

Mesa N°33: Historia de las relaciones internacionales y de la integración regional de América Latina desde las independencias hasta la actualidad.

Coordinadores: Morgenfeld, Leandro (UBA-CONICET) Simonoff, Alejandro (UNLP) Kan, Julián (UBA-UNQ)

**Los amigos americanos: Nelson Rockefeller y Lincoln Kirstein como agentes de la Política del Buen Vecino en Sud America 1940-1945.
¿Diplomacia cultural o espionaje?**

MATALLANA, ANDREA
Universidad Torcuato Di Tella

En los años recientes, los estudios sobre redes culturales y sus implicaciones en América Latina han atraído la atención de muchos investigadores. El caso de las redes creadas entre Norteamérica y Sud América durante la década de 1940 ilustran cómo la diplomacia cultural había diseñado herramientas para reforzar los lazos de la denominada política del Buen Vecino¹. Durante la Segunda Guerra Mundial algunas instituciones como la OCIAA (Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos) o el MoMA (Museo de Arte Moderno) (ambas vinculadas a la familia Rockefeller) jugaron un importante rol en la promoción de la política de entendimiento mutuo y de intercambio cultural entre las dos Américas².

Una de las más influyentes y significativas herramientas que el gobierno norteamericano usó para reforzar esta política fue enviar figuras prominentes para representar a los Estados Unidos. Personalidades como René D'Harnoncourt, Alfred H. Barr, Waldo Frank o Grace Morley entre aquellos vinculados a las bellas artes; Walt Disney, Orson Welles, Errol Flynn o Douglas Fairbanks vinculados a la cultura masiva y popular, participaron de una compleja y diversa red como parte de los "Tours de Buena Vecindad" promovidos por el gobierno norteamericano.

¹ Es posible pensar este fenómeno como parte de las estrategias de un Imperio informal norteamericano en el cual el conocimiento de América del Sur se organiza en torno a acciones determinadas como recolectar, clasificar y ordenar. Ver Salvatore Ricardó: "The enterprise of Knowledge: Representational Machines of Informal Empire" en Gilbert M Joseph y otros, *Close Encounters of Empire. Writing The Cultural History of U.S. Latin American Relations* (Duke University Press 1998).

² Algunos de los trabajos imprescindibles para la comprensión del fenómeno de las estrategias culturales de la política de buena vecindad son: Darlene Sadlier, *Americans All: Good Neighbor Cultural Diplomacy in World War II* (Austin: University of Texas Press, 2012); Gisela Cramer y Ursula Prutsch (eds), *¡Américas unidas! Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs (1940-46)* (Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2012); Gisela Cramer y Ursula Prutsch, "Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs (1940 - 1946) and Record Group 229" en *Hispanic American Historical Review*, 2006 86(4): 785-806; Claire Fox, *Making Art Pan-American : Cultural Policy and the Cold War* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013). Ursula Prutsch y Gisela Cramer, "Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs," *Hispanic American Historical Review* (Vol. 86 No. 4, noviembre de 2006): 785-806.

Desde 1940, algunos de los más importantes museos norteamericanos participaron en la organización de viajes con exposiciones de arte, arquitectura, escultura; además de charlas y conferencias. Gracias a esta política, el arte Latinoamericano fue adquiriendo mayor relevancia para el mercado de los Estados Unidos. En ese contexto, no solo se trataba de hacer funcionar la “maquinaria representacional de un imperio informal”³, como lo llama Ricardo Salvatore, sino que estos viajes implicaban un control de daños sobre la acción del nazismo en América del Sur.

A pesar de la visibilidad que tuvieron estos tours, algunas personas han pasado inadvertidas en la reconstrucción de la política de la buena vecindad, en algunos casos de manera casi inexplicable dada la reputación que tenían en los círculos culturales de los Estados Unidos. Este artículo examina a una de ellas: Lincoln Kirstein, quien vino a la Argentina en dos oportunidades; la primera, con el Ballet American Caravan y la segunda como consultor del MoMA. Al momento de viajar hacia Sud América, 1941, Kirstein era un reconocido participante en el mundo artístico de Nueva York, perfilándose como un influyente mecenas del circuito artístico norteamericano. Hijo de una rica familia judía establecida en Boston, ingresó a la Universidad de Harvard en 1926, donde fundó la revista *Hound & Horn*. Kirstein tenía ambiciones literarias y se movía muy cómodamente en los círculos de escritores noveles. En esta revista se publicaron escritos de T.S. Eliot, Gertrude Stein, Katherine Ann Porter, entre otros. En la universidad impulsó la creación de la *Harvard Society for Contemporary Art*, anteproyecto a la fundación del MOMA. En los años treinta, fue el responsable de traer a Estados Unidos al coreógrafo ruso George Balanchine con quien creó el New York Ballet. A lo largo de su vida, Kirstein hizo una enorme contribución para que el público norteamericano comprendiera al ballet como un arte, por tal motivo organizó las giras por el interior que se conocieron como *Ballet Caravan*. En 1940, comenzó a trabajar como consultor del MoMA, fundando una sección de archivos de la danza y ayudando a la compra de algunas obras de arte. Kirstein consideraba que las artes (y la danza en particular) tenían un enorme potencial político para establecer vínculos con otras naciones. Este entendimiento se hizo evidente cuando en 1941, jugaría dos roles: asesor del MoMA y contacto político e informante para Nelson Rockefeller en la OCIAA. En 1943, se alistó en el ejército y al año siguiente fue recomendado por David Finley, director de la Galería Nacional de Arte, para el servicio con el MFAA (el Programa de

³ Salvatore, Ricardo. *Imágenes de un Imperio. Estados Unidos y las formas de representación de América Latina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006. Pág.

Recuperación de Monumentos, Obras de Arte y Archivos), siendo asistente del capitán Robert Posey, para el tercer ejército del general George S. Patton. Entre 1944 y 1945, ambos encontraron algunas de las obras maestras del arte europeo que habían sido saqueadas por los nazis. Una de las misiones más destacadas fue el de la gran mina de sal en Altaussee, Austria, en mayo de 1945. Ocultas, hallaron obras de arte de inapreciable valor como la Virgen de Brujas de Miguel Ángel, el Astrónomo de Vermeer, el Altar de Gante de Jan van Eyck y otras miles de obras.

Cuando fue dado de baja del servicio militar, en septiembre de 1945, regresó a su amado ballet y fundó el Ballet Society. Posteriormente, en 1955, organizó el célebre American Shakespeare Festival. Dada la importancia de sus contribuciones a la preservación y promoción del arte, recibió numerosos reconocimientos entre ellos el Premio Nacional de Medalla de Oro de la Sociedad Nacional de Artes y Letras (1980), la Medalla Benjamin Franklin de la Royal Society of Arts. (1981), la Medalla Nacional de las Artes (1985), entre muchos. Fue un prolífico escritor, y a lo largo de su vida abordó la crítica de arte, la danza, además de poemas, novelas y ensayos. Para muchos analistas del arte norteamericano, Lincoln Kirstein fue una suerte de ejemplo histórico de hombre del Renacimiento pero en el siglo XX.

La política de la buena vecindad

En 1939, Nelson Rockefeller persuadió al presidente Franklin Delano Roosevelt de la importancia de las artes en el intercambio diplomático y le envió un detallado análisis de lo que debía hacerse para mejorar la relación con Sud América. Roosevelt decidió crear la OCIAA⁴ para que Rockefeller la administrara, aun cuando las funciones de esta oficina se superponían con otras agencias estatales con el mismo objetivo. Este último, que había visitado Sud América en varias oportunidades, focalizó la institución en torno a objetivos específicamente propagandísticos. Rockefeller, por su pasado familiar y su propio rol como presidente del MoMA, utilizó sus conexiones con el mundo del arte, y alentó a las empresas y a diversas instituciones a promover el intercambio cultural con Latinoamérica. La “Oficina” (como era llamada la OCIAA) reclutó a algunos de los mejores expertos, artistas e intelectuales y comenzó a construir una política de diplomacia cultural para mejorar la imagen de los Estados Unidos en los países del Sur. Como Claire Fox ha indicado, “era contra la expansión del fascismo en Latino América,

4 Primero denominada OIAA (Office of Inter America Affair) luego OCIAA. Office of Inter-American Affairs, History of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs: Historical Reports on War Administration (Washington, DC: GPO, 1947).

aunque también para la promoción del comercio y las relaciones culturales”⁵. Rockefeller sabía que el arte era un vehículo eficaz para construir una opinión positiva sobre los Estados Unidos. Su oficina contó desde el comienzo con un significativo presupuesto, por lo que se lanzó un extenso programa de actividades en la que participaron expertos y artistas. El objetivo formal era persuadir acerca del peligro del Eje y la necesidad de una hermandad entre los países de las Américas.

Había serias razones para desarrollar estas estrategias de persuasión. Si bien el gobierno argentino había adoptado la posición de neutralidad, persistían motivos de preocupación en el gobierno norteamericano. Por ejemplo, el incidente del Graf Spee en la zona marítima de Uruguay, la fuga de los marinos alemanes, y la idea de que una quinta columna se estaba estableciendo en el cono sur, alentaban su atención. Se hacía necesario, entonces, no solo desarrollar estrategias diplomáticas y militares sino, también, estrategias de mediación cultural.

