

Vol. 9, No. 3, Spring 2012, 121-149  
[www.ncsu.edu/acontracorriente](http://www.ncsu.edu/acontracorriente)

**Entre la buena voluntad y la convicción: exhibiciones,  
propaganda y relaciones interamericanas durante la  
Segunda Guerra**

**Fabiana Serviddio**

Universidad de Buenos Aires-CONICET

1. *La creación de la OCIAA*

La idea de un Hemisferio Occidental, es decir, de que los pueblos de ese hemisferio guardan una relación especial entre sí, una armonía de intereses que los sitúa aparte del resto del mundo, surgió sustentada en supuestos lazos de unidad entre Estados Unidos y Latinoamérica. Esta unidad se fundaba en la experiencia histórica de haber sido colonias bajo el dominio de potencias europeas que pelearon por su independencia y asumieron los ideales de democracia representativa y la forma republicana de gobierno. En base a esta idea fue que se estableció en 1890 el sistema interamericano, y la constitución de la “Unión Internacional de Repúblicas Americanas”. Este sistema fue un instrumento importante a través del cual Estados Unidos buscó proteger sus intereses, limitar la influencia extra continental en las Américas y ejercer su hegemonía sobre América Latina. Eran los objetivos de la política exterior del *hermano mayor*,

heredera de la Doctrina Monroe, que concebía a *América para los americanos* pero a partir de una perspectiva paternalista para la cual Estados Unidos, debido a su pretendida superioridad económica y política, se hacía cargo del liderazgo y la protección del continente.<sup>1</sup>

Sin embargo, la creación del sistema interamericano trajo como corolario un impacto importante en el balance de poder entre Estados Unidos y los restantes países de Latinoamérica, puesto que la creación de este foro de discusión de los problemas continentales también significó la posibilidad, para los países latinoamericanos, de poner un freno a la injerencia de los Estados Unidos en los asuntos internos de cada país. El principal logro en este sentido fue la propuesta y aceptación del *principio de no-intervención*, mediante el cual todos los países americanos se comprometieron a respetar las jurisdicciones nacionales de los países vecinos y no intervenir en los asuntos internos de otra nación americana. De este modo se estableció un límite jurídico a las intervenciones militares de los Estados Unidos que se habían producido en el pasado aduciendo la protección de sus intereses económicos y comerciales.

En efecto, desde fines del siglo XVIII, la relación entre los Estados Unidos y América Latina giraba alrededor de los conflictos económicos y territoriales. Las disputas entre el gobierno de Estados Unidos y México respecto de la explotación de reservas petrolíferas durante la presidencia de Plutarco Elías Calles, y la resolución a través de la intermediación del nuevo embajador Dwight Morrow, designado por el presidente Coolidge en 1927, señalaron el comienzo de un cambio en la política exterior de Estados Unidos hacia Latinoamérica, que anticipaba la *Política del Buen Vecino*. Ya en ese momento, el embajador Morrow, un abogado de empresas con órdenes

---

<sup>1</sup> La celebración del Día de las Américas se realiza el 14 de abril en todas las repúblicas americanas, para conmemorar la creación en 1890 de la Unión de las Repúblicas Americanas y su secretaría permanente, la Oficina Comercial de las Repúblicas Americanas, que dieron paso más tarde, en 1910, a la Unión Panamericana y finalmente a la actual Organización de los Estados Americanos.

Un trabajo clásico sobre el tema es el de Gordon Connell-Smith, *Los Estados Unidos y la América Latina* (México: Fondo de Cultura Económica, 1977). Más recientemente, Michael LaRosa y Frank O. Mora (ed.), *Neighborly Adversaries: Readings in U.S.-Latin American Relations* (Lanham: Rowman and Littlefield, 2006); también Thomas F. O'Brien, *Making the Americas: the United States and Latin America from the Age of Revolutions to the Era of Globalization* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2007).

conciliatorias, desplegó una serie de iniciativas tendientes a mejorar la relación entre ambos países. El primer gesto que el hábil embajador dio fue mandar a decorar su residencia de descanso de fin de semana en Cuernavaca, el Palacio de Cortés, por Diego Rivera, que pintó su mural de *La Conquista*. La residencia se convirtió en el lugar de exhibición de su flamante colección de artesanías mexicanas. A instancias de Morrow y del gobierno mexicano fue también que se montaron por primera vez en los Estados Unidos importantes exposiciones de arte mexicano.

Otra iniciativa tendiente a generar un cambio en la política exterior hacia Latinoamérica la dio Herbert Hoover. Ante las crecientes críticas de los países latinoamericanos hacia los Estados Unidos por sus intervenciones en Centroamérica, Hoover—ya como presidente electo—realizó a fines de 1928 una gira de buena voluntad por diez países de Latinoamérica, durante la cual subrayó el concepto del buen vecino y repudió el de *hermano mayor*. Como presidente en ejercicio, se considera que fue quien dio realmente inicio a la nueva *Política del Buen Vecino* por las medidas que implementó. Sin embargo fue Franklin Delano Roosevelt, a partir de su asunción en marzo de 1933, el primero en declarar abiertamente su compromiso para que Estados Unidos siguiera esta nueva política en sus relaciones internacionales.<sup>2</sup> La política de *buena vecindad*—también llamada política de *buena voluntad* (*Good Will Policy*)—tomó cuerpo a través de la publicación de artículos y reportajes sobre los países latinoamericanos y varias de sus personalidades en periódicos y revistas norteamericanas; la difusión de programas en la NBC, CBS y otras empresas radiofónicas, hablados en español y portugués, y dirigidos a un público latino; la organización de viajes de escritores, cineastas y artistas norteamericanos a conocer la región; y la producción de films sobre la geografía y vida cotidiana en Latinoamérica.<sup>3</sup>

Si bien el Departamento de Estado tenía entre sus funciones la gestión de las relaciones diplomáticas con Latinoamérica—que incluía la realización de eventos culturales—en agosto de 1940 Roosevelt decidió crear la Oficina del Coordinador de Asuntos Inter-Americanos (OCIAA) como un organismo directamente dependiente de él, encargado de

---

<sup>2</sup> Connell-Smith, *Los Estados Unidos y la América Latina*, 185, 187.

