

Museografía y diplomacia: dos anécdotas sobre Fernando Gamboa

Carlos Andrés Molina*

La discusión sobre el papel que tiene la cultura como divisa entre las naciones, el intercambio de buena voluntad que los países hacen en circunstancias dadas y el aporte diplomático de profesionales del museo, están ampliamente discutidos. Ofrezco aquí un apunte sobre el más exitoso “diplomático” del arte que nuestro país tuvo en el siglo XX.¹ Con Fernando Gamboa como el máximo representante de la burocracia cultural, el arte en México se convirtió —hacia 1950— en medio y mensaje para entablar un diálogo de pretensiones universales con otros países. Pero el “Jefe” Gamboa operaba distinto en el sutil ámbito de la retórica y en la *real-politik* del traspunto museográfico y cultural-administrativo. Para situar esta distinción es que ofrezco aquí dos anécdotas sobre “cómo le hacía”.

* Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.

¹ Al respecto, de particular utilidad son los trabajos de Serge Guilbaut: “How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War”, en *Oxford Art Journal*, núm. 2, Photography, 1984, vol. 7, pp. 60-64, y “1955: The Year the Gaulois Fought the Cowboy”, en *Yale French Studies*, núm. 98, The French Fifties, 2000, pp. 167-181. Quizás el trabajo seminal en este sentido sea el de Johan Galtung y Mari Holmboe Ruge, “Patterns of Diplomacy”, en *Journal of Peace Research*, vol. 2, núm. 2, 1965, pp. 101-135.

Entrevistados tras la muerte de Fernando Gamboa, diversos artistas y académicos enumeraron sus logros y virtudes. Sergio Pitol explicó que Gamboa “estudiaba muros para vestirlos visualmente”, en tanto Arnaldo Coen afirmaba que era el vínculo entre generaciones y gremios que trabajaron en el mundo artístico mexicano. Por su parte, Carlos Blas Galindo señaló a Gamboa como quien dilucidaba cuál debía ser la política cultural del Estado, mientras Mariana Frenk-Westheim lo definía —para finalizar— como un “creador del trabajo de curaduría que aislaba de forma estética piezas soberbias de arte, y también las incluía junto con otras en perfecta armonía y en un argumento amplio”. A esta indiscutible reputación quiero hacer contrapunto con dos episodios que dejó a su consideración.

Para representar a México en la XXV Bienal de Venecia de 1950, Gamboa planteó cierta estructura en su trabajo que perfilaba como “un panorama completo de nuestra historia y su posible desarrollo artístico”. Se trataba de una estrategia histórica para explicar a México como una continuidad desde los tiempos precolombinos, que abarcaba el largo periodo colonial, la modernidad y los tiempos contemporáneos.

Dicho enunciado tenía un agregado de índole popular-folclórica, cuya inclusión se explicaba como una necesidad ideológica del Estado al considerar que la historia de México abarcaba un periodo mayor de cinco siglos, presuponiendo con ello la existencia de una entidad nacional común a todas esas circunstancias históricas. Gamboa explicaría su exposición en tres momentos de narrativa histórica característicos de la “mexicanidad”, estructurando las piezas como ilustración de fases simbólicas de *nacimiento, resistencia, y consolidación* de la nacionalidad.

Un elemento común a las exposiciones de arte basadas en este formato de historia y arte mexicanos, era el hecho de que no sólo fueron patrocinadas por el Estado, sino que tal representación de México se había vuelto ineludible y conveniente para los regímenes posrevolucionarios. En teoría, la Secretaría de Relaciones Exteriores era la encargada de establecer un presupuesto, encontrar personal adecuado y servir de intermediario entre el equipo de curadores y las instituciones del exterior. En la práctica, el talento fue de gran ayuda para la diplomacia de Gamboa, así como su don para las relaciones personales, lo que generó “milagros”. Su presupuesto fundamental señalaría que los mexicanos asistentes a cada exposición serían también partícipes en la formación de una historia del arte de la nación, y constituían ese gran sujeto de la historia reconocible como el pueblo. Los ciudadanos y campesinos eran necesarios para la mitografía del país, y por esa razón los periódicos enfatizaban que “todos los sectores sociales se dieron cita” en la inauguración del museo.² Jaime Torres Bodet, secretario de Educación, anunciaba que “personal militar y civil, burócratas y periodistas, artistas e historiadores” estaban todos allí reunidos en tanto que simples mexicanos, listos a escuchar el mandato colec-

