

## **MÉXICO EN PARÍS, 1952. UN CASO DE RECEPCIÓN INTERFERIDA**

*Francisco Reyes Palma\**

Es este un breve recuento de cómo el Museo Nacional mexicano, junto con la versión de la historia del arte que contenía, fue convertido en materia de exportación y trasladado a Europa. Aunque este estudio se concreta a seguir las gestiones que sirvieron de base a la exposición de *Arte mexicano del período precolombino a nuestros días*, realizada en la ciudad de París durante el verano de 1952, nuestro tema es el Museo, no sólo en cuanto a espacio de desencuentro de estructuras museísticas antagónicas, determinadas por la división entre lo antropológico y lo artístico, sino de confrontación entre mitos nacionales asimétricos.

Acorde con la gestión diplomática, entendida aquí como vertiente de los procesos de recepción,<sup>1</sup> la muestra se reducía a una forma de acercamiento cultural entre naciones y pueblos distintos aunque, en la práctica, resultaba una sucesión especular de confrontaciones con la imagen del otro, un juego de proyecciones mentales entre un mito nacional periférico, el mexicano, y otro,

---

\* Historiador del arte sobre el siglo XX. Investigador del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP-INBA), México.

asimismo nacional, que se asumía como central y dominante, el parisino; el cual, justo en aquellos años, dejará de serlo, desplazado por la nueva reencarnación de Occidente, los Estados Unidos.

Pero vayamos a los hechos. Tardíamente, en 1947, México había consolidado la propuesta de un Museo Nacional de Artes Plásticas, que diera cabida a “todas las épocas y todas las tendencias”, como rezaba el catálogo inaugural. La estrategia desarrollista del gobierno de Miguel Alemán, dispuesta abiertamente a la inversión extranjera y al flujo turístico, fue la impulsora de un proyecto de alta cultura, aunque sin cancelar del todo ciertas experiencias anteriores.

Las razones de aquella tardanza se remontan a la génesis del proyecto cultural del Estado posrevolucionario mexicano, el cual declinó crear un museo de arte, bajo la consideración de que lo producido durante el período oligárquico anterior era apenas un trasunto mimético del arte generado por las metrópolis y disfuncional para la propuesta de reforma nacional.<sup>2</sup>

Por su parte, los artistas movilizados en torno a la empresa revolucionaria, tampoco dieron cabida a tal museo; desde su perspectiva, no valía la pena recoger las expresiones artísticas del pasado inmediato, vergonzosamente apegadas a los cánones académicos de importación, ni venía al caso establecer un museo, pues tal idea contradecía el programa de acción trazado por el Manifiesto de 1924, donde pintores y escultores asentaban el rechazo a las manifestaciones individualistas de la pintura de caballete, como indicios burgueses, en favor del arte público y monumental.

Lo que los artistas profesionales reclamaban eran muros donde expresarse, por medio de una forma expansiva de museo, una red de discursos pictóricos en distintos edificios públicos, en particular aquellos identificados con una imagen redentora de carácter pedagógico.<sup>3</sup> Fue hasta el año de 1934 cuando el remozado edificio del Teatro Nacional, ambicioso emblema cultural que la dictadura de Porfirio Díaz dejara inconcluso a causa del estallido revolucionario, se transformó en Palacio de Bellas Artes para contener dos instalaciones museísticas: la Galería Nacional de Artes Plásticas y el Museo de Arte Popular. Si bien este último difícilmente encajaba dentro de la categoría de “bellas artes” y, por ende, ocupó un espacio de menor rango en el edificio, sorprende su mayor estatuto en relación con los mecanismos valorativos predominantes en el pasado inmediato. Tal reconstitución de la imagen cultural del país resultó, sin embargo, endeble y ambos museos cayeron en el abandono.

Para 1947, el país dispuso nuevamente de un museo nacional de arte, dotado de una estructura conceptual capaz de conciliar las diferentes etapas históricas sin conflicto aparente. Fue entonces también cuando los cuadros culturales emprendieron el ambicioso programa de reafirmarse mundialmente, a partir del convencimiento de que las manifestaciones más elevadas de cultura, el arte en particular, “constituye un poderoso vehículo de penetración al que no se le resisten fronteras ni de tiempo ni de espacio”.<sup>4</sup>

Ingresar al concierto de las naciones cultas mediante el sistema de exposiciones, fue una empresa monumental no disociada de otras pretensiones de intercambio económico, en la que el gobierno mexicano arriesgaba desmesuradamente el grueso del patrimonio del país, de suyo saqueado por siglos de coloniaje y desatención.