Hacia el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, algunas instituciones desempeñaron un importante rol en la organización de las exhibiciones en América Latina. El MoMA, el Museo de Brooklyn y el Museo de Arte Moderno de San Francisco, fueron algunos de las más importantes. Como ejemplo de este interés puede señalarse la Feria Mundial de Nueva York en 1939, donde el gobierno norteamericano aprovechó para promover el intercambio cultural con América Latina; como también *Latin American Fair* realizada en la tienda departamental Macy’s, con una exhibición de objetos (telas, alimentos, muebles) y obras de arte en cuyo catálogo auspiciaba que el intercambio con Latinoamérica tenía un gran futuro. En esa exhibición, algunos importantes pintores de la región presentaron sus trabajos a precios altísimos para la época. Entre los argentinos figuraron Horacio Butler, Emilio Pettoruti y Antonio Berni.

En 1940, Nelson Rockefeller le propuso a Lincoln Kirstein preparar una gira de seis meses del American Ballet por Sudamérica. Oficialmente, firmaron el contrato en marzo de 1941, con un presupuesto de 95.000 dólares. Martin Duberman sostiene que Kirstein sabía que “viajar por Sud América era extremadamente dificultoso, con abruptos cambios de temperatura, con condiciones de instalación muy precarias, con alimentos y agua en condiciones inciertas”⁶, por lo que conocía el enorme desafío que representaba. En junio de 1941, voló a Brasil mientras su esposa (Fidelma), George

⁵ Claire Fox 52.

⁶ Duberman, Martin, *The Worlds of Lincoln Kirstein* (Evanston, Northwestern University Press, 2007) 142.

Balanchine y la compañía de ballet se embarcaron en el buque *Argentina* hacia Rio de Janeiro. El proyecto establecía representaciones en Brasil, Argentina, Chile, Perú y Ecuador⁷.

Este viaje se inscribía en la “invasión” de visitantes norteamericanos que tuvo lugar en 1941 a los países sudamericanos en particular Brasil y Argentina. Anticipando la entrada de los Estados Unidos a la guerra, el gobierno envió una variedad de visitantes, entre ellos un grupo de especialistas en arte que incluía a Rene D’Harnoncourt, Caroline Durieux, Grace Mc Cann Morley, John Eriskine, Alfred Barr entre otros.

Las experiencias en Buenos Aires

La primera etapa del viaje era Brasil. Allí Kirstein se encontró con que el embajador norteamericano, Jefferson Caffery, “fue tan hostil a la compañía que ningún representante de la embajada, ni siquiera del rango más bajo fue a ninguna de las tres fiestas que dieron para nosotros”⁸. El embajador dio a conocer su opinión negativa sobre el espectáculo en diversos ámbitos, lo que hizo que los círculos locales no tuvieran demasiado interés. Algo similar sucedió con la exhibición de “Pintura Contemporánea de los Estados Unidos” consistente en 250 pinturas, curada por el MoMA y otros importantes. Cuando Caroline Durieux, la curadora, llegó a Rio de Janeiro, tuvo varios problemas con el embajador Caffery. Durieux informó a Nelson Rockefeller que la exhibición era un triunfo en publicidad pero no en política: “desde el frente político fallamos, porque la embajada no está con nosotros (...) está divorciada oficialmente de la exhibición, por lo que el gobierno de Brasil no estuvo particularmente interesado”⁹. Como resultado de esta posición escéptica de la embajada, la exhibición había sido un fiasco, apenas asistieron 6571 visitantes a lo largo de tres semanas mientras que en Buenos Aires llevaría más de 25.000 personas. En el caso del Ballet Caravan, se produjo una paradoja ya que a pesar de la falta de apoyo de la embajada, los diarios brasileros le habían dado una excelente bienvenida a Lincoln Kirstein y al coreógrafo George Balanchine.

⁷ Fue una gira de 28 semanas. El ballet estaba compuesto por 40 jóvenes bailarines americanos que actuaron en un repertorio de 8 programas basados en la música y los temas de Estados Unidos. La idea central del proyecto era contrarrestar “la afirmación frecuentemente sostenida de que Estados Unidos estaba desprovisto de todas las formas de desarrollo artístico”. *History of OCIAA. Historical Reports on War Administration* (US Government, 1947).

⁸ Lincoln Kirstein (LK) a Nelson A. Rockefeller (NAR) Box 101, Folder 966. Rockefeller Archive Center, Sleepy Hollow, Nueva York

⁹ Report Caroline Durieux to the Museum of Modern Art concerning East Coast Show in South America (Montevideo, Buenos Aires, Rio de Janeiro). Typescript of a lecture delivered by Durieux in Montevideo (1941), Archives of American Arts, Caroline Durieux papers, [ca.1900-1979] Folder 4.

En julio de 1941, el conjunto llegó a Buenos Aires con el propósito de dar diecinueve presentaciones en doce días en el teatro Politeama. El arribo no pudo haber sido peor. Si bien Kirstein había viajado en avión, el resto de la compañía lo hizo en barco desde Río de Janeiro. Al llegar al puerto de Buenos Aires, todas las bailarinas menores de 18 años fueron arrestadas por la aplicación de la ley que prohibía el trabajo de menores de edad. A pesar de tener en orden las acreditaciones de la pertenencia al ballet, no fueron aceptadas por las autoridades de la aduana que alegaba que “estaban ingresando menores con el propósito de prostituir las”¹⁰. Kirstein, con cierta perspicacia, se preguntaba si no era un complot de inspiración pro-germano. El hecho ocurrió un viernes a la noche, durante todo el fin de semana no consiguieron un juez federal que tomara intervención, ni el ministro de justicia que había sido contactado intervenido, por lo que las bailarinas permanecieron en la cárcel hasta el primer día hábil. El desastroso arribo empeoró cuando la autoridad portuaria decidió retener todo el equipaje de la compañía, lo que significó un atraso importante para la puesta de la obra.

Algunos corresponsales de prensa le habían advertido a Kirstein acerca de la tendencia pro nazi de círculos sociales, y le detallaron que una posición pro aliada no implicaba una tendencia a favor de los Estados Unidos, dando a entender que probablemente el ballet no tendría una buena recepción. A pesar de estas advertencias, la llegada a Buenos Aires había superado todas las expectativas negativas.

En términos generales, la valoración de la prensa fue positiva. El diario *La Prensa* consideró que “Estados Unidos se incorpora con su propio acento al movimiento mundial de la danza” subrayando que “su disciplina es casi perfecta y su composición de gran calidad”¹¹. También los diarios *La Nación*, *La Razón* y *Noticias Gráficas* publicaron reseñas positivas. Kirstein compiló dos grandes volúmenes con recortes desde Buenos Aires incluyendo *El Pampero* (de tendencia pro nazi), y diarios alemanes e italianos.

Aun con estas opiniones, sumada la publicidad en diarios, radio y notas especiales, Kirstein reconoció que “Buenos Aires había sido desastroso”, por el poco interés del público: “Buenos Aires fue una enorme desilusión particularmente porque quienes nos veían nos decían que éramos maravillosos. Pero básicamente nadie cree que los

¹⁰ Kirstein, Lincoln, *The New York City Ballet* (New York, Random House, 1978) 85.

¹¹ *La Prensa*, 18 de julio de 1941. P.7

norteamericanos podemos bailar, pintar o hacer cualquier cosa excepto vender”¹². Su frustración residía no solo en la falta de público sino también en que la embajada no los había promovido. En su informe enfatizó que el embajador estuvo ausente en la apertura y que nadie asistió en representación oficial, además de que la colonia norteamericana en Buenos Aires no concurrió a las presentaciones. Desde su punto de vista, la falta de éxito se explicaba por los precios altos de las entradas, el prejuicio acerca de que los norteamericanos no podían hacer danza clásica y el rol que la embajada había jugado al no apoyar abiertamente la puesta.

Al mismo tiempo que el American Ballet Caravan hacía sus representaciones, la exposición de pintura norteamericana se desarrollaba en Buenos Aires. La muestra incluía trabajos de Edward Hopper, Georgia O’Keeffe, Stuart Davis, Thomas Hart Benton, entre otros pintores. Caroline Durieux hizo contacto con algunos influyentes representantes de las artes a nivel local. En sus informes a la OCIAA, escribió apreciaciones de la situación en el país dando su opinión acerca de algunas personas que debían ser tomadas en cuenta para crear un vínculo diplomático en el mundo del arte. Para mostrar cómo la exposición había impactado en Argentina, Durieux se refirió al rol que el senador Antonio Santamarina, presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes, e integrante de la Asociación Amigos del Arte y “líder del partido liberal en la Argentina”, había tenido respecto de la muestra.¹³ En términos políticos, lo señalaba como un “líder del partido liberal”, que no era una apreciación acertada¹⁴. El senador era el presidente del comité del Partido Demócrata Nacional, y representaba a un sector políticamente conservador. Particularmente no estaba muy entusiasmado con la exposición norteamericana debido a que se sentía decepcionado y molesto porque no había obtenido el apoyo económico de los Estados Unidos para realizar una retrospectiva de su colección personal. En sus notas, Durieux reprodujo la queja del senador sobre la ausencia de apoyo para realizar una exposición sobre arte colonial y francés en el MoMA. Esta desafortunada situación fue revertida cuando Rene D’Harnoncourt visitó y admiró su colección privada. Después de la visita, Durieux concluía que el “hielo se había roto” y que Santamarina (“que tiene el hábito de

¹² Kirstein, Lincoln, “American Ballet Caravan Report. Jun-Sept 1941”. Rockefeller Archive Center, Box 100. Folder 965.

