionales de la narrativa nacionalista, y la revelación que prometía cambiar la concepción del arte mexicano, terminó por reforzar los estereotipos de siempre. No obstante, el apego a los cánones tradicionales de la mexicanidad artística, no impidió el propósito de un sector de la población mexicana simpatizante con el modelo económico norteamericano de difundir la imagen de una nación renovada y lista para competir como socio comercial de los Estados Unidos. La huella más evidente de la intención de reflejar a un país modernizado y listo para ingresar al primer mundo, fue la eliminación de las artes populares. En este contexto, su ausencia funcionó para alejar del imaginario estadounidense la idea de una nación rural, indígena y arraigada a prácticas económicas locales opuestas a la nueva lógica de mercados. Con mucha probabilidad, esta decisión estuvo influida por la intención de las élites económicas, a las que Azcárraga pertenecía, de redefinir la identidad mexicana de acuerdo al espíritu del neoliberalismo global.

¹⁵¹Herner, "La toma de Nueva York," 8.

De esta manera, *Esplendores de 30 siglos* abría la puerta a nuevas formas de presentar a México en el extranjero. A la vez, Televisa capitalizaba su inversión en la exposición, al presentarse como depositaria de la tradición milenaria del país y como generadora de los contenidos artísticos mexicanos. Bajo los reflectores mundiales, los *esplendores mexicanos* brillaban como si fueran una estrella más del canal de las estrellas.¹⁵²

Conclusiones

Como muchas de las retrospectivas de arte mexicano que han viajado por el mundo, *Esplendores de 30 siglos* fue una exposición de promoción internacional concebida bajo la lógica de la diplomacia cultural. A diferencia de sus antecesoras, esta muestra se distingue por haberse originado en el ámbito privado y no en el Estado, como había sido la costumbre en México.

La paternidad de la muestra fue de Emilio Azcárraga Milmo, dueño de Televisa, quien vislumbró la oportunidad de organizar esta exposición en el Museo Metropolitano de Nueva York, como escenario de relaciones públicas para conseguir beneficios políticos y económicos. La exposición

¹⁵²Televisa incrementó su participación en la promoción cultural de México a finales de los años noventa. Al respecto se puede mencionar la serie de spots nacionalistas llamado: Una estrella más del canal de las estrellas producido por Televisa para promover sitios naturales, arqueológicos e históricos del país. Para ello se eligió a una modelo que presentaba los sitios ataviada con supuestos trajes indígenas o regionales, y con música de fondo de tambores y caracoles. <https://www.youtube.com/watch?v=FN4oCwRc8k8> (Consultada el 8 de junio de 2015).

contó con el apoyo financiero de varios empresarios mexicanos y norteamericanos, y con recursos del propio recinto neoyorquino. El crédito de patrocinador mayor lo recibió Televisa.

De esta manera, *Esplendores de 30 siglos* inauguró una nueva era en las políticas culturales del Estado, caracterizada por una creciente participación de la iniciativa privada en la organización y financiamiento de proyectos culturales. Este cambio de reglas está asociado con el debilitamiento de los Estados nacionales y el fortalecimiento de los sectores privados a raíz de las transformaciones mundiales y la integración de los países latinoamericanos al neoliberalismo ocurrida a finales del siglo XX. En consecuencia, los Estados mecenas encargados de la producción, circulación y difusión de las expresiones artísticas mexicanas, comenzaron a ceder la responsabilidad a grupos de empresarios e inversionistas con intereses neoliberales. La presencia de Televisa en *Esplendores de 30 siglos* corresponde a este fenómeno.

La participación de Azcárraga en la organización de *Esplendores de 30 siglos* no fue desinteresada, como tampoco lo fueron ninguna de las exposiciones internacionales previas que promovió el Estado. Por lo contrario, puedo afirmar que el magnate de las telecomunicaciones tuvo importantes motivos políticos y económicos para impulsar la presentación de una exposición de arte mexicano en un centro financiero mundial como Nueva York.

En principio, lo movía el interés de corregir la imagen exterior de México en momentos en que lo único que se escuchaba eran noticias sobre narcotráfico y corrupción. El desprestigio de México en el extranjero afectaba a los inversionistas que, como Azcárraga, deseaban mejorar sus relaciones comerciales con el país del norte. De la misma manera, la muestra le parecía una oportunidad para demostrarle al gobierno de México, la capacidad de la iniciativa privada mexicana para intervenir en los asuntos del Estado.

A nivel personal, Azcárraga esperaba que la exposición funcionara como acto de relaciones públicas para recuperar el negocio de la televisión hispana, del que había sido forzado a retirarse en 1986 por violar la ley de posición de canales de televisión en manos extranjeras. De hecho, Televisa logró readquirir UNIVISION/ SIN en 1992, recuperando así su presencia en el mercado de la televisión hispana en Estados Unidos.

Por otro lado, la participación cada vez mayor de capitales privados en las exposiciones internacionales de arte, generó nuevas formas de proyectar a México en el mundo. Si antes había sido el Estado el responsable de dictar los cánones de la representación visual de la nación, en este nuevo escenario aparece el curador como intermediario de las élites económicas para guiar el contenido de los discursos en favor de intereses privados. Bajo la lógica del neoliberalismo, los

empresarios de los países en desarrollo recurrieron al arte para promocionar a sus países en el mercado global. En consecuencia, la colaboración entre curadores e inversionistas, originó nuevas estrategias discursivas orientadas hacia la confección de imágenes modernizadas de las naciones para su promoción internacional.

La visión de la política económica neoliberal de la clase empresarial mexicana, se reforzó con la llegada de Carlos Salinas de Gortari a la presidencia en 1988. El economista egresado de Harvard y los empresarios mexicanos estaban convencidos de que México podía ingresar al Primer Mundo. Asimismo, creían en las posibilidades del libre comercio y consideraban necesario la realización de una serie de reformas que logran hacer de México un país competitivo y capaz de participar como socio comercial de los Estados Unidos. La coincidencia ideológica entre el gobierno de Salinas y la clase empresarial, se materializó en una alianza sin precedentes en la historia de México, que les permitió caminar de la mano en búsqueda del sueño primermundista.

En estas circunstancias, *Esplendores de 30 siglos* apareció como una brillante oportunidad que el presidente Salinas supo aprovechar para confirmar su alianza con el sector privado y lograr los objetivos políticos de su gobierno, en concreto, la negociación del Tratado de Libre Comercio

con Estados Unidos y Canadá. A la vez, Salinas utilizó la muestra como plataforma para sumarse a la promoción internacional de México a través de la organización de un festival paralelo a la muestra denominado *México: una obra de arte*. Este programa fue ejecutado por la Secretaría de Relaciones Exteriores en coordinación con diversas instituciones culturales del país y el apoyo financiero de particulares. El festejo mexicano en la isla de Manhattan contempló más de 150 actividades que mostraron la diversidad cultural de México con exposiciones de arte moderno y contemporáneo, teatro, música, ballet venta de artesanías y conferencias en temas de historia, arte, política y económica.

Bajo los reflectores del mundo, México tuvo la afortunada coincidencia de recibir el nombramiento de Octavio Paz como premio nobel de literatura. Un año después, afuera del escenario neoyorquino pero con la persistente inquietud de los políticos y empresarios de promocionar a México en términos comerciales, la tapatía Lupita Jones captó la atención internacional del país al ser coronada Miss Universo.