No era la primera vez que se incurría en un experimento de este tipo; la idea había sido generada por el magnate Nelson Rockefeller en 1938, entonces presidente del Museo de Arte Moderno de Nueva York, quien decidió jugar con la carta fuerte del arte mexicano.

Luego de la buena acogida a una exposición de pintura estadounidense en la galería del Jeu de Paume parisino -no obstante que en Europa se la consideraba ajena a una sólida tradición y los propios estadounidenses se sentían inmersos en un desierto cultural-, Rockefeller propuso a sus colegas franceses una muestra global del arte de México que, para entonces, constituía el polo continental dominante. Arte del que era concedor, promotor y coleccionista.

Sin embargo, el estallido de la Segunda Guerra interrumpió esa iniciativa, la cual fue sustituida por la de una magna exposición en el nuevo centro neoyorkino del arte de avanzada en 1940.<sup>5</sup> Gesto con el que simbólicamente se reconciliaban las dos naciones vecinas, distanciadas a raíz de la expropiación de los bienes de las empresas petroleras estadounidenses, y que sellaba un pacto de alianza ante la escalada bélica mundial.

Ocho años más tarde y ya por su cuenta, las autoridades culturales mexicanas retomaron la idea de ganar la plaza parisina. La UNESCO mediaba entonces para promover una muestra de pintura contemporánea en Europa, a partir de lo cual Fernando Gamboa, subdirector general del INBA, diseñó una primera propuesta donde exaltaba las figuras de Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo, en el marco, por cierto muy sintético, de la historia del arte mexicano. Propuesta que, de inmediato, obtuvo la aprobación de Manuel Gual Vidal, secretario de Educación.

Por su parte, Jaime Torres Bodet, a la sazón director general de la UNESCO, insistía en que se llevara a cabo una muestra de este tipo, presionado por el gobierno polaco, cuyo interés en la exposición era manifiesto. No obstante, el gobierno mexicano sólo estaba interesado en acudir a París y Londres como capitales blanco; sobre todo a la primera, puesto que "Allí se concentran, desde hace mucho tiempo las manifestaciones más trascendentales del arte mundial".<sup>6</sup> En todo caso, si algún otro sitio resultaba de interés, eran los Estados Unidos, adonde se pensaba llegar por el efecto reflejo que suscitara la crítica europea.

Al margen de tales negociaciones, en el año de 1950 se diversificaron las iniciativas. Alfonso Caso, director del Instituto Nacional Indigenista, estableció acuerdos con la dirección del Petit Palais, para presentar una muestra de "artes e industrias populares" en esa sede parisina y en otras capitales europeas. Contaba para ello con el encargo presidencial, ya que la apertura de un mercado transcontinental para la producción manufacturada significaría el ingreso de divisas para el país y una derrama económica para los sectores indios y campesinos.

Entre tanto, Gamboa acudía a la XXV Bienal de Venecia con una selección de pintura de los llamados "cuatro grandes", que se mostraban por primera vez en Europa. Fue entonces cuando Siqueiros recibió un segundo lugar en los premios. En ello, la figura clave resultó Fernando Gamboa, especie de diplomático sin cartera del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), encargado de velar por los intereses de la cultura nacional en otros países.<sup>7</sup> Ciertamente, el enorme prestigio de Carlos Chávez, creador y director de la mencionada institución, fue el aval que permitió a Gamboa aventurarse en las magnas exposiciones. Por lo pronto, de paso por París, revisó detenidamente las posibilidades de las instalaciones museísticas francesas.

Ese mismo año se llevó a cabo en la ciudad de París la exposición de Tamayo, cuyo éxito amplificaría la buena recepción obtenida en la Bienal. El clima europeo parecía mostrarse propicio a las agencias culturales mexicanas, las cuales multiplicaron sus expectativas de quebrar su secular aislamiento respecto a Europa y acceder a la internacionalización del programa estético con el que se identificaban: el realismo social.

Coincidían, pues, dos propuestas distintas, que aspiraban a obtener como sede al Petit Palais, el lugar más codiciado para las muestras internacionales. Finalmente, y no sin una serie de estira y afloja, se fusionaron las

propuestas de Caso y Gamboa. De hecho se reconocía la autoridad del INBA en materia de promoción, sancionada por ley desde el momento de su creación. Este reconocimiento no se produjo sin una negociación previa en torno a una propuesta de exhibición que considerara un panorama global del arte mexicano, donde aumentara el número de piezas arqueológicas y el arte popular de aquel momento dispusiera de mayor espacio, luego de ser seleccionado “con un criterio estrictamente artístico”, según lo comunicara el director del INBA al de la UNESCO .