¹³ CD Report to OCIAA, Archives of American Arts. Folder 4.

¹⁴ Sobre este punto algunos escritos de Andres Bisso iluminan la compleja trama de los conservadores aliadófilos vs los nacionalistas fascistas. Ver Bisso Andres, *Acción Argentina. Un Antifascismo Nacional en Tiempos de Guerra Mundial* (Buenos Aires, Prometeo Libros, 2017).

conseguir lo que quiere”)¹⁵ abiertamente decidió apoyar a la exposición norteamericana, lo que había resultado provechoso.

La información que Kirstein reportó acerca de la Asociación Amigos del Arte, señalaba la orientación abiertamente pro-Vichy y “encubiertamente pro Eje (cuya directora Elena Sansinena de Elizalde, y su patrocinador, el Senador Antonio Santamarina es un fascista presidente de la Comisión Cultural)”¹⁶. En función de su orientación política y a pesar de ser la única organización artística local, había preferido dejar a estos personajes de lado en su misión en Buenos Aires¹⁷. De hecho, en su informe solicitó ayuda financiera a la OCIAA para sostener un nuevo espacio artístico, una proyectada galería para artistas independientes dirigida por Eduardo Sacriste y Ricardo de Bary Tornquist. El enviado norteamericano solía analizar las posiciones político-ideológicas de sus interlocutores, y al comprobar el conservadurismo y tradicionalismo europeo que tenían algunos representantes de la elite porteña, los excluyó de su circuito tanto como a algunos artistas. Desde el punto de vista estético, la exposición sobre pintura norteamericana recibió críticas más pobres que las del American Ballet, pero atrajo a mucha más gente debido a la mano experta de D’Harnoncourt, al apoyo de la embajada británica y al interés de la colonia norteamericana.

Desde su primer viaje a Argentina, Lincoln Kirstein relevó una extensa lista de personalidades del arte y de la literatura que debían ser consideradas para mejorar la presencia de los Estados Unidos en el país. Todos ellos tenían una opinión positiva aunque con algunas particularidades. Por ejemplo, la embajada le había informado que Victoria Ocampo (una de las más influyentes personalidades en el campo de las artes y la literatura) poseía una formación con fuerte influencia del arte alemán y francés por lo que detestaba a los Estados Unidos; pero cuando Kirstein la conoció y tuvo oportunidad de conversar con ella, revirtió esa opinión. En su historia sobre el New York Ballet, refiere que Victoria Ocampo había mostrado entusiasmo acerca de las presentaciones, a pesar de reclamarle que debía incluir más música de Stravinski. Ella le presentó a Jorge Luis Borges quien, para sorpresa de Kirstein, conocía “todo acerca de todos, incluyéndonos; e incluso conocía nuestro repertorio”¹⁸.

¹⁵ ¹⁵ CD Report , Archives of American Arts. Folder 4.

¹⁶ A pesar de estas apreciaciones, Santamarina había formado parte de la primera Junta Consultiva de Acción Argentina, una organización antifascista fundada en 1940. Su posición era más bien pro-británica.

¹⁷ Este informe coincide también con el final de la Asociación de Amigos del Arte. L.K. to Alfred Barr (AB); June 4, 1942; HW; 3p; Art in Argentina. MoMA Archives, NY.

¹⁸ Kirstein, Lincoln, *The New York City* 86

El otro caso interesante fue el de Ignacio Pirovano, considerado un líder de “los niños bien”, pariente de Elena Sansinena de Elizalde presidenta de la Asociación Amigos del Arte, y miembro muy prominente en la alta sociedad porteña¹⁹. El enviado norteamericano se quejó diciendo que “si Pirovano hubiera dado alguna indicación de lo que era el American Ballet podría haber revertido la situación negativa y hubiéramos tenido un genuino éxito social”²⁰. Sostenía que la razón por la que no lo apoyó era principalmente política: su orientación pro republica de Vichy, lo alejaba de tener simpatías con Estados Unidos.

En su primer viaje también conoció a María Rosa Oliver (con quien mantuvo amistad por varios años, en ese entonces secretaria de Victoria Ocampo, cercana al partido Comunista), Alejandro Shaw, Julia Bulrich de Saint, Alejo González Garavano, Horacio Butler, Alberto Ginastera, Héctor Basaldúa y una docena de pintores, artistas y periodistas. Algunas de las personas que estaban en las listas que envió a Rockefeller, coincidían con las de Durieux, aunque sus reportes políticos eran más detallados.

En julio de 1941, en Buenos Aires, ambas exhibiciones (pintura y danza) fueron presentadas coincidentemente, pero los resultados fueron diferentes. En el caso de la pintura había sido un éxito de público (no así en la venta de catálogos) y la presentación del Ballet Caravan no tuvo el mismo interés por el público aficionado al ballet, además de haber sido presentado en un teatro que usualmente se utilizaba para cine y variedades. De todos modos, cuando Nelson Rockefeller planificó la segunda visita de Kirstein, las informaciones políticas y sociales recabadas fueron de mucha utilidad.

El siguiente viaje por Sud América fue propuesto por la OCIAA, aunque formalmente, el enviado representaría al Museo de Arte Moderno como consultor, con el propósito de adquirir piezas de arte y aumentar la colección. Nelson Rockefeller tenía una importante razón para hacerlo volver a Sud América. Había recibido información acerca de la eficacia del aparato de propaganda Nazi y su preocupación era que los servicios diplomáticos norteamericanos parecían estar rezagados en sus movimientos.

La penetración nazi en la Argentina era una de las principales preocupaciones del gobierno norteamericano. Como sostiene Ronald Newton: hacia 1939, la central de inteligencia alemana (Abwehr) había realizado una serie de tareas sobre el gobierno

¹⁹ Pirovano fue director del Museo Nacional de Arte Decorativo desde 1936. Fue presidente de la Comisión Nacional de Cultura entre 1952-1955. Desde 1942 fue uno de los administradores de la galería Comte.

²⁰ Draft of a Preliminary Report Concerning the Tour of the American Ballet in South America JUNE - SEPTEMBER 1941, Rockefeller Archive Center, Folder Title: Kirstein, Lincoln. Box 100. Folder 965.

argentino, entre las cuales se contaba el establecimiento de contactos dentro de las fuerzas armadas. Por otra parte, la posición de neutralidad del gobierno favorecía a Alemania en el uso de los medios de comunicación lo que le proporcionaba oportunidades para incrementar su presencia en el país²¹. Hasta ese entonces, Brasil había sido “el centro neurálgico de los informes de inteligencia de Abwehr en el hemisferio occidental”²² pero nuevas señales provenían del gobierno argentino. En junio de 1941, el presidente nombró a Enrique Ruiz Guiñazú, de clara orientación pro germana y con fuertes conexiones con la diplomacia del Vaticano, como ministro de relaciones exteriores de Argentina. Junto a Juan Carlos Goyeneche y Mario Amadeo compusieron un grupo diplomático cuyo propósito era hacer de Argentina la nación conectora entre ambos bloques para que los futuros tratados de paz (con un Eje vencedor) fueran firmados en Buenos Aires. El plan del grupo nacionalista incluía mejorar las relaciones con Alemania, razón por la cual Goyeneche, oficialmente invitado por el General Franco, viajó a Europa en abril de 1942 en una misión secreta para el Ministro de Relaciones Exteriores, Ruiz Guiñazu, y su consejero Mario Amadeo, con el objeto de establecer contactos con el Vaticano y los líderes Nazis. Anoticiado de estos movimientos, Rockefeller decidió crear grupos de operaciones a lo largo de América Latina, que fueran independiente de la Embajada Norteamericana y reportaran directamente a él y no al departamento de Estado, por lo que incluyó a Lincoln Kirstein para que le informe sobre la situación política.

Aun cuando el gobierno argentino estaba construyendo una fuerte relación con el Eje, la situación en el país era muy compleja. Debido a la presión política norteamericana, en julio de 1941, el parlamento argentino puso en funcionamiento la Comisión de Actividades Anti Argentinas cuyo principal objetivo era investigar la influencia del nazismo en el país. La comisión constituida por Raúl Damonte Taborda, Juan Antonio Solari, Adolfo Lanús, Fernando de Prat Gay, Silvano Santander, José Aguirre Cámara y Guillermo O'Reilly, presentó un reporte denunciando la profunda penetración que los grupos nazis tenían en la esfera pública. Un impresionante número de actividades vinculadas a todo tipo de instituciones (escuelas, empresas, medios de comunicación, clubes sociales) eran financiados por la embajada alemana para que se alentara la afiliación al Partido Nazi. La relevancia de la investigación fue tal que los medios internacionales dieron cuenta de la penetración nazi en el cono sur. En el curso de 1942,

²¹ Newton, Ronald, *The Nazi Menace in Argentina, 1931-1947* (Stanford, 1992, Stanford University Press).