A la vez, la intención de promover a México en términos económicos se manifestó en los discursos políticos y en la selección de eventos y temáticas que formaron parte del festival cultural mexicano. De la misma manera, *Esplendores de 30 siglos* reflejó los ideales de la clase política y empresarial mexicana. Sobre este tema, puedo aseverar

que a pesar de no haberse distanciado de los preceptos nacionalistas con los que México se había dado a conocer en el mundo, los curadores del Metropolitano intentaron redefinir la imagen de México en términos modernos y más acordes con la era global.

En cuanto a la lectura tradicional, la exposición respetó los parámetros clásicos de la representación nacional al incluir en su repertorio la selección de piezas prehispánicas, coloniales y de arte moderno presentada en exposiciones previas y que conformaban el imaginario de México en el exterior. Por otro lado, la visión renovada de México visualizada por los empresarios, se hizo evidente en la proyección de un país modernizado y tecnológicamente preparado para competir en el mercado global. Esta ecuación se hizo mediante la eliminación de las artes populares para reducir la idea de un país indígena con prácticas locales y artesanales opuestas a la lógica del mercado global.

A la luz de la investigación realizada, estoy convencida que la participación de la iniciativa privada en *Esplendores de 30 siglos* fue un parte aguas en las políticas culturales del Estado que abrió paso a nuevas prácticas curatoriales que promovieron cambios en la visualización internacional de México. De ahí, su trascendencia para estudiar las exposiciones internacionales de arte mexicano para

consumo internacional organizadas con la colaboración de la iniciativa privada que le sucedieron.

Anexo 1

Entrevista con Miriam Kaiser (coordinadora de movimiento de obra para la exposición en Conaculta). 15 de mayo de 2014, Ciudad de México.

MK) Miriam Kaiser

VM) Valeria Macías

VM) Tengo entendido que el autor intelectual de *Esplendores de 30 siglos* fue Emilio Azcárraga Milmo, quien fue con Miguel de la Madrid y le propuso hacer una exposición de arte mexicano en Nueva York. Sabemos que esa exposición no hubiera podido ser posible sin el apoyo de las instituciones culturales mexicanas, ni del conocimiento previo, ni de los vínculos y los interlocutores entre el Metropolitano y la gente de las instituciones mexicanas...

MK) Fue Emilio Azcárraga –digamos– el autor, como dices intelectual, pero el autor autor fue Octavio Paz. Emilio Azcárraga invitó al maestro Octavio Paz a que él se hiciera cargo. Y por alguna circunstancia... bueno, pues, se oía que venían del Centro Cultural de Arte Contemporáneo la estaba organizando etcétera. Y como que lo querían hacer todo en un principio muy al margen de las instituciones. Así de yo voy a tales pueblos y yo recojo, y yo busco, y yo pido, y yo esto y lo otro. Y con una manera un poquito displicente querían hacer todo. Así como que yo puedo. Así como los niñitos chiquitos que dicen “yo solito mano”. Hasta que no. Y además hasta desde el punto de vista académico ¿eh?

(VM) Pero ¿quiénes estaba tomando las decisiones?

MK) Todos los principios se estaban manejando exclusivamente por académicos norteamericanos y directamente por los curadores del museo. Hasta que pues alguien levantó la voz y dijo: señores. Si ustedes van a exhibir arte mexicano... bueno encantado por que el Met tiene, tenía entonces una política de hacer una gran exposición española, una gran exposición de la India. Siempre había... se ofrecía para hacer estas exposiciones casi diríamos enciclopédicas ¿no? Llenar el museo y hasta las tiendas venían... Lo que no hizo México. Bien aprovechaban para que las tiendas *Bloomindale's*. Yo me acuerdo que una vez fui y estaba todo *made in Spain* ¿y por qué está todo esto de España? Ah, pues porque en el Met va a haber una exposición española. Ah, o sea, se hacía todo una mercadotecnia alrededor de las exposiciones. Entonces el Met ya tenía –digamos– esta actitud de tener una gran exposición enciclopédica para mostrar al mundo.

VM) Es decir, estas exposiciones se hacían –hacen–, con objetivos diplomáticos, de relaciones públicas.

MK) Yo no sé si todas tenían este carácter político, pero pues si de alguna manera se liga lo político con lo económico, con lo diplomático, con lo artístico. O sea, una exposición sirve para abrir muchas puertas, porque te digo, es la parte bonita, es la parte buena, es la parte de categoría de un país, ¿no? Llámese la India, llámese lo que tú quieras. Entonces sí, en un principio yo lo oía desde mi posición como entonces era yo... Esto pasó en los ochenta, a fines de los ochenta ¿dónde estaba yo? En Bellas Artes, y luego estuve en. En fin... Estaba yo ligada... y un día que vinieron y que hicieron y que pedían... Ajá, está bien, déjalos. Hasta que... Cercano a la inauguración. Digamos dos años antes, yo me acuerdo por una plática con mí queridísimo maestro Xavier Moysén.

Estaba furioso... pero ¡ay!, que todo lo están haciendo sin consultarnos, como si no fuéramos capaces, etcétera. Entonces, de repente alguien tuvo un poco de sentido común, y dijo: bueno pues por favor, está bien que nuestros curadores, pero por qué no tomar la opinión. Entonces, bueno, pues sí intervinieron. Ahí está en el libro. Los llamaron primero para ellos hacer las semblanzas. Digo, lo sé por mi relación con el mundo artístico y cultural. Me lo platicaban. Pero así que ellos ya habían hecho. Todo ellos.

VM) ¿Incorporaron la opinión de los investigadores mexicanos?

MK) Yo creo que finalmente se dieron cuenta que por más autoritarios que sean tienen que bajarse tres escalones o cuatro o cinco, y voltear a ver a los que saben de esto ¿no? Prehispánico. Okey. Ellos ya escogieron, pero a lo mejor hay cosas que no vemos, entonces, finalmente después de tres, cuatro años de trabajar de una manera desagradable, así como autoritaria, aceptaron y ya se pusieron a trabajar las listas de obra y se les abrieron otros caminos, porque tuvieron unos incidentes medio gruesos. No, de que llegaban a algún lugar y...

VM) Querían llevarse algo...

MK) Querían llevarse algo. Y una vez pues casi los linchan ¿no? En fin, era lógico.

VM) Pero ¿quién estaba coordinando esa primera parte? ¿Era Televisa, era Miguel Ángel Corzo, eran los curadores del Met?...

MK) No. Miguel no, esa es la segunda parte. Era el Metropolitan. Octavio Paz les dio manga ancha. Ustedes hagan... y ustedes. *I'ts your baby* y ustedes hagan. Entonces alquilaron, bueno, contrataron a varias personas que nos veían por encima del hombro. Nos veían... que somos los oficiales. Ellos hacían, ellos tornaban e hicieron un *pull* de gente donde había desde restauradores... en fin, todo, todo. Era una cuestión muy curiosa. Entonces pues... "todavía me tocó la colita" de todo esto. Miguel Ángel Corzo. Él, también por instrucciones de Televisa fue el que consiguió... hizo una sociedad, creo que se llama "Amigos de México". Y entonces él se encargó de ese patronato para obtener fondos, porque fue una exposición que costo siete millones de dólares. El catálogo, entre otras cosas, fue subvencionado... creo que no costaba \$30 dólares, fue una cosa así porque estaba subvencionado el catálogo norteamericano.

VM) ¿Y Miguel Ángel Corzo?