<sup>3</sup> Antonio Pedro Tota, *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra* (São Paulo: Companhia das Letras, 2000).

establecer programas de promoción de intercambios comerciales y culturales con los países latinoamericanos. El objetivo de la OCIAA fue reforzar las actividades del Departamento de Estado y de la Unión Panamericana y contribuir a frenar la importante gravitación alemana en Latinoamérica, fortaleciendo los vínculos con las naciones de la región y la seguridad de sus intereses políticos y comerciales en el hemisferio, que se veían severamente amenazados en el contexto de los recientes acontecimientos de la segunda Guerra. Nelson Rockefeller, hombre de negocios y filántropo, fue nombrado su director general debido a su familiaridad en lo concerniente a intercambios comerciales y culturales con los países latinoamericanos, puesto que los compromisos de sus empresas familiares lo habían llevado a viajar por Latinoamérica y establecer estrechos contactos con políticos e intelectuales de la región. La Oficina del Coordinador se abocó a varios campos de acción: entre ellos, cooperación económica, transporte, salud, provisión de alimentos, información y propaganda, educación y cultura.<sup>4</sup> Para cumplir esta compleja misión, la OCIAA ofició de enlace entre entidades públicas y privadas, comprometiendo como consejeros o miembros de su *staff* a influyentes ciudadanos provenientes de una gran variedad de sectores.<sup>5</sup>

El departamento de Arte de la OCIAA estableció un contrato directo con el Museo de Arte Moderno de Nueva York, mediante el cual esta institución se comprometía a ser el ente coordinador de la organización y circulación de las exhibiciones por los Estados Unidos y América Latina. Rockefeller contaba con una serie de prestigiosos colaboradores en materia artística en el museo fundado por su madre y cuya presidencia detentaba, por lo que este contrato le aseguraba una forma eficiente de operar en el campo. El programa de intercambio de exhibiciones contó también con la colaboración de una importante red de instituciones artísticas de los EE.UU., como el Museo de Arte de San Francisco—que exhibió gran parte de las muestras organizadas por la OCIAA y curó muestras para la agencia—el Museo de Brooklyn, el

---

<sup>4</sup> Donald W. Rowland, *History of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs. Historical Reports on War Administration* (Washington DC: United States Government Printing Office, 1947).

<sup>5</sup> 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.

Museo de Arte Fogg de la Universidad de Harvard y el Instituto de Arte de Chicago, entre otras.

## 2. *Exposiciones e identidad*

Las exposiciones han sido un factor fundamental para la escritura de la historia del arte en particular y la historia cultural en general durante las últimas décadas. Las mismas se remontan a otros modelos de interacción social como las ferias itinerantes, las exposiciones industriales, o los parques de entretenimiento, y constituyen eventos culturales de innegable influencia en la contemporaneidad. En el ámbito anglosajón se llama *Museum Studies* a una rama de estudios acerca de los museos que propone su abordaje analítico no solamente desde una perspectiva empírico-técnica, museológica, sino también a través de un tipo de reflexión histórica y sociológica sobre el impacto de las representaciones implícitas en los discursos curatoriales de las exhibiciones en la escena cultural.<sup>6</sup>

A partir de este marco sostiene Ivan Karp que las exhibiciones de arte, históricas y de ciencias naturales parecen responder a dos grandes modelos: aquellas que buscan ser vehículo para desplegar objetos, y otras que en cambio buscan narrar una historia.<sup>7</sup> Las exhibiciones auspiciadas por la OCIAA parecieron dar prioridad al segundo objetivo: establecer un diálogo interamericano focalizado en las típicas costumbres de vida, tipos y paisajes en los países americanos. “La exhibición a veces soporta el peso de ser representativa de un gran grupo o región. Con múltiples opciones, cada exhibición será sólo una afirmación dentro de una discusión en proceso”.<sup>8</sup>

Resulta significativo interrogar, a partir de estos presupuestos, qué clase de discursos promovieron las exhibiciones organizadas en el marco de la propaganda cultural panamericana. En efecto, estos eventos se nos presentan al análisis mucho más como un vehículo para narrar una versión convincente y plausible de la historia de Estados

---

<sup>6</sup> Cito solamente algunos trabajos señeros del campo como Bruce Ferguson, Reesa Greenberg y Sandy Nairme (Ed.), *Thinking about exhibitions* (London/New York: Routledge, 1996), Emma BarkerEd., *Contemporary Cultures of Display* (London: Yale & The Open University, 1999), Ivan Karp y Steven Lavine (Ed.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display* (Washington DC and London: Smithsonian Institution Press, 1991).

<sup>7</sup> Ivan Karp, “Culture and Representation”, en *Exhibiting Cultures...*, *Op.Cit*, 12.

<sup>8</sup> Idem, 14.

Unidos y América latina, e introducir a ambos públicos en cuestiones básicas relativas al conocimiento de la cotidianeidad de la vida de esa cultura *otra*, que un deseo de exhibir su valiosa producción de objetos estéticos.

Propuesto por la División de Ciencia y Educación, la Oficina del Coordinador organizó a través del MoMA una serie de muestras de carácter amplio, no solamente artístico sino cultural, que buscaron crear entre las otras Repúblicas Americanas conocimiento y aprecio de los Estados Unidos, a través de las artes visuales—programa denominado *Creative Achievements Project* [Proyecto Logros Creativos]. Las exhibiciones se organizaron en base a formatos pequeños y fáciles de circular—fundamentalmente fotografías y reproducciones. Dentro de este programa se montaron las muestras: *El hombre y la tierra, el Arte del Pueblo, Hacia un Nuevo Mundo y Camino a la Victoria*.<sup>9</sup> Las muestras apuntaron a demostrar el respeto de Norteamérica por las tradiciones culturales y la vida en los países hermanos, gracias a sus valores de libertad y democracia, así como también a exhibir la vida y costumbres en los Estados Unidos, y sus propios logros en el área de educación y cultura, buscando contraatacar la propaganda nazi que retrataba los Estados Unidos como una sociedad puramente materialista, en la que sólo se habían alcanzado logros comerciales e industriales.<sup>10</sup>

Así como ciertos proyectos buscaron representar una visión idealizada de Estados Unidos para sus hermanos latinoamericanos, también hubo una intensa operatoria de sentido en las muestras de arte latinoamericano. Estas dieron cuenta de distintas construcciones de América latina: representaciones costumbristas o nacionalistas se superpusieron a miradas que rescataban sus aspectos cosmopolitas.