Si bien en el INBA se estructuró una visión del arte actual apoyado en las herencias del pasado como fuente nutricia y de legitimación y, sobre todo, centrada en la idea de Carlos Chávez de nada más presentar “obras de mérito artístico superior”, el proyecto giró hacia una visión totalizadora, cuyas palabras clave volvieron a ser unidad y continuidad: unidad de elementos, al margen de los quiebres históricos, aunque en una exhibición apenas significan un cambio de sala, de piso o de sección; continuidad de una cultura, más allá de cualquier contingencia temporal, lo cual nos revela ese potencial oculto del museo, su alquimia que permite la mezcla de elementos heterogéneos de diversas culturas en un todo, la actualización del pasado que, en el caso de México, se delineó como evocación y fuerza impulsora de la creatividad de una nación entera.

Encontramos así que el museo mexicano, sustentado en el discurso de la nación proyectado desde la historia del arte, configuraba una fórmula efectiva para proyectar su imagen internacional. Tal experimento resultaba una maquinaria de mezclas y traspasos que, al actuar por disociación de contextos, daba unidad a tiempos y objetos de procedencias diversas, con sentidos incluso contradictorios; en un discurso coherente de dominación y control del sentido.

En cuanto a propuesta total, la exposición de arte mexicano debía moverse en varios planos: uno científico, oscilante entre lo arqueológico, lo etnográfico y lo histórico, donde colocaría las creaciones de las grandes culturas mesoamericanas, las de la etapa colonial hispana y las más tardías del período independiente; otro dedicado a la producción popular contemporánea pero ajena a la alta cultura, y que el museógrafo simplemente calificaba como manifestaciones primitivas, con lo cual las relegaba a una tradición sin tiempo; y por último el de la visualidad pura, el producto de la actividad de los artistas contemporáneos. Incluso se contemplaba como componente fundamental de la muestra a las ampliaciones fotográficas de las principales pinturas murales.

Finalmente, la supeditación del proyecto al INBA como única autoridad, ocasionó el retiro de la UNESCO, cuando ya las gestiones diplomáticas habían surtido efecto y la cancillería mexicana en París recibía formalmente la solicitud del gobierno francés para realizar la mentada exposición. A través de la Asociación Francesa de Acción Artística (AFAA), se concluía esta primera parte de la gestión, de inmediato refrendada por un acuerdo de la presidencia de México, emitido el 18 de enero de 1951.

Hasta aquí lo que se reafirmaba era la voluntad rectora del INBA, que había entrado en funciones apenas al despunte de 1947. No obstante, estas primeras negociaciones muestran la convivencia de dos proyectos culturales dentro de la propuesta mexicana: el estabilizador, de la posrevolución, y el de la modernidad forzada; es decir, el de la recuperación de las tradiciones indias o campesinas, englobadas en lo popular y vertidas en un arte público monumental, y el de la alta cultura del nuevo régimen, fundado en las individualidades de excelencia, cuyo marco natural era la estructura particular del Museo.

Pero aún faltaba una segunda ronda de farragosas negociaciones para concretar el proyecto. El primer síntoma de que algo no marchaba como esperaban las autoridades mexicanas provino de la agregaduría cultural francesa en la capital mexicana, con la advertencia de que críticos de arte y directores de museos, “las personas más autorizadas en París[,] han hecho el señalamiento [de] que la fórmula consistente en presentar conjuntamente el arte antiguo y el contemporáneo en definitiva corría el riesgo de negar al uno o al otro y no era la que ofrecía las mejores posibilidades de éxito”.<sup>8</sup> De ahí que sugirieran partir la muestra en dos, en el Petit Palais, el material antropológico y etnográfico, y en el Museo Nacional de Arte Moderno, las manifestaciones pictóricas actuales. También sugerían ajustar fechas para el año siguiente, situación inaceptable, dada la cercanía del fin del sexenio presidencial, lo que explica en parte el aumento de la presión mexicana.