MK) Estuvo básicamente a cargo de la cuestión del patronato. Yo no sé si antes intervino en ayudarles a cosas. Pero si se había formado un *pull* de gente como que no quería que ver para nada con nosotros, o sea, con el mundo oficial ¿no?

VM) Con el mundo oficial de México.

MK) No. Instituciones, para nada. Llámese INBA, INAH, lo que fuera. Ellos estaban haciendo, y hasta que pues... Yo entro al Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes ya tarde, en mayo del noventa. Y, pues me hizo favor de invitarme Rafael Tovar y de Teresa, precisamente para ya el final de todo esto porque en julio empezó a salir la obra ya de México. Y me tocó, digamos, coordinar la logística, coordinar contratos,

coordinar documentos, coordinar todo eso. Eso es lo que ha sido básicamente mi trabajo... Siempre yo digo que soy la titiritera, porque estoy atrás, yo no me meto con curadores... No abro la boca en ese sentido, no me meto en la manufactura de la exposición. Siempre mi trabajo ha sido así como que parece muy triste, aburrido y seco y estéril. No, para nada; es un trabajo maravilloso. Entonces, bueno, pues el contrato. Hacer el contrato fue toda una experiencia divina, porque cuando se dieron cuenta que los institutos tienen sus reglamentos y sus leyes!... Ahí fue...

VM) El trueno casi.

MK) No trueno porque ya había caminado mucho, pero si muchas dificultades. No querían aceptar ciertos términos, y México, desde luego, no quería aceptar ciertos términos... Y fue una situación difícil. Porque, bueno, tú vas a prestar tus tesoros y entonces, bueno, quieres que se cumplan a cabalidad todas tus leyes, y el otro lado quiere que...

VM)... Seas flexible...

MK) Que seas flexible y que tú te acojas a las leyes de ellos y, pues, bueno, nuestra ley, en eso de veras que ha sido clara, precisa, que no se puede firmar un contrato, digamos para... haz de cuenta un problema de siniestro, que ellos se queden con una obra patrimonial porque así lo dijo el seguro. No, de ninguna manera, eso puede costar ¡Muchos ires y venires y muchas discusiones!

Como ese punto pues hay muchos. Hay como... Pues si se había comenzado con una actitud muy liberada para ellos, a la hora de que los tuviste que "encinchar", y que decirles: ¿sabes qué?, no es por aquí sino es por acá... es por aquí... Pues si costó trabajo esa parte final muy

delicada. Pues sí me tocó lidiar con ellos, y sobre todo también, con el grupo mexicano.

VM) Ah, si...

MK) Pues si porque estaban muy plegados a...

VM) Lo que el Met...

MK) Y bueno, pues esto fue delicado pero todo se solucionó y todo se hizo finalmente. Hay ciertas obras que obviamente no se consiguieron y se enojaron mucho. "De qué cómo es posible, o sea, cómo a mí me dice ese pueblo que no..."

VM) Esa obra no sale.

MK) Es un tesoro que no sale para nadie. Es decir: nadie es nadie. Entonces, bueno. Pues como se dice en inglés *They would not take a no for an answer*. Tuvieron que aceptar... digo no fueron muchas. Fueron dos tres cosas que finalmente... no digo que se tuviera que involucrar el señor presidente, pero no, no llegó a ese grado. Pero sencillamente tuvieron que aceptar que por cuestiones de costumbres, de leyes muy personales de ciertas poblaciones. Esas obras ¡aunque! las hubieran escogido y que daban mucha importancia a la lectura... fueron objetos del siglo XVI.

Pues, si fue difícil toda la cuestión de la tramitología. Claro. Yo no fui más que el intermedio con el apoyo absoluto de los jurídicos, tanto del INBA como del INAH, ¿no? Y del Consejo Nacional (Conaculta). O sea, no fui yo de ninguna manera. Nunca estuve sola y no tuve yo así; era yo nomás la intermediaria, la que ponía la cara, y en algunos momentos

pues si tuve que acudir a las autoridades más superiores de manera de que les explicarán la razón y el motivo de tal cosa. Así, o no es y ¡punto!

VM) Si, porque tenían que aceptar.

MK) Tenían que. Y eso fue muy delicado, porque si durante muchos años trabajaron con esa posibilidad de que se valía todo.

VM) Se comenta que fue en un viaje que hizo Azcárraga con Octavio Paz y Víctor Flores Olea al Metropolitano, en donde se detallaron los aspectos de esta exposición. Entonces, ¿por qué a Octavio Paz le interesaba la exposición? ¿Por qué Octavio Paz?

MK) En ese momento Octavio era muy importante en Televisa y para Televisa. Y era muy respetado lógicamente por todos los conocimientos de Octavio. Entonces a Octavio le dijeron: pues tú lo quieres hacer,

V) Y tenía...

MK) Necesitas ayuda, órale, quieres todo el Met, órale. O sea, el Met se plegó a todas las voluntades teniéndole toda la confianza. Yo creo que fue muy bueno que lo hiciera. Lástima que Televisa pensó que lo podrían hacer alrededor o por encima o por debajo sin tomar en cuenta las instituciones, desde el punto de vista académico en adelante... no nomás para la obtención de los objetos, sino de que no había que usar a los académicos nacionales no? Allí si que...

VM) Y, al final, la intervención de ustedes logró de cierta forma que la versión que se presentara en el Metropolitano sobre la historia del arte

mexicano no fuera única y exclusivamente una visión norteamericana, sino que, se tomaran en cuenta opiniones, conocimientos...?

MK) Absolutamente. Mira. Estados Unidos. Lo que he aprendido a través de los años, tiene grandísimos conocedores del arte mexicano, desde lo prehispánico hasta nuestros días. O sea, somos muy nacionalistas y creemos que todo es nuestro, pero lo que no entendemos es que el arte es mundial, y que hay mayistas en no sé en cuántas universidades en Estados Unidos igual que en Europa, o sea que nuestro arte es... tiene ya la categoría de universal. Igual estudian a José Clemente Orozco en "equis" y "y", y eso por un lado nos cuesta trabajo entenderlo. Esa visión que puede tener el otro, pero al mismo tiempo consideramos (habla Miriam Kaiser en este momento), que, no por ello, no se toma en cuenta la voz de un gran conocedor, de una persona que ha estudiado tal tema toda su vida, que es nacional. No le quito mérito a los académicos norteamericanos, no, de ninguna manera, pero no acepto – yo en lo personal– que no se trabaje en conjunto, como por ejemplo, hace tres años, cuatro, con la exposición de Moctezuma en el Museo Británico; la Exposición de Moctezuma fue muy importante. Pero hubo un trabajo mano con mano, cerebro con cerebro, de opinión con opinión. Si creo que debemos insistir en que si se va a hacer una exposición de México, se tomen en cuenta la voz de los nacionales, isin dejar! de conceder que ellos tienen mucha libertad y porque hay conocimientos profundos de nuestro arte.

Ahora te quiero platicar algo. No sé si quedo claro.

VM) Algo que me llama mucho la atención es que quedó fuera la representación del arte popular en los esplendores de treinta siglos; porque revisando las exposiciones previas y que seguramente se tuvieron en mente para la concepción de esta nueva exposición, las

artesanías habían sido un tema central, y, en “Esplendores”, eso me sorprende un poco.