² Una nota editorial del día siguiente repetía la noticia-informe en versión abreviada, la cual indicaba: “todos los sectores sociales estaban ahí presentes”, en *Excelsior*, año 28, núm. 9924, viernes 29 de septiembre de 1944, vol. 5, p. 1.

tivo de su conciencia. El museo y su exposición presentaban entonces un tópico muy claro, la esencia misma de lo mexicano.

El 18 de septiembre de 1947, el presidente Miguel Alemán inauguraba el Museo Nacional de Artes Plásticas, y al día siguiente la nota editorial de *El Nacional*, órgano oficial del régimen, reportaba sus palabras: “es la intención del Estado hacer un templo para el genio creativo del pueblo mexicano, un intención ya sostenida desde hace veinte años por el gobierno”.³ Carlos Chávez, director del Instituto Nacional de Bellas Artes, fue más lejos al señalar: “El Arte es el hijo legítimo del Estado”.⁴ Como jefe del Departamento de Bellas Artes del INBA, Gamboa montó la exposición inaugural y al explicársela a los reporteros señalaba que su estructura era tripartita: “autorretratos de los siglos XVIII y XIX; jóvenes artistas contemporáneos; y artes precortesianas”.⁵ Es la misma narrativa que pocos años después llevaría perfeccionada, de la Bienal de Venecia, a las exposiciones de París, Estocolmo y Londres entre 1951 y 1953. Margarita Nelken publicaría entonces varios artículos sobre la Exposición de Arte Mexicano Antiguo y Moderno (EAMAYM) y en todos ellos enfatizaba: “aquellas razones para sentir orgullo [...] en un sentido de perspectiva histórica, de la continuidad ininterrumpida de la evolución de nuestro Arte [...] lo mismo en las Bellas Artes prehispanicas y las formas de arte para el inmediato futuro”.⁶ Abierta precisamente en el aniversario de la Revolución Mexicana (noviembre 20), la quinta-esencia del país supone a una entidad

³ “Editorial”, en *El Nacional*, año 28, núm. 6644, México, viernes 19 de septiembre de 1947, vol. 24, p. 5, 2a. época.

⁴ “Inauguró el presidente el Museo Nacional de Artes Plásticas”, en *Excelsior*, año 31, núm. 10995, México, viernes 19 de septiembre de 1947, vol. 5, p. 9.

⁵ “Inaugurado el Museo Nacional de Artes Plásticas”, en *El Nacional*, año 28, núm. 6643, México, jueves 18 de septiembre de 1947, vol. 24, 1ª. secc., pp. 1 y 4, 2a. época.

⁶ Margarita Nelken, “La Gran Exposición de Arte Mexicano”, en *Excelsior*, año 37, núm. 13225, domingo 6 de diciembre de 1953, vol. 6, secc. B, p. 9 (tema tratado también en los núms. 13210 y 13217, de noviembre 23 y 30 del mismo año).

política mostrada a sus ciudadanos y aleccionada para el público y los medios. La sección principal de esta narrativa ilustrada era la del muralismo y sus tangentes.⁷ En el interior y en el exterior, esta exposición sirve para dar sustento al supuesto nacional como representación mediada de lo mexicano.