Las exhibiciones se nutren del imaginario popular como recurso para producir sus efectos de sentido. Cuando se trata de montar una exhibición de objetos de otra cultura, los discursos curatoriales occidentales suelen recurrir al principio de la *diferencia* como categoría

---

<sup>9</sup> *Hacia un Nuevo Mundo*, por ejemplo, se centraba en el desarrollo paulatino de las artes en Estados Unidos, desde el tiempo de los primeros asentamientos hasta el nacimiento de la era industrial moderna, ilustrando la lucha de la nación por la independencia cultural. *Art and the People in the U.S.A.*, René d'Harnoncourt Papers, II.26. The Museum of Modern Art Archives, New York.

<sup>10</sup> *Creative Achievements Project*. RdH II.26, MoMA Archives, NY.

organizadora para crear la imagen de un *otro* diametralmente opuesto. Sin embargo también el principio de similitud o *asimilación* es una estrategia muy importante de organización de exhibiciones de este tipo. En éstas el discurso busca comunicar la idea de que las diferencias que parecen tan pronunciadas son sólo manifestaciones superficiales de similitudes culturales subyacentes.<sup>11</sup>

Esta búsqueda de asimilación cultural entre los americanos fue una estrategia implementada por los curadores de las exhibiciones. En sintonía con la agenda política que imponía la segunda guerra, se implementó una nueva retórica para nombrar al continente: “las Américas”, noción que, nacida del campo estrictamente político con el objetivo de construir una idea unificada del continente y superadora de las distintas áreas culturales, se expandió hacia el resto de los ámbitos. De acuerdo a la nueva argumentación americanista, el hemisferio americano, heredero de las tradiciones de América del norte y sur, constituía la alternativa de progreso para el proyecto moderno, que Europa, sumida en una crisis no sólo bélica sino también ética, ya no podía llevar adelante. Dentro de este marco conceptual se insertaron ciertas exhibiciones en las que se buscaban rescatar los aspectos más modernos alcanzados por las naciones latinoamericanas hermanas, y colocar así en igualdad de términos sus capacidades de producir avances modernizadores.

Además de los proyectos de intercambio de intelectuales y exhibiciones artísticas, el Comité de Arte de la OCIAA subvencionó la impresión y circulación de catálogos y revistas, trabajos de campo en Latinoamérica para investigación arqueológica, competencias hemisféricas de posters y diseño industrial, trabajos de investigación de artesanías latinoamericanas, y becas a artistas latinoamericanos para estudiar en los Estados Unidos.<sup>12</sup>

Organismos oficiales e instituciones públicas y privadas revitalizaron una red que se valió para su expansión hacia Latinoamérica de una constelación de especialistas en arte latinoamericano, provechosos por cuanto ya habían establecido contactos con artistas y administradores culturales durante sus viajes, y,

---

<sup>11</sup> Ivan Karp, “Culture and Representation”, en *Exhibiting Cultures...*, *Op.Cit.*, 12.

<sup>12</sup> *Review of the Art Program of the C.I.A.A.* RdH II.26, MoMA Archives, NY.

más allá del mandato político de la época, poseían un interés genuino en el arte de la región.

Entre quienes tuvieron un rol determinante en la proyección y ejecución de los programas artísticos estuvo, en primer término, René d'Harnoncourt, director General del Consejo de Artes y Artesanías Indígenas. En colaboración con representantes del gobierno mexicano, d'Harnoncourt, especializado en arte popular por haber trabajado en México con el coleccionista Frederick Davis, formó en 1929 cuarenta y ocho conjuntos de arte popular mexicano—uno por cada estado norteamericano—que fueron enviados a las escuelas para exhibir la revolución artística que se estaba gestando en México. En 1930, se le encomendó a D'Harnoncourt organizar una exhibición más abarcadora de todo el arte mexicano, para lo cual viajó por las distintas regiones de México recolectando objetos de arte. Esta exhibición fue llevada en 1931, con los auspicios del Museo Nacional de México y la Fundación Carnegie, al Museo Metropolitano de Arte en Nueva York, y más tarde circuló por once ciudades de los Estados Unidos. En 1943, a instancias de Nelson Rockefeller, D' Harnoncourt se transformó en director de los programas de arte de la OCIAA.

También Grace McCann Morley, directora del Museo de Arte de San Francisco y miembro consultivo del Comité de Arte Interamericano dependiente del Departamento de Estado, tuvo un papel preponderante en la interacción con los artistas, la selección de obras, las gestiones de circulación del patrimonio latinoamericano y aún la adquisición de obras. Su primer reporte de estudio de campo realizado en 1940 para evaluar cuáles serían las instituciones artísticas latinoamericanas designadas para alojar la exposición *Pintura Norteamericana Contemporánea*, con más de 300 obras de los más destacados artistas, fue considerado una verdadera “Biblia” en lo que tocaba no sólo al estado real de la actividad artística en cada uno de los países, sino también en cuanto a diagnósticos más generales respecto a las interacciones culturales esperables con los latinoamericanos, las estrategias convenientes a implementar para generar confianza e interés, y las expectativas de recepción de la producción norteamericana



ante un público sofisticado y formado dentro de una tradición europea.<sup>13</sup>

Funcionarios políticos de alto rango también se involucraron en la organización de actividades artísticas: desde el mismo Nelson Rockefeller—cuyo primer viaje a Latinoamérica databa de 1937, cuando estableció amistad con el arqueólogo peruano Julio César Tello—hasta el vicepresidente George Wallace, con un cargo ejecutivo dentro de la OCIAA, y asesores directos del presidente Roosevelt.

