Bedlam de 1990, la dio a conocer por primera vez a un público amplio. Le siguió la canción "Timbal", un éxito que figuró en una compilación del sello Nation. El grupo insignia de la disquera se llamaba Transglobal Underground, precursor de la fusión *world dance* con fundamentos de la India, Bali y Egipto. Natacha Atlas se convirtió entonces en la cantante de dicha agrupación y en la imagen representativa de la escena multicultural de los clubes europeos. A la postre fue su propio grupo el que la persuadió de sacar un disco como solista. "Herencia" y "raíces" se convirtieron en sus palabras favoritas.

Lo que sólo se insinuó en su álbum debut, *Diaspora* (Mantra Recordings, 1997), se expresó ya de manera plena en *Halim* (Nation Records, 1999), y continuó la tarea en *Gedida* (Mantra Recordings, 2001), álbumes modernos de la *chanson* árabe. En ellos se observa un progreso, un desarrollo, una profundización en la sonoridad del Medio Oriente, con un enfoque contemporáneo en el cual las estructuras de las canciones son de carácter mucho más árabe. Natacha Atlas realmente ha puesto sus orígenes en el mapa musical de hoy.✣

Candil de la calle, oscuridad de su casa. Un museo itinerante para el exterior

Ana Garduño *

I En casa del herrero...

En 1947 logró concretarse un proyecto largamente acariciado por la burocracia cultural posrevolucionaria, fundar un museo que reuniera las expresiones plásticas consideradas más representativas de todos los periodos históricos de nuestro país, al inaugurarse el Museo Nacional de Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes.[1] Remodelando numerosas secciones del pomposo edificio y rehabilitándolas como salas de museo, Miguel Alemán Valdés, ufano presidente de la República, recorrió diversas salas en donde se exhibían desde las esculturas mesoamericanas hasta las obras de los pintores contemporáneos, pasando por salones dedicados tanto al arte virreinal y al decimonónico como al llamado arte popular.[2]

Con una exposición de este tipo no sólo se documentaba la tesis de la "creatividad endógena"[3] de los mexicanos y, por tanto, la noción de la permanente continuidad del arte nacional a lo largo de la historia, sino también se legitimaba la idea de que el arte es el vehículo idóneo para la manifestación de lo mexicano; un funcionario explicó: "Ha existido y existe en línea ininterrumpida una poderosa y original voluntad de forma en el arte mexicano, que le ha ido dando, a través de los tiempos, nuevas soluciones y nuevas experiencias".[4] Así, en esta muestra se resumía, después de una apretada selección, la identidad nacional, formada a partir del supuesto equilibrio entre lo endógeno y lo exógeno, lo popular y lo culto, lo tradicional y lo moderno. El molde estaba hecho y se repetiría, con algunas modificaciones, hasta el fin del siglo XX.

Este proyecto concreto, con tales pretensiones totalizadoras, fracasó rotundamente. Pronto se hizo a un lado la exposición panorámica y se orientó la vocación del museo hacia las exhibiciones temporales de carácter consagratorio, tendencia que continúa hasta hoy, aunque degradada. En cambio, el plan se instrumentó en el ámbito internacional; con ello, se privilegió el aspecto divulgador del arte por encima del educativo. El resultado fue un museo artístico mexicano itinerante, destinado para el exterior,[5] ya que dentro del país ese museo no sobrevivió.

Dos fueron las herramientas de tal proyecto, las exposiciones universales y las muestras viajeras; dos fueron los principales agentes estatales, el curador y museógrafo Fernando Gamboa, quien había fungido como director del Museo Nacional de Artes Plásticas, y el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez. Su misión fue dar forma a una obsesión que se filtraba en cualquier discurso de los gobernantes de mediados del siglo: ingresar al concierto de naciones modernas, en condiciones de igualdad, y obtener reconocimiento internacional... vía la aceptación del arte mexicano como un arte plenamente occidental, universal.

Las fotografías que acompañan el presente texto pertenecen a la colección del Arq. Raúl Abarca, quien las publicó durante los años sesenta en su columna dominical "Actualidad en arquitectura, ingeniería y decoración" del periódico *Novedades*. Agradezco a él y a los hermanos Guadarrama las entrevistas que gentilmente me concedieron para la realización de este artículo.