Pese a que esta propuesta resultaba más cercana al diseño original de Gamboa, más apegada a la nociones de alta cultura de la directiva del INBA, en el ínterin se había producido la fusión de visiones con otras autoridades culturales y la integridad del proyecto se volvió cuestión de honor nacional.

Carlos Chávez reaccionó de inmediato con el envío de Gamboa como negociador y dos consignas en la cartera: mantener la idea de una exposición de conjunto y obtener como sede el Petit Palais. El mismo día en que el

comisario mexicano debía partir, el Secretario de Educación recibía de la embajada de México en París una versión ampliada de los criterios franceses, principalmente de Erlanger, asistente del Director de Relaciones Culturales del Ministerio del Exterior y miembro de la AFAA:

sin prejuizar acerca de la posible unidad del arte mexicano a través de sus etapas, subrayó el carácter no occidental, y en este sentido profundamente original del arte precortesiano, frente a la originalidad más restringida, aunque no menos pujante, de nuestra pintura contemporánea. Discretamente agregó, que el Petit Palais jamás había albergado una exposición de pintores modernos.<sup>9</sup>

Por su cuenta, el museo francés se mostraba aún más ritualizado que su homólogo mexicano, incapaz de superar las divisiones prefijadas: el Petit Palais y el Museo del Hombre para las manifestaciones preimpresionistas, y el Museo Nacional de Arte Moderno para las expresiones posteriores. De hecho, la propuesta mexicana, al incrustarse temporalmente en la red de museos franceses, amenazaba quebrar ciertas estructuras preestablecidas, las “desespecializaba”.

Distintas nociones de museo entraban en juego: la fraguada durante el auge imperial en Francia y la del intento de descolonización mexicana, aunque habrá que reconocer que ambas se habían estructurado como instrumentos de recolonización, a partir de su potencial de excluir o asimilar otras tradiciones culturales. Por parte de México se trataba de una visión de conjunto del arte nacional, esa construcción totalizadora realizada desde la alta cultura y constituida a partir de los imaginarios saqueados, lo que podríamos considerar como una recolonización interna. Y este acto equivale a la lógica de la ampliación de “recursos” culturales al que la vanguardia europea estuvo condicionada, ávida de incorporar la “materia prima” cultural de sus colonias.

Por parte de Francia también se establecía una relación neocolonial, que provenía de la consideración del otro, de México, como entidad situada en los márgenes, excéntrica por su no occidentalidad, a la vez que por su modernidad periférica. No obstante reconocer la pujanza de la expresión contemporánea mexicana, el modelo único y universal residía en París y había sido producto de sus vanguardias. De esta manera, la producción global de una cultura era sometida al estrecho canon del enjuiciamiento eurocéntrico.

En síntesis, ambas naciones resultaban herederas de la tradición antropológica colonial del museo, donde la ciencia aportaba su prestigio. Del mismo modo que lo eran del museo de arte como recinto de sacralización, inscrito en un orden institucional de excepción, donde cierta parte de la producción humana adquiriría un estatuto distinto en cuanto a obra artística marcada por el genio y la originalidad.

El primer contratiempo de Gamboa residió en la negativa del Petit Palais como sede, ya que su director, André Chamson, si bien estaba dispuesto a desalojar las colecciones de arte francés del siglo XVI al XIX, condicionaba el acceso a que todas las decisiones respecto a la manera de presentar el material mexicano y con ello el control del sentido de la muestra, estuvieran en sus manos: “yo presentaré la exposición mexicana al gusto de París, al modo de París, a la parisiense”.<sup>10</sup> Si el museo puede ser un ámbito de disloque y vaciamiento de sentidos, cuya piedra de toque es el objeto que en él habrá de adquirir nuevas significaciones arbitrarias, capaces de crear la sensación de realidad, el conflicto central resultaba quién tenía derecho a definir la realidad en cuestión, pues que lo hiciera Chamson resultaba insostenible para México.

El funcionario francés rechazó incluso la propuesta de Gamboa de compartir formalmente los créditos museográficos en términos de igualdad, ya que el segundo se reservaba la ejecución del montaje. Para el agente cultural mexicano, formado dentro de tradiciones fuertemente centralistas, resultaba incomprensible que una muestra regida por razones de Estado pudiera someterse al criterio de un individuo, apoyado en la autonomía de ciertas instituciones culturales en Francia.