En este contexto, la valoración del arte latinoamericano quedó estrechamente vinculada al mandato político panamericanista, y a la consecuente construcción de identidades nacionales, regionales y hemisféricas que el diálogo intercultural exigía. Vale decir, a la medida en que lograba brindar una representación cultural plausible de su ámbito geográfico y cultural. Aún ponderándose sus logros creativos, no importaba tanto su modernidad como una supuesta *autenticidad*: el grado en que las obras lograban convocar representaciones verosímiles de su tierra natal, y demostrar que de allí habían surgido.

### 3. *Emilio Pettoruti y sus exhibiciones en los Estados Unidos*

Dependiente de la División de Relaciones Culturales de la OCIAA se creó el Comité para las Relaciones Artísticas e Intelectuales Interamericanas, que, bajo la dirección de Henry Allen Moe, tuvo a cargo la misión de proveer fondos para viajes de intercambio de personalidades destacadas en el ámbito académico latinoamericano y norteamericano—profesores universitarios, intelectuales, directores de museos, pero también creadores en el campo de las artes—a quienes se invitó para dictar conferencias o desarrollar viajes de estudio. De esta manera el comité tuvo también la capacidad de proveer los fondos necesarios para que artistas latinoamericanos viajaran a los Estados Unidos para exponer individualmente retrospectivas de sus obras que circularon por todo Estados Unidos, o para permitir la realización de nuevas obras. Se creía que este tipo de viajes daría estímulo a una imagen favorable de la vida y costumbres en los Estados Unidos entre

---

<sup>13</sup> Grace L. McCann Morley, *Preliminary Report on Exhibition facilities, arrangements of exhibition of contemporary painting of the United States and development of contemporary art in Republics of South America and Cuba*. Enero-Marzo 1941. Early Museum History: Administrative Records, II.24. The Museum of Modern Art Archives, New York.

los latinoamericanos, y así se podría expandir el radio de influencia norteamericana y fortalecer una red panamericana, en detrimento de la propaganda nazi contra Norteamérica. El Comité estaba integrado por Moe, de la Fundación John Simon Guggenheim, Frederick P. Keppel, de la Corporación Carnegie, y David H. Stevens, de la Fundación Rockefeller.<sup>14</sup>

Resulta pertinente, en relación a los problemas antes planteados, profundizar el caso de la invitación que se extendió al artista argentino Emilio Pettoruti a llevar a los Estados Unidos una exhibición retrospectiva de su obra, y los inconvenientes que encontró para que sus obras fueran aceptadas.

La experiencia de la modernidad ha sido variada y heterogénea, y ha dado lugar a producciones locales de *otras modernidades*; la migración de personas y capitales vuelve difícil una demarcación geográfica exacta que permita establecer cuáles son las zonas en las que se produjeron experiencias modernizadoras.<sup>15</sup> El estudio de Appadurai considera cómo en la época contemporánea las imágenes circulan internacionalmente a través de los medios, son tomadas en préstamo, y recreadas en formas sorprendentes y originales. Provee una nueva perspectiva para mirar qué sucedió con los artistas latinoamericanos que estudiaron en Europa: se apropiaron de los nuevos lenguajes y con ellos crearon libremente. A partir del análisis de objetos de estudio diversos, numerosos investigadores de la escena artística latinoamericana han venido trabajando en el mismo sentido.<sup>16</sup>

Artista argentino formado en Europa, en el seno mismo de vanguardias como el futurismo—con quienes había experimentado en la construcción fragmentada de la imagen—Pettoruti había compartido numerosos espacios de exhibición y había sido reconocido por sus pares

---

<sup>14</sup> Henry Allen Moe, "Memorandum for Mr. Nelson A. Rockefeller Concerning Plans for the Education Section of the Office of Coordinator of Commercial and Cultural Relations between the American Republics", Box 5, Folder 40, Washington D.C. Files, RG4, N.A.R. Personal, Rockefeller Archive Center, Sleepy Hollow, Nueva York.

<sup>15</sup> Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press, 1996).

<sup>16</sup> Entre ellos, Mari Carmen Ramírez, "Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980", en Luis Camnitzer, Jane Farver y Rachel Weiss (Ed.), *Global Conceptualism: Point of Origin, 1950s-1980s* (Nueva York: Queens Museum of Art, 1999): 53-71; Diana B. Wechsler, "Cosmopolitismo, cubismo y arte nuevo. Itinerarios latinoamericanos", en AA.VV., *El cubismo y sus entornos en las colecciones de Telefónica* (Buenos Aires: Fundación Telefónica, 2008): 59-72.

como un integrante más del movimiento. Su paso por Italia lo formó en la práctica de un lenguaje pictórico abstracto, que atravesó distintas etapas de experimentación hasta alejarse de la fragmentación cubista y lograr un lenguaje dinámico y abstracto.

Ya de regreso en Buenos Aires en 1924, esta formación que adquirió en Europa le permitió desarrollar una poética propia, de manera independiente, pero todavía formalmente vinculada al futurismo y al cubismo.

Había poco en sus obras que aludiera a un contexto presumiblemente latinoamericano; su configuración abstracta y sintética dejaba establecer ciertos correlatos visuales con la poética de otros artistas europeos y latinoamericanos—principalmente aquellos que habían estudiado en Europa, como el mismo Rivera, que también había transitado una etapa cubista. Pero salvo en el caso de determinadas obras en las que el artista decidía incluir elementos autóctonos—dibujos de sifones, collage de periódicos, etc.—difícilmente podían considerarse propias de una región *otra* al no exhibir rasgos costumbristas. El artista, como tantos otros latinoamericanos de paso por Europa, se había hecho de un vocabulario internacional, preocupado más por la renovación del lenguaje y el desarrollo de una estética propia que por reflejar en su obra los paisajes y tipos argentinos.