MK) Mira. Ya con la exposición como estuvo, eran más de setecientas piezas. Por un lado, la cantidad, y por el otro, justamente por la visión académica que tuvieron, y ahí iba uno de mis comentarios que quiero hacer. Posteriormente hubo un gran hincapié en... y no nada más... esa es la cosa, y no nada más hubo obras de México, ellos buscaron por todas partes, ¿no? Hablo de los códices, hablo de varios objetos prehispánicos, hablo de varios objetos novohispanos que procedían no nada más de... México y Estados Unidos, sino de Europa, creo que hasta de Sudamérica, algo vino de Venezuela... Esto. Yo creo que ¡uno! de los problemas fue la cantidad, no. No, no me acuerdo de la cantidad de metros que se ocupó.

VM) Cinco mil metros cuadrados.

MK) Pero fue una cosa que verdaderamente acababas arrastrando. No, no es broma. Yo la recorrí varias veces arrastrando de las... No, no, no. Era demasiado. Yo creo que muy probable fue que haya sido una de las razones. Porque, por ejemplo, en la exposición del Museo de San Antonio (SAMA), que fue la segunda sede, me pidió el Lic. Tovar que lo acompañará... Allí tienen dos mil quinientos objetos de la colección de arte popular de Norteamérica. Entonces, Marion Oettinger invitó al licenciado... bueno, además Rafael quería ver la sede y fuimos y le dijo: ¿Me puedes acompañar a la bodega? Sí, vamos, como no. Y bueno, te caes de espaldas de las joyas y... justamente dijo Marion: “Mí director quisiera que en algunos espacios hubiera el arte popular de nuestra colección”; a lo cual dijo el licenciado Tovar: “Pero adelante”. Cosa que tampoco aparece en los Ángeles. Fue algo totalmente de voluntad del

museo, porque el museo... el SAMA, tuvo que alojar la exposición en dos espacios. Dos edificios distintos, igual que en los Ángeles tampoco cupo en ese momento. Ahora ya creció el SAMA.

VM) ¿Qué opinas sobre lo que comentan investigadores estadounidenses como George Yúdice o Mary Carmen Ramírez, que se han encargado de revisar las exposiciones de los años ochenta y noventa en el contexto de la transición hacia el neoliberalismo y la reconfiguración de las élites globales, sobre el cambio de responsabilidad del Estado a la iniciativa privada para gestionar y hacer los contenidos de las exposiciones?

Ellos sitúan *Esplendores de 30 siglos* en este contexto. Citan también a "Mito y magia", por ejemplo, que estuvo en Monterrey. Y, entonces sugieren que quizá por ser una propuesta de Televisa y de Azcárraga, se está recurriendo al arte como un acto de diplomacia cultural, pero no tanto del Estado, sino como una diplomacia cultural de un privado para poner en Nueva York una agenda neoliberal, que beneficie a un sector empresarial mexicano, y a la mejor también a los políticos de ese momento.

MK) A mí eso me rebasa, yo siento que es un... yo tengo mucho respeto por Mari Carmen, pero me rebasa a mí esa postura totalmente. El arte ya creado, neoliberal o no, parece totalmente fuera de contexto. Y, que se vayan a beneficiar... el que se beneficia es México, punto. Sea como sea se beneficia México. Que de ahí agarren beneficio otras gentes, no veo como eh. La verdad me rebasa, no, no, que lo haya hecho. Bueno, se sabe que Emilio Azcárraga tuvo un gran interés por la cultura, y a lo mejor sí por cuestiones económicas porque repito. Y lo digo desde un principio. Pero es una linda llave que abre las puertas a cosas muy hermosas, o sea, que un señor, gran empresario abra las puertas para

sus beneficios económicos con una gran exposición, pues es un gana gana. Qué daño hace que conozcan, a que te diré, ¿a los Olmecas?

No hace ningún daño. Al revés, porque finalmente pues si harán sus negocios, o no, con una exposición, o no, pero el día que vieron una cabeza Olmeca no la van a olvidar, perdóname, o sea, me rebasa a mí toda esta postura, no la comparto, aunque obviamente, y lo digo desde un principio, ha habido muchas muestras de todos los países.

Bueno, yo me limito a la cuestión cultural. ¡Sin dejar de notar y de anotar!, como dije desde un principio... no llego hasta este caso de lo neoliberal... Qué sirve para abrir puertas. Sí sirve, desde luego, porque son nuestros mejores embajadores y, yo creo que queda mucho y tiene una... tiene... hacer ver otras actitudes ¿no? Aún a los financieros... haces ver...Entonces, digo, no le veo esa actitud, no. También creo que Olivier Debroise –en paz descanse– estuvo muy en contra, etcétera. Yo me peleaba con Olivier a quien adoro y sigo adorando. Pero si tenían esa actitud...

VM) Se cuestionaron mucho el hecho. Yo creo que les causaba mucho ruido el hecho de que Televisa hubiera sido uno de los principales aportadores económicos para la exposición.

MK) Ni es cierto porque fueron los Amigos de México. Finalmente le sacaron “lana” a todo el mundo.

VM) Si, estaban ahí Bacardí y Compañía.

MK) De todos, y muchos gringos. Mira, no hay... en México estamos acostumbrados que las exposiciones la hagan las instituciones. Hoy se sabe que no hay una exposición en donde o nos damos las manos con la sociedad, o no hay manera porque ya los seguros son carísimos.

MK) Yo quería comentar algo que es muy interesante. Se abarcaron los temas de prehispánico, novohispano y moderno, y la exposición termina en los años cincuenta. Que es otra anécdota. Un día, pasadas las tres, estaba yo en mi oficina y me habla una amiga y me dice: "estoy comiendo con los Tamayo; aquí te voy a pasar a una Olga furiosa de qué por qué no está en "Treinta siglos". Y yo estaba sola, yo no tenía con quien. Y, entonces, pues Olga me trituró el oído y dije: "Mira Olga, de verdad voy a hablar o, que una persona hable con Mr. Lieberman, porque a la mejor a mí ni me toma la llamada". ¡"Es que lo tengo que saber inmediatamente!" No, no te lo puedo decir Olga. No, no le hablaba yo de tú. No se lo puedo decir señora, perdóname muchísimo. "Pues quiero hablar con Rafael Tovar". No se encuentra, no hay nadie; usted está comiendo... pues, yo todavía ni como. No hay nadie. Entonces permítame. Vamos a hablar a Nueva York, y vamos a ver que se puede. El caso es que se había tomado la decisión de manejar exclusivamente artistas muertos.

VM) ¿Por qué?

MK) Finalmente Bill Lieberman metió un Tamayo. Porque el licenciado Tovar, cuando le dije: *Help!* ...habló a Estados Unidos. No, no fui yo por supuesto. Yo no me adorno con nada, pero si recibí la llamada, la retahíla.

VM) ¿Hubo una razón para cortar en los años 50?

MK) Pero entonces, el Consejo Nacional (CNCA), a instancias del maestro Gamboa, dijo que iba a hacer una exposición adicional. Y en eso que se mata el maestro Gamboa. Cuando hizo su primera lista que

no sé si era la definitiva o no, pero a la hora de que el maestro Gamboa en mayo del noventa tiene el accidente y muere, y se oían las jaurías desatadas de los artistas de que no iba el maestro Tamayo, y... entonces, bueno, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes tomó la decisión de que se iba a respetar única y exclusivamente la lista del maestro Gamboa. Qué si borrador, qué si no, y entonces fue cuando se organizó el *Parallel Project* que fue muy interesante. Se invitaron a varias galerías que exhibieran arte mexicano, porque pues obviamente que quedó cojísima la lista del maestro Gamboa, que además no había espacio. Si buscas un espacio tres meses antes. Se exhibió en el que ya ni existe, en las salas de la IBM que está atrás de una tienda muy bonita en la *quinta (avenida)*. Preciosas salas. Y allí se exhibió muy dignamente para furia de muchos.