²² Newton, Ronald (1992:250)

los aliados denunciaron a la Argentina con una furia cada vez mayor, sosteniendo que toleraba a los espías alemanes en suelo argentino, especialmente a aquellos de la inteligencia marítima: “el vocero aliado clamaba que Argentina tenía responsabilidad moral por muchos hundimientos de barcos y muchas muertes, incluidas las de mujeres y niños”²³

En febrero de 1942, el gobierno norteamericano le dio a Lincoln Kirstein un permiso para realizar una nueva gira por Sud América entre marzo a septiembre. De acuerdo con el memo de la OCIAA, el propósito del viaje era confidencial. Entre las razones de esta designación se argumentaba su particular cualificación “para realizar esta misión por estar familiarizado con los países a los que va a visitar”²⁴. Finalmente, se especificaba que el proyecto era esencial para el esfuerzo de la guerra y que él era la persona más preparada para llevarlo a cabo. A pesar de estas argumentaciones, su nombramiento no estuvo exento de problemas. En una carta a Nelson Rockefeller, le informó que tenía serias dificultades para que uno de los directores del MoMA reconociese su ausencia del país y le pedía que intercediera ya que “una palabra tuya puede ir muy lejos”. Otra situación conflictiva era cuál oficina iba a pagar los gastos de viaje. Había un conflicto de intereses entre la OCIAA y el MoMA. John Abbott, el vicepresidente del museo, solicitó más información sobre la conexión oficial entre Lincoln Kirstein y la oficina de Rockefeller y la necesidad de su viaje. En una carta a Abbott, menciona su situación paradójica “mi proyecto ha sido solicitado en nombre del coordinador y estoy siendo pagado por el museo”²⁵. Rockefeller tenía la convicción de que el viaje sería de vital importancia para la oficina y el gobierno y, para hacer este proyecto exitoso, Kirstein debía renovar su relación con los intelectuales que había conocido el año anterior. En la opinión del Coordinador de la OCIAA: “la continuidad de esta relación tendrá un interés propagandístico y será de asistencia para nuestro esfuerzo psicológico para la guerra”²⁶, por lo que su misión como mediador cultural era prioritaria. Para Rockefeller no había un conflicto de intereses entre el gobierno y el MoMA, Kirstein haría su labor para ambas instituciones, aunque esto pudiera parecer impropio ya que la OCIAA estaba financiando un viaje artístico y el MoMA una misión secreta.

²³ Newton 251.

²⁴ NAR to General Hershey, 28/02/1942. Rockefeller Archive Center, Folder Title: Kirstein, Lincoln - Ballet Caravan, Hemisphere Films, Army, Box 101. Folder 966

²⁵ LK a John Abbott, July 19, 1942 en Lincoln Kirstein. Correspondence and Notes, MoMA Archives, NY.

²⁶ John Loockwood to NAR, 20/02/1942. RAC Folder Title: Kirstein, Lincoln - Ballet Caravan, Hemisphere Films, Army, Box 101. Folder 965

El enviado llegó por segunda vez a Buenos Aires, en junio de 1942. En esta oportunidad estableció una mejor relación con algunos miembros de la Embajada Norteamericana, como el secretario Edward Pierce Maffit y James Byrnes, asistente especial, quienes lo ayudaron a establecer vínculos políticos y le dieron consejos e información precisa sobre la situación del país. De acuerdo con las memorias de María Rosa Oliver, juntos visitaron el estudio de Spilimbergo donde Kirstein se mostró entusiasmado con la serie de acuarelas sobre escenas de la mala vida²⁷. Estaba fundamentalmente interesado en el arte figurativo de los pintores latinoamericanos; su favorito era David Alfaro Siqueiros. Por su similitud en el estilo, reparó en los dibujos que Horacio Butler realizó para el libro *Geografía Infantil* publicado por la Editorial Sudamericana con escritos de María Rosa Oliver. Kirstein decidió visitar el estudio de Butler y allí discutieron un proyecto escenográfico para la presentación del Ballet Caravan al siguiente año. Además, estableció una relación cordial con Alfredo Guido, director de la Escuela Superior de Bellas Artes (Balneario)²⁸. Con la ayuda de Guido y Oliver, contactó a Raúl Soldi, Lucia Capdepon, Demetrio Urruchúa entre varios artistas, y revisó sus obras y compró las que le parecieron más accesibles y más representativas. La adquisición de piezas de arte para la exposición del MoMA fue el primer paso de una agenda más ambiciosa, que incluía ampliar la colección de arte Latinoamericano, financiado por el Fondo Interamericano con el propósito de promover los intercambios culturales y expandir la influencia de los Estados Unidos en la región.

En términos generales, Kirstein sugirió dos diferentes y, a primera vista, contradictorias consideraciones acerca del estado del arte en Argentina. Por un lado, estaba convencido que hasta que los artistas no “olviden la Escuela de Paris, no tendrán autonomía”²⁹, es decir que no surgiría un arte nacional si no se rechazaba la influencia europea. A pesar de esta opinión, algunos pintores lo sorprendieron, como el caso de Antonio Berni³⁰, a quien definió como “el argentino que más se parece al norteamericano de la época del W.P.A³¹ y de la sección de las bellas artes del Tesoro”³². El otro artista que llamó su atención fue Demetrio Urruchúa cuyos trabajos eran cercanos al estilo muralista. Kirstein lo consideró uno de los mejores artistas latinoamericanos, “un hombre muy

²⁷ Oliver, María Rosa, *Mi Fe es el hombre* (Colección Los Raros, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2008) 100.

²⁸ Durante 1942, Guido pintó el mural “Carretera Panamericana” para el 8vo piso de la sede central del Automóvil Club.

²⁹ LK to NAR, 20/07/1942. Rockefeller Archive Center, Folder Title: Kirstein, Lincoln - Ballet Caravan, Hemisphere Films, Army, Box 101. Folder 966

³⁰ Berni había trabajado brevemente con Siqueiros en Buenos Aires en 1934

³¹ Works Progress Administration.

³² LK to NAR, 17/02/1943, Lincoln Kirstein Correspondence and notes MoMA Archive, NY.

pobre que ha sido perseguido por su violenta posición anti-Eje y prodemocrática”³³. En su informe final, pidió ayuda monetaria para Urruchúa y para Lino Spilimbergo, a quien veía como uno de los mejores artistas de Argentina.

Influencias y Resistencias

En su gira por Buenos Aires, a diferencia de Durieux, Lincoln se apartó de la influencia del Senador Santamarina y de aquellos artistas con una marcada influencia europea a la que suponía una influencia política. El caso más emblemático fue el de Emilio Pettoruti³⁴ a quien consideraba un “furioso fascista”. Cuando Caroline Durieux realizó su visita, reportó que, si bien Pettoruti tenía una buena pintura abstracta, no le quedaba clara su posición política. Probablemente Kirstein tenía una información más precisa acerca de la relación del pintor con los círculos conservadores de Buenos Aires además de conocer la particular relación del artista con Margherita Sarfatti, amiga y antigua amante del dictador italiano Benito Mussolini.

El incidente entre Pettoruti y el MoMA ha sido ampliamente descrito en algunos artículos de Fabiana Serviddio. Ella analizó la relación entre el artista y Grace Morley, enviada del gobierno norteamericano y directora del Museo de Arte Moderno de San Francisco. También, ha descrito las características y procedimientos de la exposición de Pettoruti en San Francisco y las dificultades para colocar su obra en el MoMA o en alguna galería reconocida en Nueva York³⁵.

A comienzos de 1942, Pettoruti³⁶, en su condición de director del Museo Provincial de Bellas Artes, fue invitado por el gobierno norteamericano para realizar un viaje de ocho meses por el país. A su regreso, mientras en Nueva York se llevaba a cabo la Exhibición de Arte Latinoamericano del MoMA, le escribió una extensa carta a Alfred Barr, director del museo. En ella se quejaba por la pobre representación de sus trabajos, e incluía una serie de críticas sobre la exhibición, el catálogo y – sin mencionarlo- el rol de Lincoln Kirstein como representante de esa institución. El artista juzgaba la elección de los pintores y los trabajos incluidos como inadecuada. En su opinión, el enviado norteamericano había omitido “la mayor parte de los representantes de nuestro arte,

³³ LK to NAR, 17/02/1943, Lincoln Kirstein Correspondence and notes MoMA Archive, NY.