Como director del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata desde 1930, Pettoruti tomó la decisión de convertir la institución en un museo de arte contemporáneo. Por eso, gestionó el crecimiento del acervo patrimonial del museo con obras de arte argentino contemporáneo, la rotación periódica de la colección del museo, la organización de salones, la creación de una biblioteca especializada en la materia, el dictado de conferencias, y la organización de otros eventos culturales, transformando al museo en una institución visitada asiduamente por el público.

Esta gestión resultó innegablemente progresista en sus perspectivas museológicas a los ojos de la directora del Museo de Arte de San Francisco, la doctora Grace McCann Morley, quien había sido enviada en gira desde los Estados Unidos para tomar conocimiento de los museos latinoamericanos existentes a la fecha. El Comité para las Relaciones Artísticas e Intelectuales Interamericanas, dirigido por Henry Allen Moe, invitó entonces a Pettoruti a recorrer los Estados Unidos y estudiar la organización de sus museos, por considerarlo un valioso aliado intelectual sudamericano, con la capacidad—y también las simpatías ideológicas—para transmitir a sus compatriotas los avances norteamericanos en materia artística.

Pero Pettoruti quería ser reconocido también como el artista que había llevado la modernidad a su país. Entendiendo que era importante para él su papel de difusor de los lenguajes modernos, Morley instrumentó todos los recursos a su disposición en el Museo de Arte de San Francisco y logró una importante retrospectiva de su obra.<sup>17</sup>

Las exhibiciones de la obra de Pettoruti fueron totalmente excepcionales, y llegaron a concretarse sólo por la convicción de Morley de la importancia de su figura como representante de la intelectualidad latinoamericana, a quien no se podía defraudar si se quería tener en él un distinguido promotor de propaganda cultural.

---

<sup>17</sup> Para un análisis detallado de la estadía de Pettoruti en San Francisco, y del papel que jugó en el programa de propaganda cultural de la OCIAA, puede verse Luisa Fabiana Serviddio, "Intercambios culturales panamericanos durante la Segunda Guerra Mundial. El viaje de Pettoruti a los EE.UU..", en María Amalia García, Luisa Fabiana Serviddio y María Cristina Rossi, *Arte Argentino y Latinoamericano del Siglo XX: sus interrelaciones* (Buenos Aires: Fundación Telefónica de Argentina, Fundación Espigas y FIAAR, 2004): 55-82.

En efecto, su obra pictórica no se condecía con las características plásticas y temáticas que se consideraba auténticas de América Latina; su presencia como pintor estaba casi a contrapelo del programa general planteado. De allí, que conseguir un lugar de exhibición en la emergente capital internacional del arte moderno se volvió una misión casi imposible.

Los archivos de la historia del MoMA registran numerosos y ásperos intercambios epistolares entre San Francisco, Washington—sede oficial de la OCIAA—y Nueva York para resolver la cuestión. Morley no lograba convencer ni a Alfred Barr, director del MoMA, ni a los coleccionistas privados de la importancia política de lograr una exhibición para Pettoruti en Nueva York, y por ello acudía constantemente a René d'Harnoncourt, en quien Rockefeller delegaba los asuntos de este tipo:

Tanto tiempo ha pasado que temo no se realice ninguna muestra durante su estadía en el este. Será una gran decepción para él. Me siento triste, pues habría querido verlo satisfecho con su viaje. Es una persona amable, y ciertamente el único que ha propuesto ideas modernas sobre práctica museística en Latinoamérica. En breve, es el tipo de persona que debería estar con nosotros y que tiene verdadera admiración por nosotros, y sin embargo somos incapaces de hacer algún gesto de amistad e interés hacia lo que es lo más importante para él: su pintura.<sup>18</sup>

El MoMA—institución formadora del gusto en la esfera internacional del arte moderno—que le había dedicado una individual a Diego Rivera ya en 1931, y en 1940 había alojado *20 Siglos de Arte Mexicano* y una exhibición individual de Cándido Portinari, estaba fuera de toda discusión. Lejos de deberse a una agenda congestionada, como justificaba diplomáticamente el *New York Herald Tribune*, su director Alfred Barr no veía en Pettoruti mucho más que un pintor que a grandes trazos parecía haberse anquilosado en un lenguaje neocubista. Y aún entre los coleccionistas privados esta perspectiva era preponderante. Barr le escribía así a Morley respecto a las negativas de exposición de Pettoruti:

Si bien quisiera estar de acuerdo contigo, no creo que se deba a una falta de espíritu de aventuras de parte de los *dealers*, porque el arte de Pettoruti les resulta bastante anticuado, y aún cuando se niegue el fantasma de Gris argumentando la necesidad de un

---

<sup>18</sup> Grace McCann Morley a René d'Harnoncourt, San Francisco, 23 de noviembre de 1942, 1. RdH, II.3. MoMA Archives, NY.

conocimiento profundo de sus pinturas, ello reduce sus chances de exhibición bastante seriamente.

Naturalmente sin ningún tipo de advertencia de mi parte, esta fue la objeción inmediatamente interpuesta por Georges Wildenstein, Paul Rosenberg y Duncan Phillips.[...]¹⁹

Como *legislador* extraterritorial que arbitraba en una controversia clásica en el arte moderno,²⁰ y para ello recurría a la regla procedimental básica de éste—la originalidad de la configuración visual—descalificaba la obra de Pettoruti por presentar similitudes visuales con un artista cubista: a juicio de Barr, el artista no había logrado ningún aporte a la historia del arte moderno. Para la doctora Morley, en cambio, la pintura de Pettoruti era de excelente calidad, y además valoraba que, en su país, el artista había sido un verdadero renovador de las artes.²¹

Quien logró concretar la exposición en Nueva York fue René D'Harnoncourt. Director General del Consejo de Artes y Artesanías Indígenas, y coordinador en los hechos de los programas de arte de la OCIAA, D 'Harnoncourt fue la verdadera mano derecha de Nelson Rockefeller en lo concerniente a táctica y diplomacia tanto en el flanco interno como en el externo. Morley con su gran bagaje de conocimientos sobre arte de Sudamérica que le habían dado dos extensos viajes a la región, y d'Harnoncourt como experto en arte premoderno, se ubicaban frente a las variadas producciones regionales como lo que Zygmunt Bauman ha llamado *intérpretes*: intelectuales con una posición más cercana al relativismo posmoderno, por cuanto reconocían que las prácticas latinoamericanas debían evaluarse desde *adentro* de sus tradiciones respectivas.