Para entonces el arte se había convertido en la divisa preferida ante otras naciones. Se conceptuaba como un “valor espiritual”, una circunstancia común a todos los seres humanos, ilustrada justamente por un despliegue de logros de índole plástica y herencia cultural comparada. Una vez que los objetos eran reconocidos como de naturaleza artística, se admitían en el museo y eran investidos de esa virtud universal; entonces los países iniciaban un diálogo civilizado. Para tal efecto, las exposiciones necesariamente debían ofrecer una óptica de sus historias nacionales y logros artísticos. Las dos exposiciones a las que me he referido hasta el momento, lo hicieron de manera explícita. La versión que Miguel Covarrubias presentó de México en 1940, fue interpretada por la Oficina de Relaciones Exteriores en los siguientes términos: “el propósito de la presente exposición es dar un panorama completo y equilibrado de nuestro arte, desde tiempos prehispánicos hasta las más recientes escuelas de pintura”. Igualmente, la exposición de Gamboa, si bien con algunas modificaciones, en esencia se conformaba con el mismo grupo de objetos, y exportó al mundo una idea de Méxi-

⁷ Opinión que difiere con la de Ana Garduño, quien sostiene que la muestra había sido proyectada por Fernando Gamboa únicamente para ser contemplada en otros países, aunque también reconoce que “la exposición fue, en última instancia, un museo itinerante del arte mexicano”; véase Ana M. Garduño O., “Candil de la calle, oscuridad de su casa. Un museo itinerante para el exterior”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 610, abril de 2002, pp. 68-73; Carlos R. Margáin, “Bellas Artes y la muerte”, en *Excelsior*, año 37, núm. 13198, domingo 8 de noviembre de 1953, vol. 6, secc. B, p. 3. El artículo de Margáin es un resumen de los principales temas tratados en la exposición, y de los diferentes lugares a donde fue llevada antes de ser montada para el público de la ciudad de México a finales de 1953.

co por más de dos décadas (Moscú, 1961-Nueva York, 1965).

Cuando se fundó la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), el representante mexicano fue instrumental a la hora de hacer explícito el discurso prevaleciente en la posguerra y que de otra manera abrevaba sólo en la buena voluntad. Durante la “Conferencia para el Establecimiento de una Agencia Internacional”, una de las comisiones tenía como su tarea el “Título, preámbulo, propósitos y funciones principales de la organización”; el delegado mexicano, Jaime Torres Bodet, fungió como su presidente.⁸ Las políticas culturales de diversos regímenes posrevolucionarios en nuestro país y la búsqueda legitimidad para una sociedad multinacional eran de fácil comunión para el Estado mexicano. La retórica a la que con frecuencia acudían los políticos mexicanos no difería demasiado de la que nutría los primeros documentos de Naciones Unidas. Se trataba de la justificación del nuevo orden tras la Revolución Mexicana o la Segunda Guerra Mundial y el gobierno o sociedad de naciones de ahí emanados. Aquellos en el poder asumían también —al menos discursivamente— que era su interés y responsabilidad educar a las mayorías y prevenir sobre nuevos brotes de violencia. Es decir, se explicaba el monopolio de la violencia como “la defensa de la paz que ha de construirse” y su misión, hecha explícita en la sección “Purposes and Functions” de la constitución de la UNESCO, apuntaba hacia una “diffusion of culture, and the education of humanity [as] indispensable to... man”.⁹

En el discurso que pronunciara frente a la asamblea de países allí reunidos para constituir la UNESCO, Torres Bodet dijo que los motivaba “la esperanza de confirmar la cooperación mun-

⁸ Fernando Valderrama, *A History of UNESCO*, París, UNESCO Publishing, 1995, pp. 4-6.

⁹ El texto completo *UNESCO Constitution* está disponible en el sitio: <http://portal.unesco.org/en/ev.php> (consultado el 12 de abril de 2005).

dial a través de la cultura”.¹⁰ Es justamente en este entendimiento ambiguo y laxo de “cultura” que la naciente organización mundial y el régimen mexicano parece que son más similares. A lo que ambas entidades aluden cuando dicen “cultura” es a “alta cultura”, es al “arte” a lo que se refieren. Dada esa muy específica función que se señala para el arte, las Naciones Unidas crearon una subcomisión para la UNESCO que regularía y supervisaría el novedoso, global y hegemónico entendimiento de Patrimonio Cultural: el Consejo Internacional de Museos (ICOM). En tanto que Organización No Gubernamental, fue formalmente constituido en París, el 16 de noviembre de 1946. Su misión era “crear museos que garanticen el entendimiento de los pueblos, en su rol como guardianes del patrimonio cultural de la humanidad”.¹¹ México firmó la constitución de la UNESCO el 4 de junio de 1946 y ratificó su membresía ocho días más tarde. Durante la Segunda Conferencia General de la UNESCO, celebrada del 6 de noviembre al 3 de diciembre de 1947, y llevada a cabo en las instalaciones de la Escuela Normal de Maestros, también el ICOM realizó ahí su segundo evento. El antropólogo Alfonso Caso, entonces secretario de Bienes Nacionales e Inspección Administrativa, dijo en su discurso inaugural que el arte era mejor entendido en México, dado que “tenemos dos culturas, es decir, la original mexicana —indígena— y la europea que llegó tras la conquista”.¹²