VM) ¿Causó mucha polémica entre los artistas vivos?

MK) Pues si porque eran nada más como treinta artistas y una obra de cada quien. Entonces eso es muy interesante, pero lo del *Parallel Project* ayudó mucho. Que creo que México invirtió para que... galerías exhibieran, por ejemplo, Galería de Arte Mexicano llevó, OMR, llevó, y entonces buscaron...

VM) Lo que se llamó *México: A Work of Art*.

MK) Se llamó *Parallel Project*. Y esto fue algo muy importante que bajó un poco la tensión terrible de que los artistas, pues era la oportunidad de México de exhibir no nada más a "muertitos", como siempre.

VM) ¿Porque no habían cabido?

MK) No, porque habían tomado esa decisión, o sea, la exposición tenía que terminar en algún lado.

VM) Había que tener un corte, pero...

MK) Había que tener un corte. Entonces Lieberman decidió que fuera en los años cincuenta.

VM) ¿Dónde se puso el énfasis de la muestra?

MK) En lo novohispano. Primero estuvo estupendamente bien exhibido. Se llevaron objetos muy importantes. Yo no sé si conozcas por ejemplo... la, ¿cómo se llama? Basílica de Ocotlán en Tlaxcala. Se llevaron de allí una mesa... la puedes ver en el catálogo. Digo, si hicieron su búsqueda terrible los gringos maravillosa... Te digo. No estoy en contra. La cosa es que nos dijeron: Estás como *Peter por tu house*. Todo México es tuyo, y entonces se llevaron maravillas de México... Sí hicieron grandes búsquedas y grandes descubrimientos.

VM) ¿Cuál era el interés de México en llevar a cabo este festival?

MK) Yo tengo la impresión de que abrió muchas puertas... México le metió mucho dinero a todo lo que fue el *Parallel Project*, ése que dices... lo que ¿cómo se llama?

VM) *México: A Work of Art*.

MK) Hubo de todo. Esto lo organizó Tere Márquez y el que ahora es secretario de cultura de Puebla...

VM) Lozoya ¿no?

MK) El maestro queridísimo Jorge Alberto Lozoya. Con Tere. Siento que fue algo muy positivo... esto... Esas cosas dejan un buen sedimento. El ¡Único! pero que le pongo, es que es un garbanzo de a libra, y que en 23 años no se vuelve a repetir. Eso es malo. Porque vienen nuevas generaciones. Tú tenías doce años, había niños que tenían menos, entonces icaray! Que México no esté presente en... Necesitaríamos un *sponsor* otra vez de ese tipo... Fue el sponsor ¿Si? Fue eso, pero todo lo demás lo hizo México, o sea, aprovechó...

VM) Fue una sinergia increíble.

MK) Aprovechó México para... para mí es muy importante estos aspectos que tienen relevancia, que abrieron muchas puertas a jóvenes, a escritores...eso.

VM) Yo estoy avanzando desde el sentido de la política cultural. Y abordé este tema desde el punto de vista del patrocinio privado de Azcárraga. La prensa nacional e internacional fue muy crítica en ese momento. No veían con buenos ojos que Televisa estuviera detrás de la organización de la muestra. ¿Qué pasa con el interés económico que tenía Azcárraga para plantear la exposición?

MK) Pero es indudable. Por eso te lo dije. No lo niego. Porque a mí el señor Azcárraga. -bueno, creo que lo saludé dos, tres veces- ...Ni lo conozco...Pero finalmente, yo siento que la cauda que deja después de tantos años ...que venga una tesis... que si hay que notar las cosas político económicas, sí, diplomáticas, sí. Indudablemente.

¿La hubiera podido hacer México sola?... ¿Tocar la puerta al Metropolitano, le hubiera hecho caso... a México, a México o a quien fuera?

VM) Claro que no. Por eso se tardó tantos años en estar lista ¿no? Todo comenzó en 1986 cuando era presidente Miguel de la Madrid, y fue hasta el año de 1990 que se pudo presentar.

MK) No, no que se pudo. Esa era la fecha que se había programado.

Anexo 2

Entrevista con Lucía García Noriega (responsable de investigación y publicaciones en el Centro Cultural Televisa durante la gestión de *Esplendores de 30 siglos*). 9 de junio de 2014, ciudad de México.

V.M ¿Por qué Emilio Azcárraga decidió organizar una exposición de arte mexicano (y) presentarla en Nueva York? Se sabe que fue su autoría, que él es el autor intelectual.

L.G.N Si, así fue...Pero era muy claro. En ese momento el prestigio del país estaba en los suelos. Ellos estaban muy molestos de estar todo el tiempo escuchando esta idea de la corrupción del mexicano. En fin, todo el desprestigio de que ellos sintieron que era el momento oportuno, y lo hicieron con los alcoholeros.

VM. ¿Los alcoholeros?

L.G.N. Los alcoholeros. Esos son los que estuvieron metidos en el tema porque había que exportar tequila, etcétera. Entonces son ellos los que finalmente lo deciden y se crea una asociación civil que es la "Asociación de Amigos del Arte Mexicano." Para meterle los dineros de éstos... No me acuerdo si la fundación se llama FISAC, pero es la que tiene que ver con el tema del alcohol, y por supuesto con la lucha del abuso del alcohol. Era una fundación la que, tanto por un lado, estuvieron y – siguen- trabajando el no al abuso del alcohol y los documentos y los libros que se refieren a ese tema y a cambiar la imagen.

VM ¿Cómo fue la gestión para lograr presentar la muestra en el Museo Metropolitano?

LGN La desgracia es que la exposición estaba a "caballo" entre dos sexenios. Entonces, allí hubo que, casi casi, volver a regresar un poco y volver a iniciar la exposición, porque se estaba yendo a pique. Y, una de las gentes que Salinas de Gortari tuvo cerca, inclusive en los Pinos para reanudar el tema, fue Jorge Alberto Lozoya. Y ellos hicieron un programa paralelo también sobre la imagen de México. Y una exposición que hizo el INBA, como para darle un poquito también más de marco a la exposición principal y a todo este empuje que estuviera acompañado por carteles en la vía pública, por campañas en los transportes, en los restaurantes.

Si se fue abarcando, y si fue muy importante ¿no? y entonces, el Centro Cultural (Arte Contemporáneo) hizo la exposición de "La Mujer en México", y cada quien fue haciendo (cosas) en distintos espacios de Nueva York. Y fue realmente una presencia muy muy importante. La cena de gala en el Metropolitan si la ofreció Televisa. Y por supuesto la inauguración se hace por la amistad de Paula Cussi con el director del ala (del museo) del siglo XXI, que era Bill Lieberman. Y, entonces, en realidad, él es el que consigue el espacio. Y es la amistad con Paula la que logra que esa exposición finalmente entre en términos de lo que ellos eligieron. Primero iba a ser hasta más contemporáneo. No llegaba sólo al arte moderno. Pero ya Bill Lieberman fue el que puso un alto para no meter a la generación de *La Ruptura*, en la cual él no creía.

Pero en la exposición, básicamente la parte fundamental iba a ser el empuje del arte obviamente virreinal y el arte prehispánico. Y el otro era un *touch*. Pero el *touch* que más les importaba era el muralismo. Obviamente ¿no? Y los grandes artistas alrededor de eso hasta Tamayo.