Convertido oficialmente en director de la División de Arte de la OCIAA en 1943, d'Harnoncourt consiguió para la obra de Pettoruti el salón de la Academia Nacional de Diseño, un espacio que, si bien dejó al

---

¹⁹ Alfred Barr Jr. a Grace McCann Morley, Nueva York, 16 de noviembre de 1942. RdH, II.3. MoMA Archives, NY.

²⁰ De aquí en adelante tomo en préstamo las categorías de *legislador* e *intérprete* de Zygmunt Bauman para hacer referencia a las estrategias típicamente moderna y posmoderna de los intelectuales. Bauman, *Legisladores e Intérpretes. Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales* (Bernal: UNQ, 1997).

²¹ Grace L. McCann Morley, "The Artist and His Exhibition", *Emilio Pettoruti of Argentina, Quarterly Bulletin* (San Francisco Museum of Art, Vol. III, Latin American Series, no. 2, 1944): 13-23. Archivo Fundación Pettoruti, Buenos Aires.

artista insatisfecho—puesto que no convenía a un supuesto renovador— permitió concretar la exhibición en Nueva York y desplegar toda la parafernalia propagandística de la OCIAA, con transmisión de la American Broadcasting incluida.<sup>22</sup>

Siguiendo el interés político en profundizar el conocimiento de las particularidades culturales de América Latina, y corolario de la política del Buen Vecino—que llamaba a reconfigurar la relación entre Norte y Sudamérica en término de iguales—esta red de personas operaba para propiciar un vínculo nuevo entre norte y sur, en el que se respetaran las distintas tradiciones de Latinoamérica, aún si éstas no correspondían—como escribió Morley en una de sus tantas misivas a d'Harnoncourt—a lo que se había esperado de ellas.

#### *4. La exposición Brazil Builds: un auténtico movimiento moderno en Latinoamérica*

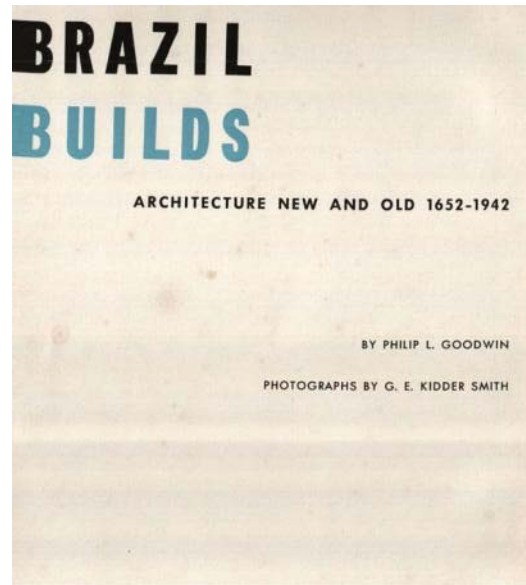
La exhibición de arquitectura moderna brasileña *Brasil Builds* (Brasil Construye) fue organizada, conjuntamente, por el Instituto Americano de Arquitectos y el Museo de Arte Moderno de Nueva York. En ella se exhibieron los registros fotográficos realizados por el arquitecto George Everard Kidder-Smith y la información recolectada por el arquitecto Philip L. Goodwin, presidente del Comité de Arquitectura del MoMA y del Comité de Relaciones Exteriores de la Asociación Internacional de Arquitectos, durante el viaje de estudio que ambos emprendieron a través del territorio brasileño.<sup>23</sup>

*Brasil Construye* surgió como corolario de un proyecto fotográfico ya en marcha de Kidder-Smith. Smith había comenzado a fotografiar construcciones cuando era estudiante de arquitectura en la Universidad de Princeton a fines de los treinta. Al terminar su carrera inició una serie de viajes a través de Siria, Egipto y Grecia junto a una expedición arqueológica financiada por Princeton y el Louvre, y estos viajes incrementaron su pasión por fotografiar estructuras arquitectónicas. Si las tomas fotográficas eran las indicadas, ellas permitían revelar con mayor claridad los aspectos estéticos de la construcción retratada.

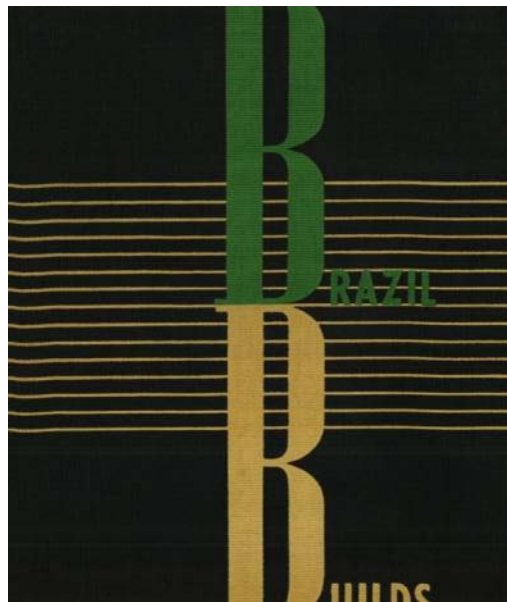
---

<sup>22</sup> María Rosa González, “Instantáneas”, *El Argentino*, La Plata, 16 de noviembre de 1943. Archivo Fundación Pettoruti, Buenos Aires.