El perfil de Chamson, trazado en la correspondencia que Gamboa dirigía al director del INBA, puede dar idea de la tirantez en las negociaciones. Así, el director del Museo resultaba díscolo, soberbio, neurótico, altivo, incongruente, sofista, de gusto anticuado y dudoso, en primer año de museografía, falta de cooperación y saboteador.<sup>11</sup>

Y, sin embargo, la exposición resultaba de tal importancia para México, que se optó por hacer de lado la primera de sus exigencias, disponer del Petit Palais, y encontrar una nueva sede. No cansaremos al lector con minucias; el caso es que Gamboa, después de revisar minuciosamente todas las posibles alternativas y pese a la movilización del cuerpo diplomático y a la presión de notables personalidades francesas cercanas al acontecer cultural mexicano,



intentó obtener el edificio del Jeu de Paume, previo desalojo del material impresionista. Finalmente se optó por el Palais des Beaux Arts, también conocido como Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París y dependiente de la Municipalidad. Su lejanía del centro, defecto que Gamboa le había encontrado, le pareció entonces menor, acorde con su premisa de que “el supremo interés, diré magia, que tiene el arte mexicano[,] su fuerza, estoy seguro, será capaz de atraer a todo el mundo”.<sup>12</sup> Así había ocurrido con el pabellón de México en la Bienal, cuya distancia del acceso no evitó la afluencia de visitantes y, al decir del museógrafo, representó una “victoria moral de nuestro arte”.

Sin embargo, en el momento de firmar el convenio con el Palais des Beaux Arts resultó que el acceso era por la puerta posterior. La indignación del director del INBA tocó fondo, por lo que ordenó establecer un límite de una semana y si no se solucionaba el asunto, suspender la exposición. Añadía Chávez en comunicado a su comisario: “No olvide usted que nosotros hemos sido muy generosos en nuestro ofrecimiento [...]. Y no vayamos a pensar que nuestro arte sea menos importante que el de ellos”.<sup>13</sup>

Los comentarios con que Gamboa daba cuenta de sus gestiones ante el director del INBA, reflejan su estado de ánimo frente a los mecanismos de exclusión metropolitanos: París es muy difícil y los franceses siempre están en plan reticente ante todas las cosas que no pasan en París, especialmente hablando de arte moderno. Además realmente no nos conocen ni saben nada de lo nuestro verdaderamente. No hemos trabajado suficientemente a escala internacional, y de antemano es difícil que quieran reconocernos la categoría que tenemos, bien entendido que no estamos haciendo esta exposición en solicitud de visto bueno de los franceses.<sup>14</sup>

Con la cancelación, de alguna manera se corría el riesgo de retornar a las condiciones de ausencia de intercambio cultural que privaron durante décadas entre México y Francia, luego del imperio de Maximiliano de Habsburgo. Como se recordará, esta empresa, frustrada por el empecinamiento de los súbditos mexicanos que se negaron a serlo, terminó en el fusilamiento de Su Majestad Imperial.

Habrá que reconocer, por otra parte, que desde el inicio de las gestiones, Jean Cassou, director del Museo Nacional de Arte Moderno de París, estuvo dispuesto a ceder sus instalaciones. A este escritor y crítico de arte lo vinculaba a México una estrecha relación de conocimiento y amistades, la

misma que, desde los años treinta, había acercado a los miembros del movimiento surrealista y a aquellos contados individuos interesados en la arqueología y la pintura mural.

A Gamboa siempre le pareció que el edificio del Museo Nacional de Arte Moderno de París era el más inadecuado, e igualmente apartado del centro, pues se encontraba frontero al Palais des Beaux Arts. Dadas las circunstancias y la disposición de Cassou de vaciar todo el Museo si era necesario, además de su reacción de que “sería una indignidad y una vergüenza para Francia” no realizar la muestra, el comisario aceptó el ofrecimiento.

Superado el momento crítico, Gamboa pudo concentrarse en el ejercicio museográfico. A sus anchas realizó entonces un montaje innovador, cuyo eje era la puesta en valor estético de los objetos, su articulación dentro de espacios conceptuales, transitables, planeados a partir de ritmos emotivos, dramáticos a veces, y siempre de un gran efectismo determinado por la iluminación. Discurso que depuró con el paso de los años.

Queda para otro momento el análisis de la reacción de los públicos y de la fortuna crítica de la exposición y de cómo ésta fue reelaborada por la prensa mexicana, acorde con las expectativas oficiales. Por lo pronto podemos concluir que la exposición de París hizo patente la dificultad de esa metrópoli cultural para reconocerse en otra creatividad y otra historia. Ser receptivas no es una disposición natural entre metrópolis hegemónicas, que más bien tienden a poner en funcionamiento los mecanismos de objetualización del otro, con la consecuente pérdida de la dimensión de los sujetos hacia los cuales tienden la mirada.