Y esa fue la política que se fue llevando a cabo a partir de que no es verdad que solamente fue pagada por la parte mexicana. Por supuesto había una parte muy importante y palomeada por parte del Metropolitan. Inclusive vino a visitar el presidente (Salinas de Gortari) al director Montebello.

V.M Phillip...

L.G.N Vino a ver el presidente (Salinas) y ya decidieron qué con qué. O sea, esto no es así de qué hay, yo hago, compro y pago. No es cierto. A ti no te dan el Metropolitan ni al (que tenga) más dinero en el mundo. A nadie. De aquí lo que había era un proyecto y había un palomeo de ése proyecto. Y luego ya había dudas de que el proyecto fuera a funcionar si no había la decisión política para que salieran las piezas patrimoniales y, para que salieran las piezas que tenían declaratoria. Porque eso, si no lo decide la más alta... en este caso tendría que haber sido el INBA, pero acuérdate que el nombramiento del INBA depende del presidente

V.M ¿No era CONACULTA?

L.G.N No. Hasta la fecha depende del presidente. CONACULTA jamás ha podido nombrar ni al INAH ni al INBA. Los dos nombramientos dependen del presidente.

Entonces no hay vuelta de hoja. O sea, la decisión depende del presidente, y cuando había problemas se hizo la cita de Philippe de Montebello con Salinas, para que realmente se destrabara el asunto y se dejara de seguir trabajando sobre un número de piezas que ya se había adelantado, y que luego a la hora de la hora no se firmaban los *facility reports*, porque no estaban autorizados. Y eso era una duda que tenían

los organizadores: que no era Televisa. Los organizadores eran el Metropolitan. Y las oficinas del Met estaban en mí oficina.

V.M ¿En el centro Cultural (Arte Contemporáneo)?

L.G.N... Yo estaba sentada aquí, y allí estaban sentadas las dos chicas del *Met*. Una era Devy y la otra... Porque esas dos chicas estuvieron en mi oficina. Pero de la parte mexicana estaba la nieta de Lola Olmedo trabajando con la exposición. O sea que había parte de mí gente metidas con ellas. Porque ellas tenían que tener ayuda: para las conexiones, para los teléfonos... para poder hacer su tarea.

V.M ¿Quiénes estaban aquí eran el vínculo con el Metropolitan?

L.G.N Ellas venían pagadas por el Metropolitan. Eran las que llevaban la exposición

V.M ¿Venían a ver qué piezas podrían reunir para...?

L.G.N Ellas ya tenían sus listas de piezas. Ellas sabían lo que querían, ellas estuvieron haciendo el trámite de los préstamos. Y no es verdad que eso lo decidieron en México.

V.M ¿Si es cierto que la idea de hacer esta presentación en Nueva York fue de Azcárraga?

L.G.N Absolutamente de don Emilio, y con el apoyo del alcohol atrás eh. Nunca se me olvida de casa Cuervo ¡Todas! Bacardí y compañía. ¿Y sabes quién era el presidente de la Asociación de Amigos de México?

...Era un muy queridísimo amigo de don Emilio que estaba trabajando en el museo...

V.M Miguel Ángel Corzo ¿no?

L.G.N Miguel Ángel Corzo. Que estaba trabajando en los Ángeles en el *Getty Museum*. Muy muy querido amigo de don Emilio, y fue él el que llevaba esa asociación.

V.M Sí. Y fue la que reunió los fondos.

L.G.N Así es.

V.M Para poder financiar una parte de la exposición.

VM ¿Crees que la exposición causó un impacto en la proyección de la imagen de México?

L.G.N Hace falta otra vuelta. Yo creo absolutamente en ese cambio porque lo viví. Ya después eran las avalanchas, todo mundo con propuestas de exposiciones y todo porque el Museo estaba en el cuerno de la luna. Y México en el cuerno de la luna. Esto tú lo sientes, lo vives, lo palpas, y nosotros estábamos adentro manejando esa euforia y esa maravilla. Que nunca se le ha dado el gran collar a Roberto, nunca. Ni a Paula. Y lo que hicieron por México esa pareja de jefes (Paula y Azcárraga), poca gente eh, poca gente. En términos reales, de cambiar la corcholata. Ahorita es otro momento clave, si viviera este tipo de gente, dirían otra vez. ¡Aguas con este temita de cortados de cabeza, aguas con este temita de inseguridad, de carteles! Urge de nuevo una

pique en flandes para decirles: Este pueblo es muchísimo más que todo eso.

Fuentes

Prensa

Abelleyra, Angélica. "Casi lista *México, esplendor de 30 siglos* que se presentará en el MET." *La Jornada*, sec. Cultura, 28 de septiembre de 1990.

Abelleyra, Angélica y Arturo García. "Desde la manzana." *La Jornada*, sec. Cultura, 30 de septiembre de 1990.

Abelleyra, Angélica. "Inauguró la exposición *México, esplendor de 30 siglos* en el Met." *La Jornada*, sec. Cultura, 2 de octubre de 1990.

Abelleyra, Angélica. "*México, esplendor de 30 siglos, redime la imagen problemática de nuestro país.*" *La Jornada*, sec. Cultura, 18 de octubre de 1990.

Abelleyra, Angélica y Arturo García. "Se trata de una exposición típica y buena: especialistas." *La Jornada*, sec. Cultura, 10 de octubre de 1990.

Black, George. "Mexico's Past. As Edited for US. Display. A new exhibit of Mexican History may have as much a political as an artistic agenda." *Los Angeles Times*, Metro Section, 9 de octubre de 1990.

Collins, Glenn. "Mexico, Dance, Theater, Music and 30 Centuries of Art." *The New York Times*, The Arts Section, 11 de septiembre de 1990. En Proquest
<http://search.proquest.com/docview/108518229?accountid=14741>
(Consultado el 10 de febrero de 2013).

Debroise, Olivier. "Se presenta a México como país en vías de civilización." *La Jornada*, sec. Cultura, 10 de octubre de 1990.

Debroise, Olivier. "Muestras paralelas y complementarias en el otoño mexicano Nueva York." *La Jornada*, sec. Cultura, 6 de octubre de 1990.

García Hernández, Arturo y Angélica Abelleyra. "Polemizan en Nueva York en torno a México: *esplendor de 30 siglos.*" *La Jornada*, sec. Cultura, 2 de octubre de 1990.

García Hernández, Arturo y Angélica Abelleira. "Cecilia Ocelli recorrió con más de 50 primeras damas la muestra." *La Jornada, sec. Cultura*, 1º de octubre de 1990.

Herner, Irene. "Se inaugura hoy en San Ildefonso Esplendores de XXX Siglos." *El Financiero*, 6 de octubre de 1990.

Herner, Irene. "La toma de Nueva York: 30 siglos de arte mexicano." *Nexos* 56 (diciembre 1990):5 -13.

Hughes, Robert. "A monumental exhibit of Mexico's art redeems the "image problem." *Time*, No. 42 (octubre 1990): 50-52.

"Interminable, la lista de eventos de México: una obra de arte." *Proceso* Núm. 726 (septiembre 1990): 44-45.

Kilian, Michael. "A Culture Long Ignored Gets Its Due In A New York Exhibit." *The Chicago Tribune*, 4 de noviembre de 1990. http://articles.chicagotribune.com/1990-1104/entertainment/9004010402_1_mexican-culture-mexican-artists-rufino-tamayo/3 (Consultado 2 de abril de 2013).