<sup>23</sup> Philip L. Goodwin, *Brazil Builds. Architecture New and Old 1652-1942* (New York: The Museum of Modern Art, 1943).



A Smith le intrigaba también la arquitectura moderna, y por ello decidió realizar un viaje a Suecia para ver ejemplos del nuevo estilo. Sus fotografías formaron el corpus de la exhibición *Stockholm Builds* (1941) en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Inmediatamente seguido a esta muestra, se trasladó al Brasil junto a Philip Goodwin para conocer y fotografiar su arquitectura.<sup>24</sup>



---

<sup>24</sup> Thomas D. Sullivan, "Architecture with a snap: photographer G.E. Kidder Smith has traveled the world to help people 'see' buildings", [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m1571/is\\_n23\\_v12/ai\\_18375289/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m1571/is_n23_v12/ai_18375289/)



El Museo de Arte Moderno se propuso presentar esta exhibición como un evento de máxima importancia, dedicándole la totalidad de una de sus plantas durante el mes de enero de 1943. Luego de la exhibición en Nueva York, la muestra circuló a través de distintas ciudades de los Estados Unidos. Los gastos de la expedición al Brasil y la presentación del material fueron costeados a través de una donación privada, presumiblemente la familia Rockefeller—que también se había hecho cargo de un fondo para la adquisición de casi doscientas pinturas destinadas a formar la nueva colección latinoamericana de arte del museo.

Es una queja corriente de las naciones de las otras Repúblicas Americanas, que Estados Unidos fracasa en el aprecio de sus contribuciones al pensamiento contemporáneo y la vida moderna, y que nosotros solo acentuamos estos aspectos pintorescos de sus países que en sus mentes están más frecuentemente asociados con su pasado remoto o con sus regiones más atrasadas. Esta queja es constantemente utilizada por los simpatizantes del Eje como una evidencia para su acusación de que Estados Unidos no desea considerar a estas naciones como sus iguales. La arquitectura moderna del Brasil es un logro en términos del pensamiento más avanzado del siglo xx que no tiene paralelo en el hemisferio.<sup>25</sup>

Por lo tanto, la muestra no venía a probar simplemente que el Estilo Internacional y el canon modernista que pretendía imponer el MoMA había encontrado aceptación internacional.<sup>26</sup> Se trataba de una empresa propuesta por Kidder Smith al museo, pero su sentido no se circunscribió solo a la escena artística, sino que fue efectivamente aprovechado a los fines del mandato político del momento.

Los documentos internos que circularon entre el MoMA, la OCIAA y la División Legal del Departamento de Estado justificaban su centralidad: difundir semejante exhibición significaba para Estados Unidos demostrarle a los latinoamericanos su reconocimiento por los logros en el campo de los progresos artísticos y culturales. Objetivo del proyecto era entonces, a través del crédito al Brasil por su liderazgo en el campo del arte moderno, probar las inconsistencias de los argumentos nazifascistas, y el sentido y verdadero respeto y admiración de Norteamérica por el Brasil.

---

<sup>25</sup> Project “Purchase of 2000 copies of *Brazil Builds: a volume on the modern architecture of Brazil*”, 2. RdH II.26, MoMA Archives, NY.

<sup>26</sup> Cfr. Zilah Quezado Deckker, *Brazil Built: the Architecture of the Modern Movement in Brazil* (London: Spon Press, 2001).

La exhibición en sí ofrecía la oportunidad de demostrarle a la población brasileña que Estados Unidos estaba plenamente al tanto de la gran contribución de los arquitectos brasileños a la vida y el arte contemporáneos. El catálogo de la misma constituyó, por lo tanto, una pieza clave para transmitir y difundir esta idea.

El Museo publicó un volumen completo y copiosamente ilustrado sobre el tema, impreso en inglés y portugués. Se propuso que la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos adquiriera dos mil copias del catálogo para distribuir en el Brasil, y se hiciera cargo de preparar el listado de personalidades e instituciones designadas para recibir los volúmenes.<sup>27</sup> Se convino que en dicha adquisición la OCIAA pagara al costo cada copia al Museo de Arte Moderno—no debiéndose exceder de los tres dólares por copia. Se encomendó además la preparación de dos volúmenes encuadernados a mano de una selección de fotografías originales para regalar al presidente Vargas y al doctor Capanema, Secretario de Educación, así como también dos juegos completos de duplicados para los archivos del Instituto Brasileiro de Arquitectos y la Fundación Hispánica en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos.

La publicación podía revestir interés en otros países latinoamericanos como México, Venezuela y Uruguay, donde existían también ensayos para desarrollar una arquitectura moderna propia, por lo que se solicitó también enviar copias a estos países.<sup>28</sup>

La adquisición de catálogos o revistas para distribuir en Latinoamérica fue una estrategia bastante frecuente de la Oficina del Coordinador y de otras agencias que trabajaban en forma coordinada con el Departamento de Estado en los programas de propaganda cultural, como la más antigua Federación Americana de las Artes (AFA), responsable de haber llevado y circulado en los Estados Unidos la gran retrospectiva de arte argentino *Arte Argentino Contemporáneo*, en 1942.

La AFA propuso que su revista, la prestigiosa *American Magazine of Art*, dedicara un veinticinco por ciento de su espacio a una nueva *Sección latinoamericana*, que consistiría de artículos redactados por especialistas del país y de Latinoamérica. Dichos artículos se

---

<sup>27</sup> Finalmente se compraron mil ochocientas copias.

<sup>28</sup> Project "Purchase of 2000 copies of Brazil Builds...", Doc. Cit.

ocuparían de colecciones artísticas, museos, planificación urbana, arquitectura, movimientos contemporáneos, historia del arte, artes industriales, arte popular y noticias generales.