* Investigadora del CENIDIAP / INBA

El uso, y abuso, de los símbolos nacionales como instrumentos para hacer identificable a nuestro país en el exterior, explica que el escudo mexicano presente al pabellón México en la Expo Universal de Seattle '62.

Dado que Europa fue el referente para la creación de la imagen de México,[6] se le presentó como nación civilizada y antigua, creativa y productiva, estable y saludable, libre y liberal, soberana y democrática,[7] idónea para la industrialización, la inversión y, por supuesto, la exploración turística. A pesar de que la autocrítica no es una práctica que acostumbre la burocracia nacional, y de que prácticamente ningún país la ejerce cuando de estructurar la imagen pública de la nación se trata, sí fue un reclamo que por aquellos años Lombardo Toledano hizo, al reseñar la muestra de arte mexicano que viajó a Europa entre 1952 y 1953: "La exposición fue concebida y organizada para presentar al extranjero un México plácido, tranquilo y digno de ser visitado por los turistas. [...] Fueron suprimidas las expresiones plásticas de nuestras dramáticas luchas populares y de los artistas que han reflejado con vigor las angustias y las esperanzas de nuestro pueblo".[8] Así, una de las constantes en estas presentaciones oficiales era el énfasis discursivo en la paz y prosperidad supuestamente alcanzadas por los sucesivos gobiernos priistas, tomando a la revolución de 1910 como el punto de partida.

II Como México no hay dos...

En concordancia con las políticas culturales diseñadas por los nacionalistas y posrevolucionarios gobiernos, para algunas Exposiciones Universales de la segunda mitad del siglo XX, Ramírez Vázquez construyó imponentes pabellones que denotan cierta inspiración en la arquitectura mesoamericana —cumpliendo con una de las demandas de la época de fundamentar sus diseños a partir de la herencia prehispánica—, con lo cual logra una arquitectura moderna y racional, nada estridente, alejada de las propuestas vanguardistas de los países del llamado Primer Mundo que competían entre sí. El complemento eran las fastuosas museografías ideadas por Gamboa, cuyo núcleo era la teatral exhibición de monumentales "obras maestras" mesoamericanas, con lo que la plástica precolombina volvió a ser un arte de Estado, ya que quienes habían demandado este tipo de arte y quienes las habían utilizado con fines propagandísticos eran justamente los gobiernos prehispánicos.[9] De esta forma, en el pabellón México, el espectáculo estaba adentro, y Gamboa se las ingeniaba para conseguir que los visitantes entraran.

Convencer a los connacionales de que el origen de la nación se hallaba en los pueblos mesoamericanos, también funcionaba en el extranjero, ya que lo antiguo de la cultura mexicana permitía exigir a los europeos trato de igualdad así como afirmar la supuesta superioridad histórica y estética frente a naciones formadas con posterioridad, aunque económicamente poderosas, como Estados Unidos. Para enfatizar este aspecto de la política cultural, se acostumbraba exhibir en el exterior de los pabellones o en las afueras de los numerosos recintos museísticos que recibieron exposiciones itinerantes, alguna escultura monumental, en ocasiones un Atlante de Tula, acompañada siempre de una cédula en donde se subrayaba su antigüedad.

1 Un museo similar, de corta vida, se había creado en 1934 en el mismo Palacio de Bellas Artes, ocupando la Sala Nacional y todo el piso superior. *Inauguración del Museo Nacional de Artes Plásticas*, INBA, 1949, p. 28-29.

2 En la Sala Bellas Artes se exhibían monolitos prestados por el Museo Nacional de Antropología; para lo popular se instaló un Salón de Arte Popular, con una selección "francamente artística", y una sala exclusiva para la pintura popular. *Ibid.*, p. 20, 28 y 34.

3 José Joaquín Brunner, *América Latina: cultura y modernidad*, Grijalbo, 1992, p. 106.

4 *Fernando Gamboa. Embajador del arte mexicano*, Conaculta, 1991, p. 66.

5 El antecedente de las divulgadas exposiciones internacionales itinerantes de los gobiernos de Alemán y López Mateos, fue *Veinte siglos de esplendor* que se presentó en Nueva York en 1940, organizada por Inés Amor.