³⁴ En aquel entonces, el pintor argentino era director del Museo de Arte de la Ciudad de La Plata

³⁵ Ver Fabiana Serviddio, “Entre la Voluntad y la convicción: Exhibiciones, propaganda y Relaciones interamericanas durante la Segunda Guerra.” En *A Contracorriente* Vol. 9. Nro.3 2012. “Intercambios culturales panamericanos durante la Segunda Guerra Mundial. El viaje de Pettoruti a los EE.UU” en María García et al: *Arte Argentino y Latinoamericano del Siglo XX: sus interrelaciones* (Buenos Aires; 2004). 55 - 82

³⁶ En realidad, había sido invitado en 1941, pero el pintor solicitó aplazar la visita al siguiente año.

eligió estudiantes de academia a quien nadie conoce y no representan nada en nuestro ambiente actual”³⁷, por lo que le adjuntaba una lista de artistas que recomendaba tener en cuenta. El pintor se embarcaba en una serie de críticas sobre errores del catálogo y se refería a discusiones internas del mundo de la elite del arte en Argentina. Rechazaba la misión de Kirstein diciendo que lejos de actuar guiado por el amplio espíritu del arte, había sido influenciado por un pequeño grupo. Pettoruti reaccionaba contra la inclusión de un cuadro de Berni, diciendo que se le había dado demasiado espacio a una obra que “aquí (en Buenos Aires) – por mala- está colgada en una sala de deshechos en el Salón Anual”³⁸. La carta presumía una suerte de intriga en contra de su persona, llevada adelante por un pequeño grupo local que lo detestaba, pero al que no hacía referencia precisa³⁹.

No hay dudas que esa misiva puso a Alfred Barr, en una posición incómoda. Lo interesante de su reacción fue que, a pesar de cualquier controversia sobre el artista, realizó algunas diligencias con el objetivo de conseguir un espacio para colgar sus obras en Nueva York. El director del museo decidió responderle de una manera abierta, expresando claramente todos los nombres a los que Pettoruti había aludido. En su respuesta, argumentaba las razones por las cuales artistas como Norah Borges, Atilio Rossi y Juan Ballester Peña habían sido incluidos; y también respondía por la incorporación de la obra de Antonio Berni diciendo que “si el pintor (Berni) es tan malo como usted dice, por qué lo incluye en la lista que me envía?”⁴⁰ y segundo, ¿por qué fue galardonado con el primer premio del Salón Nacional hace unas pocas semanas con las consecuencias por todos conocidas?”⁴¹. La persistente y ácida carta del pintor parecía haber ofendido a Barr por el modo en que había planteado la cuestión. El tema más conflictivo eran los informes políticos que se habían recibido acerca Pettoruti. En su

³⁷ Emilio Pettoruti a Alfred Barr. 3/09/1943 en Alfred H. Barr, Jr. Papers, MoMA Archives, NY.

³⁸ Emilio Pettoruti a Alfred Barr. 3/09/1943 en Alfred H. Barr, Jr. Papers, MoMA Archives, NY.

³⁹ La misma clase de impresiones reproduce en su libro *Un Pintor ante el Espejo* donde, por ejemplo, relata que “Kirstein recibía en la embajada de su país. Cuando el ujier lanzó sonoramente mi nombre, se abalanzó literalmente a mi encuentro expresándome su sorpresa y su placer de verme en Buenos Aires. Quiso mi fortuna que un par de colegas con quienes él conversaba estuviesen todavía presentes, y le respondí: “pero si es aquí donde vivo, a pocos metros de esta embajada! ¿Cómo no se le ocurrió pedir mis señas a estos dos excelentes amigos? Ambos tienen mi dirección y el número de teléfono”. El desconcierto que produjo mi aclaración vino a revelarme que había dado en el clavo”. *Un Pintor ante el Espejo* (Buenos Aires, Solar, 2011), 279.

⁴⁰ La lista enviada por Pettoruti estaba integrada por: Independientes: Cochet, Gustavo; Correa Morales, Luia; Coutaret, Manuel; Daneri, Eugenio; Del Prete, Juan; Dominguez Neira, Pedro; Gomez Cornet, Ramón; Pronsato, Domingo; Soldi, Raul; Suarez Marzal, Julio; Weis de Rossi, Ana. Los de la llamada Escuela de Paris: Castagnino, Juan; Badi, Aquiles; Basaldúa, Hector; Butler, Horacio; Spilimbergo, Lino. Pseudo-Académicos: Centurión, Emilio; Guido, Alfredo; Larrañaga, Enrique; Vidal, Francisco. Pintores de la Ciudad: Botti, Italo; March, Horacio; Marteau, Augusto; Pacenza, Onofrio. Surrealistas: Batle Planas, Juan; Pierri, Orlando; Xil solar, Alejandro. Pseudo social: Berni, Antonio; Forner, Raquel; Urruchúa, Demetrio.

⁴¹ AB a Pettoruti: 13/10/1943. en Alfred H. Barr, Jr. Papers, MoMA Archives, NY.

carta sostenía que “antes de mi llegada a Nueva York Ud. recibió información sobre mí que no se ajusta a la verdad. Este tipo de mentiras fueron recogidas en Buenos Aires por un inescrupuloso norteamericano”⁴². Alfred Barr respondió yendo directo al punto: “Déjeme hablarle francamente – apuntó- es perfectamente cierto que escuché un informe sobre Ud. que me perturbó. Inmediatamente solicité a otros dos amigos que confirmen esa información. El malentendí se basó entonces sobre la base de la opinión de tres personas, y no de una, que estuvieron en Buenos Aires haciendo algunos estudios sobre el arte en la Argentina”⁴³. Las opiniones a las que aludía provenían de Caroline Durieux, Rene D’Harnoncourt y Kirstein. Una de las cosas que posiblemente llamó la atención era la relación entre Pettoruti y Margherita Sarfatti, consultora de arte, estrechamente ligada al régimen fascista en Italia. La amistad entre ambos comenzó en los años veinte, en su estadía en Italia. Sarfatti entró a la escena cultural argentina en septiembre de 1930, con una exhibición del Novecento italiano en la Asociación Amigos del Arte, que fue curada por Pettoruti. En 1939, ella debió exiliarse a Montevideo (habiendo fracasado en sus varios intentos por emigrar a Estados Unidos) y, por sugerencia del pintor, se mudó a Buenos Aires. En el comienzo de los cuarenta, el artista y otras personalidades del ambiente cultural intentaron insertarla en el mundo editorial y del arte. En realidad, el argumento de que Sarfatti había dejado Italia por las leyes anti raciales nunca convenció al gobierno norteamericano, ni tampoco al británico, por lo que prestaron especial atención a sus movimientos. En una carta a Luis Pombo, refiriéndose a su intención de ayudar a Sarfatti, Pettoruti relata haber hablado con diferentes personalidades, pero no mostraron signos de aceptarla debido a “ese bendito fascismo, lo cierto es que es difícil la cosa. En la revista *El Hogar* también (lo sé muy bien) me dirán: es la gran fascista”⁴⁴.

Alfred Barr conocía los motivos políticos que rodeaban a la presentación de una muestra del artista, sin embargo evitó mencionarlos y expuso razones estéticas diciendo que un importante galerista había señalado que el trabajo del pintor argentino estaba demasiado influido por Juan Gris, y que otro había propuesto una galería demasiado pequeña para la exhibición. Fue la insistencia de Grace Morley lo que hizo que Barr y D’Harnoncourt buscarán un espacio para una retrospectiva de su obra, emplazada finalmente en un lugar conocido, pero no muy adecuado, como era la Academia

⁴² Suponemos que se refiere a Lincoln Kirstein.

⁴³ *Ibíd.* AB a Pettoruti.

⁴⁴ Citado en Daniel Gutman, *El Amor judío de Mussolini. Margherita Sarfatti del fascismo al exilio* (Buenos Aires, Lumier 2007) 90

Nacional del Diseño en New York, que obviamente no tenía el prestigio del MoMA. Sobre la exhibición, Kirstein hizo un malicioso comentario a Alfredo Guido diciendo que “sabía que había sido bien instalada en un hermoso y remoto hall de exhibición”⁴⁵.

Esto no fue suficiente para Pettoruti que insistió con su pedido ante René D’Harnoncourt en 1946, en una carta donde le recordaba el incidente de 1943 diciendo que “se hizo una atmosfera rara alrededor de mi persona y de mi obra en el este del país. Cierta persona a la cual se le había recomendado la adquisición de una obra mía, regresó a New York sin ella”⁴⁶.

Aun con estas controversias, Barr apoyó el rol de Lincoln Kirstein en Sud América, pero era claro que éste último había rechazado abiertamente comprar obras de Pettoruti por razones políticas, y había privilegiado a artistas más independientes pertenecientes a la nueva escuela. En el aspecto estético, ambos conferían pobre valor a sus trabajos, basados en la proximidad con la pintura de Juan Gris, y coincidían en la idea de que tenía un estilo pasado de moda. Kirstein sostenía que el pintor tenía una técnica dentro de una escuela que, en su opinión, era en aquel momento menos importante que en los veinte años anteriores.

Al mismo tiempo en que el enviado norteamericano dejaba de lado a Pettoruti, ayudaba a las carreras de algunos artistas, como Demetrio Urruchúa quien, debido a su posición antifascista, en su opinión había perdido muchas oportunidades dentro del ambiente del arte en Argentina. Lo que Kirstein vio en su pintura fue un paralelismo entre política y arte, por lo que decidió posibilitar que exhibiera su obra en el MoMA.⁴⁷ Aunque apreció los trabajos de Horacio Butler, Alfredo Guido o Lino Spilimbergo, Urruchúa fue quien más llamó su atención; Alfred Barr lo reconoció diciendo que “Urruchúa fue uno de los descubrimientos que hiciste”⁴⁸.