Cuando el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) inició sus actividades en 1939, los periódicos reportaron una serie de temas dis-

cutidos en reuniones preliminares para instituir esa nueva entidad. El Congreso de la Unión había aprobado una Ley firmada por el presidente Cárdenas, que ordenaba su fundación en diciembre de 1938. *El Nacional* listaba 2 016 sitios arqueológicos necesitados de conservación e investigación especializadas. Explicaba también que el nuevo INAH asumiría las tareas que solían estar bajo la responsabilidad de la Dirección de Monumentos Prehispánicos, la Dirección de Monumentos Coloniales y del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología.¹³ Era el mismo conjunto de preocupaciones revelado por la agenda de asuntos pendientes que Ignacio Bernal y Alfonso Caso tenían al tratar de organizar un Museo de Antropología en 1940, proyecto que no fructificó por el cambio de sexenio. Su programa contenía tres objetivos fundamentales para la puesta en marcha de políticas culturales a nivel nacional: “1) el registro, ordenamiento y conservación de las colecciones existentes; 2) promoción de la investigación y 3) su difusión y enseñanza”.¹⁴ El 15 de agosto de 1938, Gonzalo Vázquez Vela, secretario de Educación Pública junto con el presidente Cárdenas, aprobó un documento bosquejado por Celestino Gorostiza, entonces jefe del Departamento de Bellas Artes y titulado “Reglamento Interno para un Museo Nacional de Artes Plásticas”. Ahí se incluían las pinturas y esculturas del Palacio de Bellas Artes, las colecciones de la Escuela Nacional de Artes Plásticas y el proyectado Museo de Artes Populares. En su artículo 24, se hace una evaluación de lo que constituían las “artes populares” y se decía que el “objetivo” de tal museo era “constituir el patrimonio artístico del pueblo mexicano”, que debería estar abierto al

¹⁰ Jaime Torres Bodet, “La UNESCO y la integración del hombre del porvenir —discurso—”, 2 noviembre de 1945, Londres, Inglaterra”, en *Obras Escogidas*, México, FCE (Obras Mexicanas), 1961, pp. 970-977.

¹¹ L.F. Rico Mansard y J.L. Sánchez Mora (eds.), *ICOM/ México. Semblanza retrospectiva*, México, Conaculta-Fonca, 2000.

¹² “Apertura de la Reunión Internacional de Museos. El doctor Alfonso Caso dio la bienvenida a los delegados”, en *El Nacional Revolucionario*, 8 de noviembre de 1947, pp. 1-8. El seguimiento de estas notas se incluyó en *El Nacional*, 12 y 15 noviembre, año 19, vol. 18, núms. 6686, 6690 y 6693.

¹³ León Díaz Cárdenas, “La Nueva Escuela en México. El Instituto Nacional de Antropología e Historia”, en *El Nacional*, año 12, núm. 4176, jueves 28 de noviembre de 1940, vol. 17, secc. 1, p. 3, 2a. época.