6 Francisco Reyes Palma ha explicado que en la búsqueda de la legitimación nacional, por medio de lo cultural, la estrategia se centraba principalmente en la conquista de París, como capital del arte. Véase "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, UNAM-IIE, 1994, t. III, pp. 821-827.

7 Mauricio Tenorio Trillo, *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, FCE, 1998, pp. 321-337.

8 Lombardo Toledano, "Crítica de la exposición de Arte Mexicano", en *Siempre!*, núm. 24, 5 de diciembre de 1953, p. 13. La muestra inició en París y de allí viajó a Estocolmo y Londres. Ceferino Palencia, "El arte mexicano en París, Estocolmo y Londres", en suplemento *México en la Cultura, Novedades*, 9 de agosto de 1953, p. 4.

9 Véase Esther Pasztory, "El arte", en *Historia antigua de México*, vol. 3, INAH-UNAM-Miguel A. Porrúa, 1994, pp. 459-472.

Incluso, en uno de sus golpes de audacia más exitosos, Gamboa hizo colocar durante un mes, en la novedosa plaza del edificio Seagram de Nueva York, por entonces recién construida, *la Cabeza Olmeca número 1*, para llamar la atención desde antes de inaugurar la sección artística y cultural del pabellón México, lo que además convertía en un espectacular show su traslado a la sede de la Expo en 1965.[10] Con este llamativo *performance* —similar al que presenciaron un año antes los habitantes del Distrito Federal, cuando un gigantesco monolito, identificado como un Tláloc, hizo un largo recorrido para llegar al bosque de Chapultepec y anunciar, desde la avenida Reforma, el Museo Nacional de Antropología—, Gamboa lograba anotarse un importante punto en la reñida competencia con otros países para atraer la atención general. Los rivales eran peliagudos, por ejemplo, para la misma Expo, el Vaticano trasladó a Nueva York una de las piezas "sublimes" de su colección, *La Piedad*, de Miguel Ángel.[11] Aquí, una vez más, se constata la reutilización secular de rituales antiguos, como lo es la procesión religiosa, para fines propagandísticos estatales.

Fernando Gamboa, por el ferviente deseo de impactar, fue más allá; no se limitó a la exhibición de objetos auténticos, sino que recurrió a reproducciones, realizadas cuidadosamente,[12] e inclusive a recreaciones; todo se vale. De este modo, en múltiples ocasiones, se tomaron como base fragmentos de piezas originales y se completaron, o bien, bajo la inspiración de las formas mesoamericanas, se elaboraron nuevos diseños; fue así como se concibió, por ejemplo, un caracol en tecalli blanco.

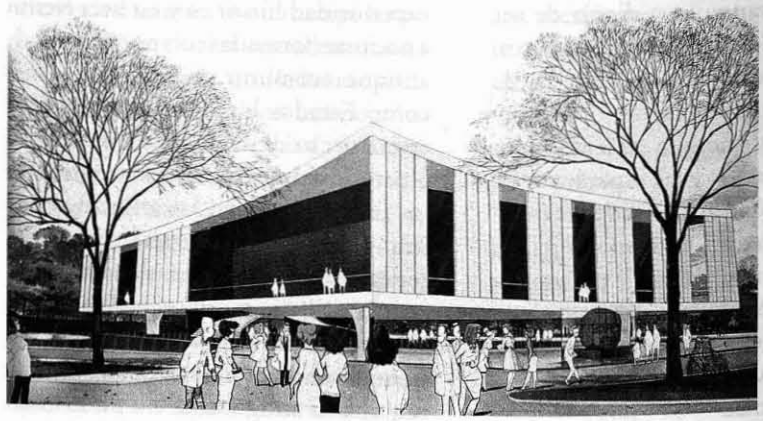
Dos pabellones diseñados por Ramírez Vázquez tuvieron influencia de las firmes y rectángulares construcciones mayas, destinadas a los linajes gobernantes: Bruselas '58 y Nueva York '64. Para imbuirlos de mexicanidad, se recurrió al traslado de materiales locales, utilizando en ambos pabellones tezontle para recubrir las fachadas y, para completar el diseño arquitectónico, se usó chiluca mexiquense y adoquín de Querétaro, entre otros, de los cuales la mayoría son originarios del centro del país; lo mexicano, de acuerdo al estereotipo, también está en los materiales, razón por la cual la piedra volcánica todavía se empleó en el pabellón correspondiente a la más reciente de las ferias universales, Hannover 2000.