Lincoln Kirstein hizo un esfuerzo calculado para crear una selección de artistas de Argentina que pudiera representar la idea de arte moderno tal como él lo concebía.

⁴⁵ LK a Alfredo Guido, 29/1/1943, Lincoln Kirstein Correspondence and notes MoMA Archive, NY

⁴⁶ Pettoruti a René D’Harnoncourt. 30/5/1946. En enero de 1947 el pintor le vuelve a escribir a D’Harnoncourt, a Allen Moe y a Grace Mc Cann entre otros para intentar venderle al MoMA una nueva pieza ya que consideraba que “copa Gris” era una pieza de poca significancia y aprovechando que su exposición estaba yendo de Estados Unidos a Europa era creía que era una buena oportunidad. 30/5/1946, 2/01/1947 y Allen Moe 4/8/1947 Rene D’Harnoncourt, Correspondence and notes MoMA Archive, NY

⁴⁷ Urruchúa incluiría uno de sus grabados en la Exposición Master Prints, 1949. Participó en la exposición de pintura del IMA en Boston, 1944. En una carta a Eduardo Sacriste, Kirstein le comenta que la obra de Urruchúa fue un éxito y que arreglo una exposición en una galería privada. 1/12/1943. Lincoln Kirstein Correspondence and notes MoMA Archive, NY

⁴⁸ AB a LK, 17/2/1943, Lincoln Kirstein Correspondence and notes MoMA Archive, NY

Adquirió piezas de pintores y litógrafos gastando miles de dólares en trabajos como, por ejemplo, una pintura de Butler que pagó 500 dólares, o los 1000 dólares que se pagaron por una obra de Raúl Soldi⁴⁹.

Durante su estancia en Buenos Aires, a menudo se cruzaba con algunas personalidades provenientes del circuito de arte norteamericano, como Francis Taylor, director del Museo Metropolitano de Arte, que estaba en una misión de adquisición de arte colonial. Otro de los representantes de los tours de Buena Vecindad era Waldo Frank, quien realizó un largo viaje por el país. Sobre ambos, tenía críticas y opiniones negativas. Sobre Taylor, pensaba que era un avinagrado y a Frank lo rechazó por su extravagante conducta: “un egoísta, mesiánico y especie de falso rabino”⁵⁰. En 1942, Waldo Frank había sido protagonista de un violento incidente cuando fue agredido por un grupo nacionalista luego de haber publicado una carta cargada de críticas en el diario La Nación. De acuerdo con Kirstein, Frank estaba sobrevaluado y difundía su confusión intelectual a lo largo del país. Lo que le valía mayor rechazo era que la embajada lejos de repudiarlo, lo avalaba. Como no dependía de estas figuras para hacer contactos, evito encontrarse con ellos en Buenos Aires. La ayuda de María Rosa Oliver, Lucia Capdepon (esposa de Butler) y Alfredo Guido fue muy importante en su visita y lo conectó con Eduardo Sacriste (un arquitecto, alumno de Frank Lloyd Wright), Héctor Basaldúa (director de escena del Teatro Colón), Ricardo de Bary Torquinst (graduado en la Universidad de Cornell), la fotógrafa Giselle Freund, Alejandro Shaw y otras personas pertenecientes a un amplio circuito intelectual.

A pesar de sus múltiples actividades, no estaba demasiado cómodo en Buenos Aires. Probablemente quien lo reconfortaba era su amigo George Balanchine que estaba trabajando con mucho éxito en la temporada del Teatro Colón. En sus cartas, Kirstein expresaba el rechazo a aspectos que consideraba de atraso y criticaba la ausencia de una vanguardia original nacional. Como le recomendó irónicamente a Frances Hawkins (secretaria de John Abbot y agente comercial de Martha Graham): “dile a Marta que no

⁴⁹ La lista de las compras realizadas por Kirstein incluía: Aquiles Badi: Fiesta de la escuela 1935 U\$S 100 Tablado español 1937 U\$S 62,50, Escena de café U\$S62,50/ Héctor Basaldúa: La calle U\$S 50, El baile U\$S50/Antonio Berni: Chico. 1942 U\$S175 (Posteriormente el Museo compró el cuadro Club Atlético Nueva Chicago por 500 dólares)/Norah Borges: Niñas españolas 1933 U\$S37,5; Semana santa 1935 U\$S 37,5/Gómez Cornet: Chanquiyo 1942, U\$S 150/Raquel Forner Desolación 1942 U\$S 250/Alfredo Guido Descanso 1938. U\$S175; Ángeles Ortiz 3 estudios 1941 U\$S 37,50/ Ballester Peña: Niño Dios 1940, U\$S 37,50/ Onofrio Piacenza 1934: U\$S 300/ Juan del Prete Figuras U\$S 50/ Atilio Rossi, B.A U\$S 75/ Raúl Soldi Calle en San Martín (1941) además Desnudo U\$S12,50/ Lino Spilimbergo. Figura U\$S 250.

⁵⁰ LK a NAR, 3/8/1942 Lincoln Kirstein Correspondence and notes MoMA Archive, NY

venga nunca acá: la mataría”⁵¹, o su comentario a Alfred Barr a su llegada: “Esta es una voz desde la tumba, a lo lejos una pequeña nota sobre artes plásticas de un par de vecinos sudamericanos”⁵². En el aspecto artístico, se sentía incómodo con el ambiente europeizante a la vez que estaba desilusionado porque no había en la Argentina una real conciencia de la superioridad técnica norteamericana. Esto lo molestaba porque creía que Estados Unidos no estaba siendo valorado en su justo punto. En el aspecto político, algunos de sus escritos expresan de manera más detallada su preocupación y desilusión sobre la situación de Sud América: “este continente no estará nunca a salvo con nosotros. Probablemente sí el norte de América, pero aquí apesta”⁵³. Lo que lo indignaba en aquella oportunidad era la designación de los nuevos embajadores argentinos en Rio de Janeiro y en Lima que tenían una clara orientación pro Eje, convencidos de la victoria de los nazis.

La experiencia política

La lectura de sus informes y documentos revelan cierta confusión y plantean una visión paradójica en relación con su función como informante. Por momentos dudaba de su misión política y de la precisión de sus percepciones. A pesar de que su objetivo era promover el entendimiento mutuo y el conocimiento de la cultura y el arte sudamericano, desde su punto de vista creía que “ellos (los latinos) no serán nunca como nosotros. Aunque serán más próximos en la medida en que vean cómo inocentemente nosotros queremos sus mejores productos exportables: su arte y su música popular”⁵⁴. Su conclusión sobre las diferencias entre ambos continentes implicaba una posición etnocéntrica cargada de decepción, resultado de la construcción de una “identidad subalterna en los términos de la cultura dominante”⁵⁵. Los únicos bienes sudamericanos que podían revestir cierto interés eran la música y las artes. Mientras Estados Unidos buscaba naturaleza, exotismo y originalidad, la visión más clásica del arte argentino le ofrecía un producto que imitaba al arte europeo, o colecciones completas de pintura y escultura europea, como el caso de Antonio Santamarina.

⁵¹ LK a Frances Hawkins, 8/9/1942, MOMA, citada en Martin Duberman: *The Worlds* 381.

⁵² LK a AB, 20/7/1942. Lincoln Kirstein Correspondence and notes MoMA Archive, NY

⁵³ LK a NAR, 27/7/1942 Rockefeller Archive Center, Folder Title: Kirstein, Lincoln - Ballet Caravan, Hemisphere Films, Army, Box 101. Folder 966

⁵⁴ LK a NAR 3/8/1942. Rockefeller Archive Center, Folder Title: Kirstein, Lincoln - Ballet Caravan, Hemisphere Films, Army, Box 101. Folder 966

⁵⁵ Salvatore, Ricardo, *Imágenes de un imperio. Estados Unidos y las formas de representación de América Latina* (Buenos Aires, Sudamericana, 2006) 24.

Su visión crítica no se circunscribía a la situación latinoamericana, sino que también se refería a la política norteamericana para la región. En su opinión, la política del Buen Vecino era demasiado simple porque estaba basada en un discurso cuasi inocente y esa era una de las razones por las que no habían logrado penetrar en Argentina, donde el gobierno apostaba a una completa victoria alemana. En su opinión, los nazis tenían una propaganda indirecta y específica, mientras Estados Unidos no tenía ninguna: “Nuestro error es atribuible a cierta falta de información”. En un reporte a Nelson Rockefeller, examinó diferentes estrategias que podían hacer más efectiva la propaganda. Su recomendación era dirigir la propaganda a diferentes sectores: los propietarios de la tierra (“los estancieros”) y las clases industriales en crecimiento. En su opinión los terratenientes eran pro fascistas porque tenían enorme miedo al comunismo mientras que la pequeña burguesía no tenía una influencia política importante: “En una victoria del Eje ambas clases se ven beneficiadas. Ninguna necesita nada de nosotros”⁵⁶, por lo que Argentina tenía mayor temor de una victoria aliada que de una alemana. Desde su punto de vista, la propaganda política de Estados Unidos había fallado, pero todavía se podía mejorar la situación. Por eso, más allá de sus decepciones, Kirstein tenía un ambicioso plan para crear una nueva política. En una carta a Rockefeller sostuvo que una de las mejores cosas que podían hacer era “llevar niños indios a Estados Unidos y enviarlos de vuelta como líderes para sus propios pueblos... el museo será, con suerte y dinero, el primer eslabón en las relaciones culturales”⁵⁷. Esto no suponía un encuentro de culturas sino más bien la superioridad de los Estados Unidos que educaba y formaba a los indígenas del otro continente. Como lo puntualizó Ricardo Salvatore para los académicos de Estados Unidos, en la primera parte del Siglo XX, donde la América moderna “fue un espejo donde Sud América podía mirarse a sí misma en orden de comprender su propio atraso y debilidad”⁵⁸.