¹⁴ Citado en Marcia Castro Leal Espino, “El Museo Nacional de Antropología y la política cultural en México”, en L. Manrique y N. Castillo (eds.), *Homenaje al doctor Ignacio Bernal*, México, INAH (Serie Histórica, Colección Científica), 1997, pp. 56-58.



público.¹⁵ Seguía así, dando cuenta de las autoridades y diversos empleados del museo, así como de sus obligaciones y estructura administrativa. El documento fue escrito mucho antes de que Gamboa se convirtiera en “funcionario”, pero en el margen de la copia dice, escrito a mano: “Sr. Gamboa”. Este oficio le fue reenviado una vez que ocupó aquella oficina y pretendía familiarizarlo con las reglas y objetivos de las instituciones culturales en México. Ese mismo documento advierte que la Dirección del Museo puede encomendarse solamente a un individuo entrenado como “técnico en las artes plásticas y que conozca la problemática museográfica”. Sería también el director quien decidiría sobre toda índole de medidas económicas necesarias para el funcionamiento del museo. Este oficio señala como atribución del director participar en todos los comités de la institución y a ser la autoridad última del museo. Es decir, que el director era gerente, creador y autócrata del museo. Ello parece confirmar —para bien o para mal— lo que de Gamboa recuerdan quienes lo conocieron.

El Estado mexicano mantuvo su convicción en el poder del arte y la cultura, por eso señalaba como de capital importancia el control de su producción e investigación. Que la cultura haya sido siempre vista como aliada de la política,¹⁶ es un fenómeno en el que el concepto combinado de arte y cultura se vuelve medio ideal para expresar el contenido simbólico de lo nacional y su apropiación.¹⁷ En un libro publicado para evaluar el desempeño del INBA, a dos años de su creación, el presidente Miguel Alemán es citado al señalar que “existe una racionalidad, un interés y una necesidad en todos los mexicanos para

promover el desarrollo de un arte nacional”.¹⁸ Para que ello fuera una posibilidad, la inauguración del Museo Nacional de Bellas Artes se señala como urgente, y su operación, se dice, tendría que ser encomendada a los artistas.¹⁹

Arte-cultura y nacionalidad eran además un binomio indesligable para la gran retórica utilizada por México para comunicarse consigo mismo y con otras naciones. Fernando Gamboa, además de ser un hábil curador, se especializó en la aplicación de técnicas gerenciales para la profesión del museo. En diversas ocasiones inició negociaciones burocráticas exitosas con otros museos gracias a su intuición y perspicaces maniobras. Así, mediante el uso de influencias personales durante la exposición de París en 1950, y una hábil estratagema con museos de Londres en 1953, aprovechó su relación cercana con Paul Rivet, entusiasta admirador del arte mexicano en el Musée de l’Homme, para asegurar un lugar en esta misma ciudad; pero gracias a la intervención de Jean Cassou, Gamboa logró como sede ni más ni menos que el Museo de Arte Moderno.²⁰

Gamboa tenía todo el apoyo posible por parte del gobierno mexicano, pero se dio aún a la tarea de cultivar relaciones, así como de abrir contac-

¹⁸ Carlos Chávez, *Dos años y medio del INBA. Informe presentado por el INBA de enero de 1947 a junio de 1949*, México, SEP-Dirección General-INBA/Talleres Gráficos de la Nación, 1950, pp. 15-18.

¹⁹ El artículo 7 de la *Ley Orgánica del Instituto Nacional de Bellas Artes* señala: “El Instituto estará regido por un director y un subdirector generales nombrados por el C. Secretario de Educación Pública [...] y serán designados escogiéndose entre personas que hayan realizado en la rama artística de su especialidad obra de notoria importancia y de mérito superior. Los directores, jefes de departamento y en general los técnicos del Instituto deberán tener la misma calidad [...]” Publicado por vez primera en el *Diario Oficial de la Federación*, del 31 de diciembre de 1946 (con sus últimas modificaciones hechas el 11 de diciembre de 1950). El texto completo de la *Ley Orgánica del Instituto Nacional de Bellas Artes* esta disponible en el sitio web del Congreso mexicano: <http://www.cddhcu.gob.mx/leyinfo/pdf/193.pdf> (consultado el 18 de marzo de 2005).

²⁰ Florence de Lussy (ed.), *Jean Cassou, 1897-1986. Un musée imaginé*, París, Bibliothèque Nationale de France (Catálogo para la exposición del Musée National d’Art Moderne), 1995, pp. 137-145.

¹⁵ Archivo Fernando Gamboa, “Reglamento Interno para los Museos Oficiales de Artes Plásticas”, ff. FG7-FG10, 4 pp.