Ramírez Vázquez hace alusiones a la arquitectura mesoamericana,[13] pero no copia ni reproduce, a diferencia del grupo de arquitectos que para el pabellón de México en Montreal '67 realizaron un diseño mucho más ostentoso, aunque de mayor fragilidad, en cuanto a su estructura; allí, es probable que por sugerencia de Gamboa se decidiera sustituir la escultura monumental en el exterior, que tradicionalmente anunciaba el pabellón, por la reproducción a escala, con base en moldes de los exuberantes mascarones que recubren las cuatro esquinas, de la construcción maya, conocida con el insólito nombre de "El cuadrángulo de las monjas". Del edificio de piedra, el recorrido llevaba propiamente al pabellón, cuya silueta recreaba las formas, en madera, del caracol prehispánico.

El moderno diseño de este caracol reutiliza formas simbólicas con un referente histórico preciso, el periodo mesoamericano. Fue exhibido en Montreal '67.

III Esclerosis múltiple

Para certificar el enlace entre un país periférico y la tradición artística occidental, se escogieron majestuosas piezas del arte virreinal —como uno de los retablos de Tepotzotlán, un arcángel monumental y abigarradas piezas procedentes del Museo de la Catedral— y, por supuesto, un amplio repertorio de telas del costumbrismo

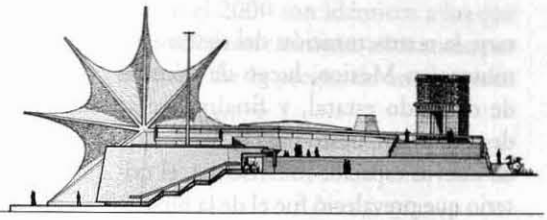


A pesar de que no se realizó, es ilustrativo que al diseñar el pabellón de México para Nueva York '64–65, Ramírez Vázquez haya contemplado colocar frente a la fachada principal una cabeza olmeca.

decimonónico, con Hermenegildo Bustos y dos José Marías, Estrada y Velasco, a la cabeza y, como puente para el siglo XX, se exhibieron los grabados de Posada en abundancia. Del arte popular se incluyó un sinnúmero de objetos, muchos de ellos procedentes de la colección privada de Dolores Olmedo. Con todo esto, es evidente que una buena parte de las selecciones de los funcionarios culturales oscilaba entre el folklore y la propaganda, presentando y confirmando los estereotipos, nacionales e internacionales, a pesar de sus declaraciones en contra.

Al mismo tiempo, para revelar a México como un modelo de desarrollo, con un tono de franco triunfalismo, se exhibía como prueba contundente de su modernidad justamente el arte moderno mexicano, convertido en el arte oficial de los gobiernos emanados de la revolución. Allí era donde los artistas agrupados bajo lo que se ha conocido como Escuela Mexicana de Pintura, destacando, en particular, los trabajos de Rivera, Orozco y Siqueiros, ocupaban otro lugar estelar; por el prestigio que había alcanzado ya para ese entonces en Europa y Estados Unidos, Tamayo fue invitado al selecto grupo y designado como "el cuarto grande". Las selecciones incluían "caballitos de batalla" como varios indígenas de la serie Los teules de Orozco, Madre campesina y Nuestra imagen actual de Siqueiros, así como muchos alcatraces, campesinos y *La molendera* de Rivera. Por la imposibilidad de trasladar murales, se echó mano de la ampliación fotográfica aunque también se recurrió a la reproducción a escala; por ejemplo, para Bruselas '58 se reprodujo a 25% del tamaño normal el mural de Orozco de la Escuela Nacional de Maestros.[14] Igualmente, la fotografía era utilizada para documentar los proyectos arquitectónicos modernizadores impulsados desde la jerarquía presidencial; por lo general, los usos de la fotografía se restringieron al de registro documental y sólo cuando era indispensable; al parecer, no se exhibió como producto artístico.