Loeza, Guadalupe. "Dos de cal." *Reforma*, sec. Opinión, 26 de agosto de 2010.

Matadamas, Ma. Elena. "Hoy se inaugura en Los Ángeles 'México: Esplendores de 30 siglos." *El Universal*, 6 de octubre de 1991.

"México: A Place of Opportunity" *Time Magazine* 47, Special Advertising Section (noviembre 1990).

"Mexico. A work of Art" *Time Magazine*, Special Advertising Section, (octubre 1990).

Miller, Marjorie. "Mexico's Paz: Ideology Rift?" *Los Angeles Times*, 19 de octubre de 1990.

<http://search.proquest.com/docview/281164694?accountid=14741>
(consultado en la base de datos Proquest el 1º de febrero de 2013).

Miller, Marjorie, and Juanita Darling. "El Tigre: Broadcasting Baron Emilio Azcárraga Monopolizes Mexican Culture and Controls the News. Now he is staking the U.S." *Los Angeles Times Magazine*, 10 de noviembre de 1990.

<http://search.proquest.com/docview/281594548?accountid=14741>
(Consultado en la base de datos Proquest el 1o de febrero de 2013).

Monsiváis, Carlos. "Entretenimiento sin concesiones; fracaso en la incursión cultural Azcárraga Milmo y la *filosofía de Televisa*." *Proceso*, Núm. 1068 (abril 1997).
<http://www.arzp.com/monsivais/televisa.html>
(Consultado el 2 abril de 2013).

Morales, Sonia. "Poco aporta la cultura Mexicana la gran expo en Nueva York: Nunca me convenció: Teresa del Conde" *Proceso* 726 (octubre 1990).

Muchnic, Suzanne. "Unmasking Mexico's Many Faces: *Splendors of Thirty Centuries* arrives in L.A. next week; not just an art show, the exhibit is a national search for identity." *Los Angeles Times*, sec. *Entretenimiento*, 29 de octubre de 1991.
http://articles.latimes.com/1991-09-29/entertainment/ca-4830_1_mexican-art-history/4
(Consultado el 2 de abril de 2013).

Nieto, Margarita. "Analysis New Image for Mexico is a Goal of Art Show." *Los Angeles Times*, 12 de septiembre de 1991, sec. nuestro tiempo.
<http://search.proquest.com/docviwe/281493877?accountid=14741>
(Consultado en la base de datos Proquest el 1o de febrero de 2013).

Phillip Santos, Jonh. "3000 Years of Mexican Art: Landmark exhibit of works ranging from pre-Columbian to mid-20th Century opens next week at New York's Metropolitan Museum and comes to L.A. in 1991." *Los Angeles Times*, 30 de septiembre de 1990.
http://articles.latimes.com/1990-09-30/entertainment/ca-2404_1_metropolitan-museum (Consultado el 2 de abril de 2013).

Ponce, Armando. "La exposición en el Metropolitano de Nueva York *demuestra que nuestro país es inanexable*: Flores Olea." *Proceso* Núm. 727 (octubre 1990):48-51.

Ponce, Armando y Carlos Puig. "Una mordida cultural a Nueva York, el festival México: Una Obra de Arte. Tres meses para ponernos de moda." *Proceso*, Núm. 724 (septiembre 1990):44-47.

Ponce, Armando y Carlos Puig. "Con la bendición del presidente Salinas, de Azcárraga y de Octavio Paz, el arte mexicano se impone en Nueva York." *Proceso*, Núm. 726 (octubre 1990): 44-49.

Puig, Carlos. "Educar al pueblo estadounidense, la principal misión. El coordinador de la exhibición." *Proceso* Núm. 726 (octubre de 1990).

Puig, Carlos. "Censura en el catálogo del Met suaviza el porfiriato y protege a los mecenas del arte." *Proceso*, Núm. 727 (octubre 1990): 46-47.

Reyes Palma, Francisco. "Aproximaciones, 50 años de artes plásticas y política en México (1934-1984)," *Plural. Revista cultural de Excélsior*, Núm. 200 (mayo 1988): 34-44.

Bibliografía y hemerografía

Álvarez Sánchez, Sol. *Arte y centralismo*. México: CENIDIAP, 2010.

Arredondo Ramírez, Pablo. "La Televisión Mexicana en los Estados Unidos: ¿Extinción o reconversión?" *Revista Diálogos* Núm. 21 (julio 1988):1-39 <http://dialogosfelafacs.net/la-television-mexicana-en-los-estados-unidos-extincion-o-reconversion/> (Consultado 13 de marzo de 2013).

Azuela de la Cueva, Alicia. *Arte y poder: Renacimiento artístico y revolución social México 1910-1945*. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2005.

Balfe, Judith Huggins. "Artworks as Symbols in International Politics." *The International Journal of Politics, Culture and Society* (invierno 1987): 5-27.

Barnet-Sánchez, Holly. "The Necessity of Pre-Columbian Art in the United States: Appropriations and Transformations of Heritage, 1933-1945." En *Collecting the Pre-Columbian Past*, Editado por Elizabeth H. Boone, 177-207. Washington, D.C: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1993.

Blanchard, Marc. "Thirty Centuries: The Splendors of Mexico and the Politics of National Representation in the New Cultural Economy." *Visual Anthropology Review* 8, No. 2 (Otoño 1992): 76-95.

Bower, Robert T., and Laure M Sharp. "The Use of Art in International Communication: A Case Study." *Public Opinion Quarterly*, Núm. 1 (primavera 1956):221-229.

Coelho Teixeira, *Diccionario crítico de la política cultural: cultura e imaginario*, Guadalajara, Iteso-Conaculta-Gobierno del Estado de Jalisco, 2000.

Cruz Porchini, Dafne. *Proyectos culturales y visuales en México a finales del cardenismo (1937-1940)*. Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

Delpar, Helen. *The Enormous Vogue of Things Mexican; Cultural Relations between the United States and Mexico, 1920-1935*. Tuscaloosa: University of Alabama, 1992.

Eckmann, Teresa. "The Making of an Art?" En *Neo-Mexicanism: Mexican figurative painting and patronage in the 1980s*, 29-63. Albuquerque, N.M: University of New Mexico, 2010.

Errington, Shelly. "Progressivist Stories and the Pre-Columbian Past: Notes on Mexico and the United States." En *Collecting the Pre-Columbian Past*, Editado por Elizabeth H. Boone, 209-249. Washington D.C: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1993.

Fernández, Claudia y Andrew Paxman. *El Tigre Emilio Azcárraga y su imperio Televisa*. México: Grijalbo, 2000.

Florescano, Enrique. "The Creation of the Museo Nacional de Antropología of México and its Scientific, Educational, and Political Purposes." En *Collecting the Pre-Columbian Past*, Editado por Elizabeth H. Boone, 81-103. Washington, D.C: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1993.

Frérot, Christine. *El mercado del arte en México 1950-1976*. México: Cenidiap-INBA, Serie investigación y documentación de las artes, 1990.

García Canclini, Néstor. "Políticas culturales e integración norteamericana: una perspectiva desde México." En *Culturas en globalización. América Latina-Europa-Estados Unidos: libre comercio e integración*. Caracas: Nueva Sociedad/CLACSO, 1996.

García Canclini, Néstor. "La cultura mexicana hacia el próximo milenio." En *México hacia el 2000: Desafíos y opciones*, Coord. Pablo González Casanova, 379-401. Caracas: editorial Nueva Sociedad, 1989.