Luego de su largo viaje, Kirstein concluyó que el arte sudamericano era “en la mayor parte de los casos más tributario que fuente”⁵⁹. Debido a esta subordinación como tributarios (de una cultura europea) solo unos pocos artistas tenían real importancia. La ausencia de una originalidad probaría el rol que intentaba jugar Estados Unidos. Desde

⁵⁶ LK a Mayor Sherlock Davis, 1/9/1942. Lincoln Kirstein Correspondence and notes MoMA Archive, NY

⁵⁷ Citado en Duberman, Martin: *The Worlds of Lincoln Kirstein* 144.

⁵⁸ Salvatore, Ricardo, *Disciplinary Conquest. U.S. Scholars in South America 1900-1945* (Durham, Duke University Press, 2016) 256

⁵⁹ LK a Grace Morley, 18/6/1943. Lincoln Kirstein Correspondence and notes MoMA Archive, NY Morley destaca ante Alfred Barr que las compras de Kirstein habían sido justas y representativas, aunque lamentaba que no hubiera descubierto más artistas nuevos. Morley a Barr: 5/8/1943. Alfred Barr, Correspondencia y Notas en MOMA Archive, NY.

su punto de vista, la escena sudamericana carecía de prestigiosos artistas, aunque había excepciones como el mexicano David Alfaro Siqueiros cuyo mural en Chillán le había causado una profunda impresión. En su opinión, los murales eran magníficos y desafiantes, y los encontró maravillosos: “pienso que Siqueiros es el gran pintor del hemisferio occidental”⁶⁰. Posteriormente, solicitó al director de exposiciones del MoMA, que organizara una exhibición en solitario para este artista, la que finalmente no se llevó a cabo porque el gobierno norteamericano le negó la visa a Siqueiros⁶¹. El esfuerzo personal que realizó para llevar a estos pintores a la escena del arte norteamericano, le valió el reconocimiento de Alfred Barr quien lo felicitó efusivamente⁶².

Cuando Kirstein volvió a los Estados Unidos, estaba determinado a hacer todo lo que estuviera a su alcance para ayudar a construir la reputación de algunos artistas sudamericanos. Algunos fueron convocados para una exhibición en el Museo de Brooklyn, y consiguió fondos de diferentes fundaciones para subsidiar los viajes. En otros casos, como en el de Victoria Ocampo, le solicitó a Allen Moe, director de la Fundación Guggenheim, fondos para invitarla, cosa que ocurrió años después.

Activamente participó en la creación del departamento de Arte Latinoamericano en el MoMA. El proyecto incluyó un plan de adquisiciones, una exposición de arte que se llevó a cabo en 1943, además de la publicación del catálogo que realizó con alguna ayuda de María Rosa Oliver, quien estaba empleada por la OCIAA en Washington. A menudo la consultaba para comprender algunos informes y para entender la posición política de los artistas. Como le reconoció en una carta: “Si bien sé algo sobre pintura, me encuentro en general ignorante sobre el trasfondo cultural”⁶³.

En 1943, fue convocado por la armada tres meses antes de que finalizara la instalación de la muestra, por lo que los últimos pasos fueron monitoreados por Dorothy Miller, curadora asociada. La exhibición ocupó el segundo piso del museo. Se habían adquirido 195 piezas con dinero del Inter American Fund, y recibió de regalo 29 obras de arte. Aunque Kirstein se quejaba de que el dinero no era suficiente, las compras excedieron las expectativas. Como responsable del crecimiento de la colección Latinoamericana, Alfred Barr se focalizó en el modo en que el material podía cambiar el carácter de la

⁶⁰ LK a Paul Cadmus. 23 de agosto de 1942. Lincoln Kirstein Correspondence and notes MoMA Archive, NY

⁶¹ Siqueiros había vivido en Estados Unidos en dos oportunidades en 1932 y 1936.

⁶² AB a LK. 17/12/43. Lincoln Kirstein Correspondence and notes MoMA Archive, NY

⁶³ LK a María Rosa Oliver. 29/12/1942 Lincoln Kirstein Correspondence and notes MoMA Archive, NY

colección del museo en su totalidad. En el catálogo, mencionó que la colección era más completa que la colección europea, pero aun así podía haber algunas omisiones y errores de inclusión. En el caso de los artistas argentinos, la exposición incluía a: Antonio Berni, Norah Borges, Horacio Butler, José Fioravanti, Raquel Forner, Alfredo Guido, Raul Soldi, Lino Spilimbergo, Demetrio Urruchúa, entre otros⁶⁴.

En oportunidad de la Conferencia de Estudios sobre el Arte Latinoamericano, en 1945, Barr sostuvo que, a pesar de que mucha gente del MoMA no era especialista en América Latina (excepto Grace Morley) y no tenían conocimiento de su arte, “entraron al campo con un espíritu de descubrimiento”⁶⁵, esperando que estos resultados sirvieran para hacer nuevos y profundos estudios. No es posible determinar cuánto de este descubrimiento fue un encuentro entre culturas. Parecía ser parte de un proceso similar al que Ricardo Salvatore describe “una conquista intelectual de Sud América, en el sentido de apropiación e incorporación de la región en un campo de visión y amplitud de influencia”⁶⁶, observando que había una suerte de nuevo descubrimiento de parte de Estados Unidos.

Es interesante notar que la misión de Kirstein y de las acciones de la OCIAA sirvieron para llevar al arte sudamericano a un escenario internacional como el MoMA, donde estos trabajos podían prestigiarse internacionalmente. Recolectar, evaluar y clasificar formaron parte del “complejo exhibicionario” que construyó el gobierno norteamericano⁶⁷. Tanto Barr como Kirstein coincidían en que había que adquirir la mayor cantidad de trabajos para luego seleccionar, y si bien su preocupación giraba en torno a los creadores también le interesaba la calidad de sus obras y su valoración internacional. Esta preocupación expresaba no sólo el tema de la calidad sino la posibilidad de instalar a esos artistas en los circuitos de galerías. Por tanto, es interesante notar quienes seleccionaron para la exposición. Algunos pintores ya eran

⁶⁴ La muestra incluía obras de Candido Portinari, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Frida Kahlo, Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo, Pedro Figari, Joaquin Torres Garcia, Oswaldo Guayasamin, Wilfredo Lam, entre otros. La lista de los artistas argentinos incluía a : Aquiles Badi, Hector Basaldua, Antonio Berni, Alfredo Bigatti, Norah Borges, Horacio Butler, Clara Carrie, Rodolfo Castagna, Ramon gomez Cornet, Nélica Demichelis, Jose Fioravanti, Raquel Forner, Alfredo Guido, Mauricio Lasansky, Fernando Lopez Anaya, Waldimiro Melgarejo Muñoz, Manuel Angeles Ortiz, Maria Catalina Otero Lamas, Anofrio Pacensa, Carlos Enrique Pellegrini, Emilio Pettoruti, Prilidiano Pueyrredon, Atilio Rossi, Mauricio Rugendas, Eduardo Sivori, Raul Soldi, Lino Spilimbergo, Demetrio Urruchua, Aida Vaisman, Raul Veroni, Rogelio Yrurti

⁶⁵ Barr, Jr., Alfred H. "Problems of Research and Documentation in Contemporary Latin American Art." In *Studies in Latin American Art: Proceedings of a Conference held in the Museum of Modern Art New York, May 28-31, 1945*, edited by Elizabeth Wilder, 37-43. Washington, DC: The American Council of Learned Societies, 1949.

⁶⁶ Salvatore Ricardo: *Disciplinary Conquest. U.S. Scholars in South America 1900-1945*(Durham, Duke University Press, 2016) 18.

⁶⁷ Puede verse la trama conceptual en Tony Bennett et al., *Collecting, Ordering, Governing. Antropology, Museums and Liberal Government* (Durham and London, Duke University Press, 2017).

reconocidos como creadores de un arte nacional de relevancia internacional desde la década del treinta como el caso de Siqueiros, Kahlo, Rivera, Orozco, Portinari. En el conjunto de su relevamiento, una de las conclusiones a las que arribó fue que la pintura norteamericana era “más fuerte, vigorosa y renaciente”⁶⁸. También se convenció de que el arte realmente moderno y nacional era el de Estados Unidos. Mientras la pintura sudamericana era presentada como histórica, los artistas norteamericanos parecían representar el verdadero arte contemporáneo. Desde el punto de vista estético, la mayor limitación de la pintura argentina era la influencia europea, aunque el enviado de la OCIAA guardaba ciertas esperanzas de que se forjara una verdadera pintura nacional que escapara a los tipismos clásicos: “espero que para ustedes empiece una época de nacionalismo en el arte, que no es solo pampa, gauchos sino un estudio de su gran ciudad, de la vida de la ciudad (...). El Norte, el Nahuel Huapi, el barrio de la Recoleta, en Buenos Aires, están llenos de encanto personal y motivos pintables” le decía en una carta a Alfredo Guido⁶⁹.