Asimismo, la indiscutible preeminencia de piezas figurativas de artistas relacionados con la llamada Escuela Mexicana, se debía en parte a la cerrazón de la burocracia cultural por aceptar a jóvenes que en México intentaban, heroicamente según algunos de ellos, la renovación a partir del deslinde con la generación anterior. Algo de la producción plástica de estos artistas agrupados en lo que se ha dado en llamar "movimiento de ruptura", en parte sustentado en pintura abstracta, se incorporó a regañadientes aunque se le mantuvo en un segundo plano dentro del acopio oficial destinado al exterior, como reflejo de su exigua aceptación en el interior del país.



Dibujo del pabellón mexicano con reconstrucción arquitectónica de "El cuadrángulo de las monjas" de Uxmal, Campeche, Clásico Tardío (600—1000 d. C.) Proyecto de los arquitectos Antonio García Corona, Leonardo Fabela y Federico Muggenburg. Expo Montreal '67

Esta cerrazón también obedece a que las políticas culturales, aplicadas dentro y fuera de México, exigían no correr riesgos y sólo atenerse al arte ya establecido, lo que, en automático, marginaba a las vanguardias. De esta forma, un molde creado desde alrededor de los cuarenta, se mantuvo artificialmente vigente al menos hasta fines de siglo, contribuyendo a mostrar una imagen esclerosada de Méxi-

10 A principios de los sesenta, en las exposiciones de París y Roma, recibía a los visitantes la *Cabeza Olmeca número 5*, proveniente del Museo de Jalapa. Entrevista de Ana Garduño con Emeterio y Jorge Guadarrama, julio de 2001.

11 Explicó Gamboa: "En 1965 [...] los italianos decidieron exhibir *La piedad* de Miguel Ángel en la Feria Mundial de Nueva York; yo dije: 'Bueno, nosotros también tenemos nuestras piedades, y entonces me lleve la *Cabeza Olmeca número 1* y así, junto a España y el Vaticano, el pabellón de México fue considerado el mejor de la participación extranjera". *Fernando Gamboa. Embajador del arte mexicano*, *op. cit.*, p. 89.

12 Gamboa prefería que las réplicas se realizaran en piedra, aunque para algunas reproducciones, como la de *Coatlicue*, tuvo que recurrir al yeso o la fibra de vidrio. Para obtener mayor fidelidad con el original, pedía que éstas se realizaran con base en materiales obtenidos de canteras semejantes a las de las esculturas mesoamericanas. Entrevista de Ana Garduño con Emeterio y Jorge Guadarrama, *op. cit.*

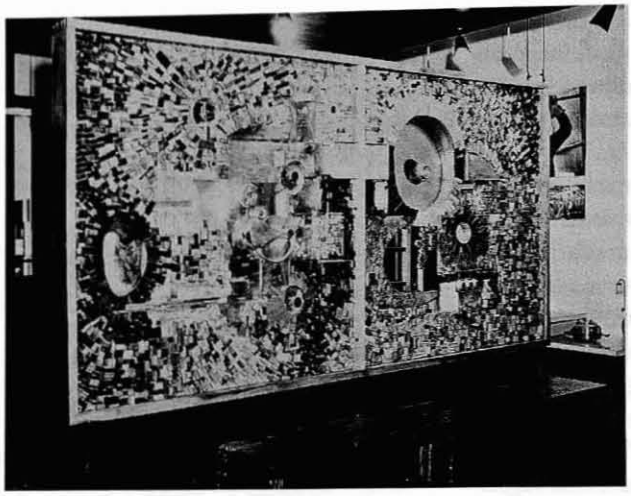
13 Véase la entrevista a Pedro Ramírez Vázquez realizada por Mónica del Villar. "La construcción del Museo Nacional de Antropología", en *Arqueología mexicana*, número 24, marzo-abril de 1997, pp. 12-21.

14 Para la exposición itinerante que llegó a San Antonio en la segunda mitad de los sesenta, Tamayo pintó exprofeso un mural. Entrevista de Ana Garduño con Emeterio y Jorge Guadarrama, *op. cit.*

15 Vicente Rojo, "México, ¿eterno?"; Fernando González Gortázar, "México eterno: dos, tres reflexiones", en *La Jornada*, 28 de enero y 2 de febrero de 2000, respectivamente.