Lo curioso del caso es que hoy la ciudad de París, no obstante su desplazamiento como centro cultural por parte de Nueva York, ocurrido hace más de cuarenta años, mantiene todavía una nostalgia de centro, si bien ya teñida de provincialismo; en tanto que México continúa acarreado por el mundo un tonelaje de su patrimonio cada vez mayor, siempre al filo de la navaja de una pérdida total. Al parecer, la inercia se ha vuelto componente fundamental de las aspiraciones de modernidad.

<sup>1</sup> De hecho, el intercambio cultural con sus negociaciones y sus momentos de enfrentamiento, ha sido un aspecto poco analizado por los estudios de recepción cultural. Nos acercamos aquí, no a una lectura de obras y autores específicos, sino a procesos de significación generados institucionalmente. Se trata, pues, de modalidades receptivas donde entran en juego la validación o negación de paradigmas culturales y de estereotipos nacionales, en tanto unidades totalizadas en el tiempo.

<sup>2</sup> En 1925, un convento fue clausurado para destinarlo como resguardo de las colecciones de arte popular que, por entonces, empezaban a conformarse. Constituían el único ámbito de exhibición de nuevo cuño para la creación contemporánea, lo que, por otra parte, mostraba la voluntad del régimen de congraciarse con los sectores campesinos y los estratos bajos de la población urbana.

<sup>3</sup> Sin embargo, existía otro contingente de artistas renovadores que, o bien fueron desplazados de los encargos o les era poco satisfactoria la idea de trabajar con formatos monumentales. Parte de ellos, aglutinados en la revista *Forma*, órgano de difusión cultural patrocinado por autoridades educativas desde 1926, fue la tribuna desde donde se lanzó la propuesta de un Museo de Arte Moderno Americano, iniciativa de artistas que no prosperó; como tampoco lo haría dos años más tarde otra del mismo grupo, nucleado en torno al movimiento treintatrentista y circunscrita al arte nacional.

<sup>4</sup> Carlos Chávez. "Plan de Bellas Artes del Comité Nacional Alemanista", 1° de julio de 1946, en *Dos años y medio del INBA*. México, INBA-SEP, 1950.

<sup>5</sup> "Mexican Show", en *Time*, 27 de mayo de 1940, pág 57. Para responder a las exigencias de aquel momento, las autoridades mexicanas integraron las colecciones de los museos antropológicos y de arte colonial y decimonónico; asimismo, conformaron nuevas colecciones de arte popular con recorridos relámpago de especialistas a lo largo y ancho del país, al igual que aprovecharon el material embodegado de pintura contemporánea y el aporte de los coleccionistas privados en ambos lados de la frontera.

<sup>6</sup> "Proyecto de declaración del Director General del INBA sobre la exposición mexicana en París". Ciudad de México, [S.F.], Fondo Carlos Chávez, Archivo General de la Nación, a continuación citado como AGN.

<sup>7</sup> Artista por trayectoria, pintor de murales en algún momento y que al verse comisionado en 1937 por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, LEAR, para llevar una exhibición de grabados a Valencia y otras capitales de la España republicana, giró su interés hacia el campo de la museografía. Su inserción, por encargo presidencial, como gestor para el otorgamiento de asilo en México a los refugiados españoles a raíz del triunfo del franquismo, fue otro elemento que desencadenó sus capacidades de negociador internacional.

<sup>8</sup> Comunicado de Jean Sirol a Carlos Chávez. Ciudad de México, 3 de abril de 1951, AGN.

<sup>9</sup> Comunicado de Alfonso Guerra a Manuel Gual Vidal. París, 18 de abril de 1951, AGN.

<sup>10</sup> Comunicado de Fernando Gamboa a Carlos Chávez. París, 3 de mayo de 1951, AGN.

<sup>11</sup> Id.

<sup>12</sup> Comunicado de Fernando Gamboa a Carlos Chávez. París, 7 de mayo de 1951, AGN.

<sup>13</sup> Comunicado de Carlos Chávez a Fernando Gamboa. Ciudad de México, 31 de mayo de 1951, AGN.

<sup>14</sup> Comunicado de Fernando Gamboa a Carlos Chávez. París, 3 de junio de 1951, AGN.