García Canclini, Néstor. "Museos, aeropuertos y ventas de garaje." En *Identidad: análisis y teoría, simbolismo, sociedades complejas, nacionalismo y etnicidad: III Coloquio Paul Kirchhoff*, coordinado por Leticia I. Méndez y Mercado. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, enero 1996.

García Canclini, Néstor. "El patrimonio cultural de México y la construcción imaginaria de lo nacional". En *El patrimonio nacional de México, coordinado por Enrique Florescano*, 57-86. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

García Noriega, Lucía. "Entrevista sobre la exposición *Esplendores de 30 siglos*." Macías, Valeria. 9 de junio de 2014, México, D.F.

Garduño, Ana. "La sociedad de arte moderno y la fundación del Museo Nacional de Artes Plásticas (1947)." *Discurso visual*, Núm. 8 (enero-abril de 2007).

<http://discursovisual.net/dvweb08/agora/agoanagar.htm> (Consultado el 8 de junio de 2013).

Garduño, Ana. "La ruptura de Fernando Gamboa," *Cultura visual* 16 (enero-abril, 2011).

Consultado en

<http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvweb16/aportes/apoana.htm> el 26 de marzo de 2015.

Goldman, Shifra M. "Review: 3,000 Years of Mexican Art," *Art Journal*. Vol. 51, No. 2 Art and Ecology (primavera 1992): 91-95.

Goldman, Shifra M. "Metropolitan Splendors. The Buying and Selling of Nations." *New Art Examiner* 18, no. 8, (Abril 1991): 17-25.

Hobsbawn, Eric. "El derrumbamiento." En *Historia del Siglo XX*, 403-431. Barcelona: Crítica, 1995.

Kaiser, Miriam. "Entrevista sobre la exposición *Esplendores de 30 siglos*." Macías, Valeria. 15 de mayo de 2014, México, D.F.

Joseph, Gilbert M., Anne Rubenstein y Eric Zolov. "Assembling the Fragments: Writing a Cultural History of Mexico Since 1940. En *Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in Mexico since 1940*, Editado por Gilbert M. Joseph, Anne Rubenstein y Eric Zolov, 3-21. Durham: Duke University Press, 2001.

Kathleen Smith, Sarah Ellen. "Cultural Brokering: Art, National Identity, and the Influence of Free Trade". Tesis de Maestría en Artes, Queen's University, Ontario, 2008.

Krauze, Enrique. *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*. México: Fábula Tusquets, 7ª edición, 2005.

López A, Rick. "Los Morrow en México" en *Casa Mañana. The Morrow Collection of Mexican Popular Arts*. Coord. Susan Danly, 65-79. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2002.

López Caballero, Paula. "De cómo el pasado prehispánico se volvió pasado de todos los mexicanos." En *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*, Tomo II, coordinado por Pablo Escalante Gonzalbo, 137-151. México: CONACULTA, 2011.

Manrique, Jorge Alberto. "Introducción al arte contemporáneo de México." En *Una visión del arte y de la historia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

Master Works of Mexican Art, from Pre-Columbian Times to the Present, Catálogo de la exposición (Los Angeles: Los Angeles Museum of Art, 1963).

Mewburn, Charity. "Oil, Art and Politics: The Feminization of Mexico." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm. 72 (Agosto 1998): 73-133.

Mexico: Splendors of 30 Centuries, Catálogo de la exposición, introducción de Octavio Paz (Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1990).

Meyer, Lorenzo. *El Estado en busca del Ciudadano. Un ensayo sobre el proceso político mexicano contemporáneo*. México: Océano, 2005.

Monsiváis, Carlos. "La identidad nacional y la cultura ante el Tratado de Libre Comercio". En *Cultura, medios de comunicación y libre comercio*, 24-29. México: AMIC, 1993.

Morales, Luis Gerardo. *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional 1780-1940*. Universidad Iberoamericana: México, 1994.

Oles, James, "Seducción o negocio." En *Casa Mañana. The Morow Collection of Mexican Popular Arts*, coordinado por Susan Danly, 31-45. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2002.

Ramírez, Mari Carmen. "Brokering Identities. Art Curators and the Politics of Cultural Representation." En *Thinking About Exhibitions*, editado por Reesa Greenberg, Bruce H. Ferguson y Sandy Nairne, 15-26. Nueva York: Routledge, 1996.

Reyes Palma, Francisco. "Treinta siglos + X = México eterno." *Curare, espacio crítico para las artes*, Núm. 14 (ene-jun 1999): 14:17.

Reyes Palma, Francisco. "Polos culturales y escuelas nacionales: el experimento mexicano, 1940-1953." En *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Tomo III, 1-10. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1994.

Sánchez Celaya, Georgina. "Más allá de la filantropía: el nacimiento del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey." *Discurso Visual* 34, CENIDIAP (julio-diciembre 2014): 32:40.

Saragoza, Alex. "The Selling of Mexico: Tourism and the State, 1929-1952." En *Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in Mexico since 1940*, editado por Gilbert M. Joseph, Anne Rubenstein y Eric Zolov, 91-115. Durham: Duke University Press, 2001.

Schmidt, Arthur. "Making it Real Compared to What? Reconceptualizing Mexican history Since 1940." En *Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in Mexico since 1940*, editado por Gilbert Joseph, Anne Rubenstein y Eric Zolov, 23-68. Durham: Duke University Press, 2001.

Tanen, Ted M.G., "Festivals and Diplomacy." En *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, editado por Karp y Lavine, 366-371. Washington DC: Smithsonian Institution Press, 1991.

Tenorio Trillo, Mauricio. *Artilugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales 1880-1930*, México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

"The Loan Exhibition of Mexican Arts." En *Bulletin of The Metropolitan Museum of Art*, Vol. 25, No. 10 (Oct., 1930): 210-217.

"The Metropolitan Museum of Art Calendar. Exhibitions and Programs." *The Metropolitan Museum of Art*, (septiembre-octubre 1990).

Torres, Ana. "El arte mexicano viaja a París en 1952." *CURARE*, Núm.28 (enero-julio 2007): 36-42.

Torres Chibrás, Armando. "Políticas culturales." *Educación artística*, núm. 7 (noviembre-diciembre 1994): 16-19.

Trejo Delarbre, Raúl. "La primavera de Televisa". En *Las redes de Televisa*, coordinado por Raúl Trejo Delarbre, 21-74. México: Claves Latinoamericanas, 1988.

Twenty Centuries of Mexican Art/Veinte siglos de arte mexicano, catálogo de la exposición, (México, Secretaría de Relaciones Exteriores-Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1940).

Ugalde, Alejandro, "The Presence of Mexican Art in New York between the World Wars: Cultural Exchange and Diplomacy." Tesis de doctorado, University of Columbia, 2003.

Valenzuela, Nicholas A. "Invasión electrónica en Estados Unidos." En *Las redes de Televisa*, coordinado por Raúl Trejo Delarbre, 167-188. México: Claves Latinoamericanas, 1988.

Wallis, Brian. "Selling Nations: International Exhibitions and Cultural Diplomacy." En *Museum Culture*, Editado por Daniel J. Sherman e Irit Rogoff, 265-281. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1994.

Yúdice, George. "El impacto cultural del Tratado de Libre Comercio norteamericano." En *Culturas en globalización. América Latina-Europa-Estados Unidos: libre comercio e integración*, editado por Néstor García Canclini, 73-126. Caracas: Nueva Sociedad/CLACSO.