16 Véase mi artículo "Nuestra herencia es herencia de arte. México en Hannover 2000", en *Curare*, núm. 17, enero-junio de 2001, pp. 19- 29.

17 Para dicha exhibición temporal, Gamboa alternó esculturas prehispánicas con artesanías y piezas de Rufino Tamayo, lo que documentaba, según él, las múltiples influencias que había recibido el pintor oaxaqueño. Véase *Inauguración del Museo Nacional de Artes Plásticas*, *op. cit.*, p. 16.



Manuel Felguerez. Ensamblaje, pieza elaborada, con base en 96 piezas industriales, exprofeso para la Expo Seattle '62.

co; de igual modo, si los objetos "representativos" de la mexicanidad no variaron durante décadas fue porque las directrices que guiaron tal política cultural no se modificaron de manera sustancial; más aún, ¿quién puede afirmar que ya cambiaron?, si en el año 2000 el arte abstracto seguía teniendo dificultades para legitimarse como producto mexicano, si nos atenemos a las selecciones realizadas por los curadores de la multicriticada exposición México eterno: arte y permanencia, exhibida en el Palacio de Bellas Artes como preámbulo para su llegada "triunfal" al Petit Palais de París.[15]

IV Hoy como ayer...

No cabe duda de que aquel molde continúa siendo la médula de cuanta exposición oficial se ha presentado en el exterior durante las últimas décadas del siglo XX, aunque con ciertos cambios que obedecen más a decisiones ajenas que a la voluntad de los curadores o comisarios, como la escasez presupuestaria, que a una profunda reflexión con intenciones innovadoras de la imagen pública del México finisecular.[16]

En cambio, en el interior del país, la idea de un museo panorámico se desechó hace mucho tiempo; cuando a mediados de los sesenta logró concretarse la restructuración del sistema de museos en México, luego de décadas de descuido estatal, y finalmente se destinó presupuesto para la fundación de nuevos espacios museísticos, el criterio que prevaleció fue el de la separación cronológica y tipológica, haciendo la distinción entre lo histórico, lo antropológico y lo artístico, con la cual nacieron así recintos tan diferenciados como el Museo Nacional de Antropología, el Museo Nacional de Historia, el Museo de Arte Moderno, el Museo Nacional del Virreinato, etc. Con esto, el "arte popular" perdió el derecho a cohabitar con el "arte culto", tanto como la plástica mesoamericana volvió a ser excluida de los museos artísticos.

Al privilegiar tal especialización, se rechazaron no sólo las ideas rectoras que originaron las exposiciones permanentes del Museo Nacional de Artes Plásticas de los años treinta y cuarenta, sino también una propuesta complementaria de Gamboa, la de reunir en un solo salón diversas manifestaciones artísticas, que incluyeran lo popular, tal como él lo hizo en 1948 durante la retrospectiva dedicada a Rufino Tamayo.[17]

Ahora bien, aunque la historia de la recepción, ni interna ni externa, de los pabellones y muestras itinerantes oficiales no ha sido realizada, es un hecho que en la prensa de la época se registra con beneplácito el positivo ascendiente de la imagen nacional entre los países visitados. Un ejemplo: obras maestras del arte mexicano se presentó por primera vez en el contexto de la Expo Bruselas '58 y obtuvo uno de los premios en disputa.[18] Ya acreditada, la muestra peregrinó por alrededor de diez ciudades europeas para concluir en el Petit Palais de París.[19] Un connaisseur y visitante asiduo a tales exhibiciones, para las que viajaba expresamente, aseveró: "Lo que han hecho en favor y prestigio de nuestro país las tres exposiciones de 1952—53 [...] y lo que han logrado [...] éstas [...] que se iniciaron en Bruselas y que han recorrido en triunfo varias capitales europeas, vale infinitamente más que cuanto ha realizado la tibia y estéril diplomacia mexicana desde que cultivamos relaciones internacionales con los países europeos".[20]

Según esta afirmación, en el México de los años cincuenta y sesenta, los funcionarios culturales lograron cierto consenso sobre la pertinencia de dichas exposiciones, divulgando como un objetivo alcanzado no sólo el de dar a conocer el arte nacional a "los pueblos del Viejo Mundo que tanto nos ha ignorado";[21] sino, más aún, se suponía conseguido el propósito de, a través del arte, dotar de personalidad propia a México en el concierto de las naciones.