No hay dudas del gran interés que estos expertos y las audiencias tuvieron sobre el arte Latinoamericano. De hecho, la exhibición del MoMA fue originalmente planeada para dos meses y, dado al amplio interés del público, se extendió por un mes más. Posteriormente, entre 1943 y 1944, la misma circuló a lo largo del todo el país.

En esta red de organizaciones, Lincoln Kirstein (aunque se sentía perdido en un continente que consideraba odioso y miserable) llevó a cabo dos tareas relevantes: una selección de arte y una búsqueda de información política. El contexto local le hizo darse cuenta de que, en Argentina, la política del buen vecino necesitaría de algo más que adquirir obras de arte. Era necesario un sistema más eficiente de propaganda política y un control en el terreno diplomático. Concluida su misión en Latinoamérica, fue alistado en el ejército norteamericano, enviado más tarde a Europa donde desempeñó la tarea de asistente de monumentos en las Unidades del General Patton en Francia y Alemania.

Cuando regresó a su país continuó interesado por los asuntos de Argentina. En sus cartas a Rockefeller se mostró preocupado por la penetración del fascismo, y no ocultaba su desagrado por el gobierno de Edelmiro Farrell y Juan Domingo Perón. En 1945 firmó una nota de protesta demandando que las Naciones Unidas expulsara a

⁶⁸ Alfred Barr, "Problems of Research" 38

⁶⁹ LK a Alfredo Guido, 2/6/1943, Lincoln Kirstein Correspondence and notes MoMA Archive, NY

Argentina por permitir el refugio de los nazis. Sostenía que no se debía tener una política amigable con ese “dragón de esa parte del hemisferio” (refiriéndose a Perón)⁷⁰. Por tal motivo criticó el rol de Nelson Rockefeller, como Secretario de Estado, que permitió que el gobierno argentino participara de la Conferencia de las Naciones Unidas en San Francisco. En su opinión, reconocer al gobierno militar como legítimo era ser funcional a una argucia orquestada para mantener la vía de refugio del nazismo. Rockefeller le prometió conversar con él sobre ese tema, y señaló que la situación de Argentina era en muchos aspectos trágica. Probablemente esa reunión prometida no haya existido. Si bien compartieron la creencia de que el arte podía construir una relación mejor entre las Américas, la acción política directa no formaba parte del repertorio de tareas que Lincoln Kirstein llevaría a cabo.

Si la diplomacia cultural quería alcanzar como resultado que los países latinoamericanos reconocieran el liderazgo de Estados Unidos en la región, el arte parecía ser el medio perfecto, teniendo en cuenta el desarrollo de los circuitos de consumo de bienes culturales. Sin embargo, algunas de las tareas que el enviado del MoMA llevó a cabo en Sud América revestían un carácter más estratégico. Así, por ejemplo, en su segundo viaje le fue requerida la adquisición de libros de armamentos alemanes que circulaban en Argentina. Para llevarla a cabo debió contactarse con un agente especial, investigador de la oficina local de las revistas *Times* y *Life*, un austriaco anti nazi con una “muy cercana conexión con las organizaciones nazis en Argentina, un hombre con mucho coraje y muy útil como contacto”⁷¹. En esta misión, reconocía que no estaba suficientemente preparado para llevarla adelante sin superponerse a otras investigaciones militares que se estuvieran realizando. Claramente se trataba de una tarea que debía ser llevada a cabo por agentes de inteligencia del gobierno.

Los investigadores sobre la OCIAA y la política del Buen Vecino en Argentina, omitieron o ignoraron a Lincoln Kirstein y a su influyente rol proveyendo información política (como también estética) acerca del nazismo y el pro fascismo de algunos miembros de las elites culturales de Buenos Aires. Debido a que entendió muy bien el rol que Rockefeller le confirió tuvo relevancia política tanto como artística. En ambos viajes por Sud América confirmó que el fascismo era un problema serio que amenazaba los valores democráticos y que había penetrado fuertemente en la región. Llevó a cabo

⁷⁰ LK a NAR 8/7/1945. Rockefeller Archive Center, Folder Title: Kirstein, Lincoln - Ballet Caravan, Hemisphere Films , Army, Box 101. Folder 966

⁷¹ LK a Agnes Morgan, 13/11/1942. Lincoln Kirstein Correspondence and notes MoMA Archive, NY

satisfactoriamente la doble tarea de informar al gobierno norteamericano y seleccionar y coleccionar material para la muestra del MoMA.

Lincoln Kirstein fue una personalidad compleja, poseedor de un profundo conocimiento artístico, tenía una excelsa formación académica y cultural. A lo largo de su experiencia en el continente tuvo la sensibilidad para apreciar el arte y a la vez la perspicacia para crear vínculos políticos de influencia durante los años de la Segunda Guerra. Si bien había un aspecto etnocéntrico en su interpretación del arte sudamericano, cierto aspecto insolente de su personalidad lo llevó a dejar de lado a algunos de los actores tradicionales del circuito del arte en Argentina y darle su apoyo a aquellos que estaban vinculados a posiciones anti-fascistas. Su tarea como consultor del MoMA sirvió para colocar a la pintura sudamericana en el centro de la escena del mercado internacional ampliando el repertorio de los artistas vinculados a valores liberales. En este aspecto, aun con una visión simplificada Kirstein demostraba como el arte cumplía un rol político.

La experiencia de sus viajes por América del Sur le dejó una huella profunda. De hecho, escribió una serie de textos breves bajo el título "Misión del Sur, Retratos de América Latina". En sus palabras preliminares, reconoce la influencia de autores como Valery Larbaud y la poesía de John Betjeman. También, rindió homenaje al estilo de Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo. En sus reflexiones sobre estos viajes, Kirstein señaló la condición similar de América del Norte y América del Sur: "solo porque se lo conoce menos, se lo ama u odia menos". Tal vez esta expresión resumió los aspectos contradictorios que observó en aquel mundo en transición como lo fue América Latina en el contexto de la Segunda Guerra Mundial.

Obras Citadas:

I Fuentes Primarias

Archivos del Museo de Arte Moderno Nueva York.

Archivo Lincoln Kirstein (LK). Correspondence and notes.

Archivo Alfred Barr. Correspondence and notes. AHB AAA: 2169; 1059

Rockefeller Archive Center, Sleepy Hollow, Nueva York. Correspondence and Notes.

Nelson Rockefeller y Lincoln Kirstein, Cajas 101-102-103-110

II. Fuentes secundarias

Bennett, Tony et al. *Collecting, Ordering, Governing. Anthropology, Museums and Liberal Government*. Durham and London: Duke University Press, 2017.

Bisso, Andrés. *Acción Argentina. Un Antifascismo Nacional en Tiempos de Guerra Mundial*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2017.

Cramer, Gisela y Prutsch, Ursula (eds). *¡Américas unidas! Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs (1940-46)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2012.

Cramer, Gisela y Prutsch, Ursula. "Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs (1940 – 1946) and Record Group 229" en *Hispanic American Historical Review*, (2006). 785-806;

Fox, Claire. *Making Art Pan-American : Cultural Policy and the Cold War*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

Duberman, Martin. *The Worlds of Lincoln Kirstein*. Evanston: Northwestern University Press, 2007.

Gilbert M Joseph et al. *Close Encounters of Empire. Writing The Cultural History of U.S. Latin American Relations*. Duke: Duke University Press, 1998.

Newton, Ronald. *The Nazi Menace in Argentina 1931-1947*. Stanford: Stanford University Press, 1992.

Oliver, María Rosa. *Mi Fe es el hombre*. Buenos Aires: Colección Los Raros, Biblioteca Nacional, 2008.

Sadler, Darlene. *Americans All: Good Neighbor Cultural Diplomacy in World War II*. Austin: University of Texas Press, 2012;

Salvatore, Ricardo. *Imágenes de un Imperio. Estados Unidos y las formas de representación de América Latina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006

Salvatore, Ricardo. *Disciplinary Conquest: U.S. Scholars in South America, 1900-1945*. Duke University Press, 2016

Serviddio, Fabiana: "Entre la Voluntad y la convicción: Exhibiciones, propaganda y Relaciones interamericanas durante la Segunda Guerra." En *A Contracorriente*, Vol. 9. Nro.3 2012.

Serviddio, Fabriana. “Intercambios culturales panamericanos durante la Segunda Guerra Mundial. El viaje de Pettoruti a los EE.UU” en María García et alt. *Arte Argentino y Latinoamericano del Siglo XX: sus interrelaciones*, Buenos Aires 2004; p. 55 - 82