¹⁶ Conrado Tostado, “Voltear a ver”, en *LetrasLibres* (secc. Convivio), febrero de 2003, pp. 19-22.

¹⁷ Jean Franco, *The Modern Culture of Latin America. Society and the Artist*, Londres, Penguin Books, 1970, pp. 82-85.

tos muy convenientes en los sitios adecuados. Le pidió a Enrique F. Gual, crítico de arte del periódico *Excélsior* —hermano de Manuel Gual Vidal, entonces secretario de Educación en México—, que escribiera un boletín para la Exposición de Arte Mexicano, Antiguo y Moderno, y su única instrucción fue la de titularlo: “El impulso de la belleza”. Gual explicó entonces que el fenómeno del arte resultaba peculiar a la idiosincrasia mexicana, era un “impulso” estético evidente en la tradición campesina y en las elites intelectuales de la ciudad. Esta necesidad de una expresión artística que Gual encontraba en la mayoría rural analfabeta y en la minoría urbana ilustrada, no era originalmente idea suya, sino que había sido explicada —casi con las mismas palabras— por Jean Cassou, conservador del Museo Nacional de Arte Moderno de París, en el número de julio de 1952 de *UNESCO*, al señalar un “fenómeno mexicano”, del cual la Exposición de Arte Mexicano, Antiguo y Moderno era una demostración de la identidad preservada del país, volviendo a tiempos precolombinos. Cassou llama “don” a lo que Gual etiqueta como “impulso”. Es el lugar común que indica una cualidad indígena evidente al mundo occidental, entendida como “inocente, genuina y primitiva” y que cobra relevancia con la revuelta de 1910. La opinión de antropólogos franceses, que exploraban las artes y cultura mexicanas, era parecida. Paul Rivet dio una serie de conferencias en la universidad durante su estancia en México en 1938; en ese entonces explicaba que “la antropología no es una entidad independiente, ya que debe remitirse a fuentes lingüísticas así como culturales y antropofísicas [*sic*] características como consecuencia de ser una disciplina integral”. También en 1938-1939 se publicaron dos libros de fotografía que compartían el mismo título y cuyos textos tenían una clara inspiración antropológica. Respetados académicos y personalidades del mundo del arte escribieron sus prólogos. *México*, fue publicado por Paul Hartmann, con introducción de Jacques Soustelle, y fotografías tomadas por Paul Verger.

“Souvenir du Mexique” se publicó en el último número de *Minotaure* en 1939, con prólogo escrito por André Breton, y fotografías de Manuel Álvarez Bravo. Mientras que Breton decía que México era una entidad nacional, esencial para comprender *l'inconnu*, Soustelle lo refería como un país poseedor de un “instinto sorprendente único y peculiar”. Ese don, impulso o “cosa” desconocida inherente a la mexicanidad y su arte era también lo que los propios mexicanos ofrecerían al resto de los estados. La Exposición de Arte Mexicano, Antiguo y Moderno era la forma más apropiada de presentar tal peculiaridad y sólo el arte podría comunicar su mensaje. Gamboa puso una copia de todos estos documentos en una carpeta, que aún hoy se conserva en su archivo y que dice “Al Lic. Gual”.

El 4 de octubre de 1951, Fernando Gamboa se dirigió a Thomas Downing K., director del Museo Británico y curador en jefe del Departamento Medieval del mismo, para solicitarle en préstamo quince piezas antiguas mexicanas. Gamboa redactó una carta en la que explicaba que no solicitaba dichas piezas meramente como el organizador de una exposición, y enfatizaba el hecho de que la colaboración entre profesionales del museo fortalecía necesariamente compromisos entre naciones. El funcionario mexicano también explicaba a Downing sus planes y colaboraciones con el profesor Jean Cassou del Museo Nacional de Arte Moderno de París. El entonces subdirector del Instituto Nacional de Bellas Artes advertía asimismo que eran los gobiernos mexicano y francés los que habían pactado tales acuerdos. Gamboa se mostró como representante de una entidad tan abstracta como fundamental: la nación mexicana. Sus expectativas —exigencia, se diría— era que hubiera correspondencia por parte de los responsables del Museo Británico.