Una breve revisión de los discursos actuales al respecto lleva a concluir exactamente lo contrario: no se logró crear en el exterior una imagen panorámica del arte mexicano que perdurara hasta nuestros días; más aún, ni el arte mesoamericano perdió el aura de exotismo, con lo que su capacidad de impresionar no ha menguado, ni el arte del siglo XX consiguió insertarse dentro del arte moderno universal, razón por la cual aunque numerosos museos internacionales poseen piezas mexicanas de ese periodo, en general permanecen en sus bodegas y no las utilizan en las revisiones panorámicas

finiseculares que se han realizado.

En este sentido son ilustrativas las declaraciones del director del Petit Palais, y uno de los organizadores de la exhibición francesa Soles de México: "En Francia hay interés por el arte prehispánico, pero no se conoce el arte colonial y de este siglo se conoce sólo a Diego Rivera y a Frida Kahlo, un poco a Tamayo y quizá se tendrá alguna idea de que existen Siqueiros y Orozco, pero no se les conoce de verdad. Ellos serán un gran descubrimiento. Ni hablar de los jóvenes artistas mexicanos, que los franceses no saben que existen".[22] Según este funcionario, una muestra en París, diseñada en el último año del siglo XX, obedece a un desconocimiento profundo de la plástica mexicana —que no se limita a las nuevas generaciones, ya que se implica que en el pasado la población francesa tampoco la conoció—, y a la percepción de lo mexicano como exótico.[23]

Para remediarlo, se recurrió a estrategias semejantes a las que el mismo Gamboa, como uno de los principales ejecutores de las pautas culturales diseñadas por el régimen priísta, aplicó por décadas: "Para el público francés incluiremos una mayor cantidad de objetos precolombinos con la intención de ayudarlo a entender mejor las correspondencias que tienen con el trabajo de los artistas contemporáneos".[24] Como se puede comprobar, los objetivos en el 2000 son idénticos a los que se enunciaron cincuenta años antes, por lo que cabe la pregunta: esta historia, ¿continuará?✣

Foto: A. Estrada

18 Algunos de los numerosos artículos que en México reseñaron la Expo son: Luis Suárez, "Los artistas que México enviará al escenario de Bruselas deben sostener la fama conquistada por nuestro pabellón", 22 de junio de 1958, p. 1; "El pabellón de México conquista en Bruselas el gran premio de arte", 10 de agosto de 1958, p. 1; Rosa Castro, "Hasta los equipajes ganaron un trofeo en la feria de Bruselas", 1o. de septiembre de 1958, p. 1; todos ellos publicados en el suplemento *México en la Cultura* de *Novedades*.

19 Entre 1959 y 1962, la exposición recorrió Zurich, Colonia, La Haya, Berlín Occidental, Viena, Moscú, Leningrado, Varsovia y París.

20 Alvar Carrillo Gil, "El arte mexicano en el mundo. Próxima meta: Moscú", en *México en la Cultura, Novedades*, 4 de septiembre de 1960, p. 7 y 12.

21 En 1953, Lombardo Toledano escribió: "Nuestro gobierno ha hecho un esfuerzo laudable al enviar a Europa una colección de obras de arte de las diferentes etapas históricas de México para conocimiento de los pueblos del Viejo Mundo que tanto nos ha ignorado y siguen desconociéndonos", *op. cit.*

22 Entrevista de Gilles Chazal con Mónica Mateos, "Treinta siglos de arte mexicano en París", en *La Jornada*, 15 de enero de 2000.

23 Antonio Beltrán escribió que Chazal "considera que *Soles Mexicanos* [...] contribuirá a cambiar entre sus compatriotas el estereotipo de la cultura mexicana como algo exótico". En "Lucirá mejor en París la muestra *México eterno*", en *Reforma*, 15 de enero de 2000.

24 *Ibidem*.