El documento dirigido a Downing llevaba el escudo nacional y estaba impreso en papel membretado de la Secretaría de Relaciones Exteriores; solicitaba, entre otras piezas: un cráneo azteca de cristal de roca, una máscara de madera con incrustaciones de turquesa, una máscara az-

teca de obsidiana y una figurilla de jaguar en ónix blanco. Gamboa sabía que muy probablemente la petición sería negada, dado el mundialmente conocido celo con que se resguardan los tesoros del imperio británico. De necesitarse algún tercero que intercediese, Francia era probablemente la opción menos adecuada para convencer y persuadir a los ingleses. Calculando que sería rechazado la primera vez, Gamboa tenía preparado un plan. Dado que el ámbito de las relaciones internacionales estaba de por medio, el consejero británico Kendrick llegó a dirigirse a Gamboa como “Ilustrísimo”, un término utilizado para referirse a embajadores o ministros, no así para altos servidores públicos. Kendrick argumentaba que los miembros del consejo administrativo del Museo no estaban facultados para prestar piezas de las colecciones de la institución, y que como bibliotecario en jefe, tampoco estaba en sus manos gestionar el préstamo de dichos objetos. El académico del Courtald establecía que cualquier negociación posible requeriría de un Acta del Parlamento, misma que en lo personal consideraba injustificada tratándose de una exposición venida del extranjero. Fernando Gamboa se negaba a rendirse y envió una carta más, suplicando al consejo de administración del Museo Británico reconsiderara su posición. Como respuesta, se le informó a Gamboa que era responsabilidad de Kendrick dar contestación a su petición, pero que nada podía hacerse al respecto. Mientras que los mensajes de Gamboa se emitían en nombre del gobierno mexicano, los de Kendrick implicaban exclusivamente comunicación entre individuos, si bien servidores públicos representantes de una institución, definitivamente no eran los portavoces de sus respectivas naciones. La respuesta de Kendrick a la misiva de Gamboa del 27 de diciembre, explicaba el por qué de tal préstamo de objetos antiguos era poco probable que ocurriera: las piezas eran demasiado frágiles; por otro lado, el Congreso Internacional de Americanistas ten-

dría lugar en el verano de 1953 en Londres y, por último, el Museo Británico consideraba no haber sido plenamente informado sobre la exposición mexicana, por lo que se negaba a involucrarse en el proyecto sólo como prestamista.

Es impensable que Fernando Gamboa no supiera de la existencia, en México, de las oficinas del Consejo Británico, creado en Londres en 1934 y cuya misión era promover el intercambio cultural y actuar como intermediario en los acuerdos o tratados relacionados con las artes y la educación entre el Reino Unido y cualquier otra nación extranjera. El Consejo Británico operaba en México desde 1943, y sin embargo Gamboa lo contactó sólo cuando sus intentos previos resultaron fallidos. Cuando finalmente pidió ayuda y asesoría a dicho Consejo, en los primeros días de marzo de 1952, Gamboa sabía que provocaría una disputa entre burócratas ingleses, misma que podría resultar benéfica para los propósitos de su exposición.

Lyndon Clough, representante del Consejo Británico en México, respondió —en español— a la carta de Gamboa, proponiendo que fueran la embajada mexicana en Londres y el Consejo Británico en México las instancias que llevaran a cabo las negociaciones. Concluyó su misiva prometiendo una respuesta rápida y conveniente para ambas partes. H.J. Brauholtz (CBE), conservador del departamento de Antigüedades Orientales y Etnografía, fue quien se encargaría de persuadir a los miembros del consejo administrativo del Museo Británico para que prestaran su “incomparable colección”, y Francisco Álvarez de Icaza, embajador de México ante el Reino Unido, junto con el canciller lord William Jowitt, presidente del consejo de la Galería Tate, quienes acordaron que esta última debería alojar la exposición mexicana en la primavera de 1953.

Así las cosas, mitad chantaje, mitad urdimbre inobjetable, Fernando Gamboa era todo un diplomático además de incontestable agente de la política cultural mexicana hacia 1950.