AFA solicitó a la OCIAA que adquiriera cinco mil suscripciones de la revista a cuatro dólares por copia para distribuir gratuitamente a todos los países de América.<sup>29</sup> Las suscripciones se distribuirían, de nuevo, a una lista selecta de museos y demás instituciones culturales preparada bajo la supervisión de la OCIAA.<sup>30</sup>

La justificación se reiteraba: la campaña de propaganda psicológica del Eje plasmaba a los Estados Unidos como un país de explotadores comerciales despiadados, cuyos intereses económicos en Latinoamérica ponían en peligro la cultura latinoamericana. Una presentación de los logros latinoamericanos en una publicación prominente como el *Magazine* la convertiría en un valioso medio para demostrar el aprecio y respeto que se tenía por sus logros culturales, y así satisfacer una demanda de reconocimiento escuchada frecuentemente entre las personalidades líderes de aquellos países. De esta forma se podría también demostrar que los norteamericanos se interesaban en el mismo tipo de cuestiones culturales que eran tan importantes para los latinos.<sup>31</sup>

La representación de la Oficina del Coordinador en San Pablo, dirigida por Arnold Tschudy, decidió que la exhibición local de la muestra se realizara bajo los auspicios del Departamento Municipal de Cultura, para comprometer la participación expresa del alcalde y urbanista de la ciudad, el doctor Prestes Maia, y para posicionar la muestra como evidencia de un proyecto de colaboración entre Estados Unidos y Brasil. La presentación se le asignó por lo tanto a las autoridades del Departamento de Cultura y del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Para la inauguración oficial, Tschudy ofreció una recepción en nombre de la Oficina del Coordinador a una distinguida lista de brasileños, así como también a miembros de la colectividad norteamericana. Se invitó a oficiales del gobierno, militares, miembros

---

<sup>29</sup> El costo normal dentro de los EE.UU. era de cinco, y para el exterior de seis.

<sup>30</sup> Project "Latin American Section. American Magazine of Art". RdH II.26, MoMA Archives, NY.

<sup>31</sup> *Idem*, 2.

de la iglesia, arquitectos, críticos de arte, profesores de renombre, directores de los principales periódicos y radios de San Pablo, periodistas, cuerpos consulares, personalidades destacadas del Brasil y de la comunidad norteamericana. Para asegurar la asistencia Tschudy y el cónsul general de Estados Unidos invitaron en persona al interventor federal y al alcalde. La oficina local de la OCIAA preparó también cuantioso material publicitario previo a la exhibición para mandar a los periódicos de la ciudad, y se le encargó a Carleton Sprague Smith la preparación de un artículo sobre la muestra que publicó el departamento municipal de Cultura.

La exhibición se montó en la Galería Prestes Maia, bajo la jurisdicción de este, pero los empleados de la oficina local supervisaron el montaje. La inauguración fue filmada y la película se distribuyó a todo el Brasil, así como también su transmisión radial. *O Estado de Sao Paulo* dio amplia cobertura al evento.

La inauguración, realizada el 16 de marzo, fue, de acuerdo a la oficina local de la OCIAA, un éxito rotundo, y todos los asistentes elogiaron la iniciativa del Museo de Arte Moderno en llevar a cabo semejante tarea. Se expresó gran admiración por la calidad de las fotografías de Kidder Smith, a más del interés por el tema mismo de la muestra. Y muchos brasileños pidieron que, dado el éxito de semejante exhibición, sería igualmente provechoso que el MoMA organizara una exhibición de arquitectura norteamericana. La muestra circuló por el interior del estado de San Pablo bajo los directos auspicios de éste. Los ministros de Relaciones Exteriores y de Educación fueron informados de la exitosa apertura de la muestra y su impacto positivo en la relación brasileño-norteamericana. Durante la muestra se instaló también un sector especial para la exhibición de films como *El arte descubre América* o *Un viaje en bus alrededor de los Estados Unidos*, producidos probablemente por el departamento de films de la OCIAA. Carleton Sprague Smith brindó distintas charlas relativas a la exhibición para promocionarla en diversos ámbitos, como la Biblioteca Municipal o el programa radiofónico *Palestras de Bons Vizinhos*, serie emitida por Radio Gazeta. La asistencia a la muestra se contabilizó mediante un instrumento de conteo, que dio una media de cuatro mil

personas por día en los días sucesivos a la inauguración, lo que la oficina local destacó como gran logro en su informe a la central.<sup>32</sup>

La distribución del catálogo fue un tarea asumida cuidadosamente por la oficina paulista: se lo entregó a una selecta lista de brasileños pertenecientes a todos los campos de actividad, junto a una carta de presentación.

El catálogo se dividía en dos partes: la primera dedicada a la característica arquitectura colonial del Brasil, la segunda dedicada a los logros modernos. La introducción a la segunda parte del catálogo interesa en cuanto posiciona al Brasil y su movimiento arquitectónico como una tendencia de vanguardia en América aún antes del advenimiento del gobierno de Vargas en 1930.

Dado que Francia había siempre influenciado la educación, la literatura y las artes del Brasil, se decía que por ello las ideas revolucionarias del arquitecto suizo francés Le Corbusier, uno de los líderes del proyecto racionalista, habían sido recibidas con particular simpatía por los jóvenes arquitectos brasileños. Estas ideas habían sido *interpretadas con especial brillantez* en los edificios del Ministerio de Educación y en las construcciones de Belo Horizonte.<sup>33</sup>

Varios fenómenos se habían combinado para producir este brote creador: los viajes y estudios en el extranjero, la circulación de publicaciones, y la procedencia extranjera de algunos de los arquitectos activos en el Brasil, que se habían formado en el extranjero y regresado al país plenamente equipados con la nueva estética.

De Estados Unidos se había recibido poco en lo concerniente a teoría del diseño, pero sí se habían adquirido algunos dispositivos prácticos: las ideas concernientes a baños e iluminación, los rascacielos y los elevadores que los hacían realizables. Y eran justamente los rascacielos—sostenía el autor del artículo—los que cambiaron la fisionomía de los centros de San Pablo y Río. Pero inmediatamente luego de hacer esta introducción en la que se rastreaban las influencias, se reconocía que, si bien el primer ímpetu provenía del exterior, Brasil pronto había avanzado por sí mismo. Su gran y original contribución a la arquitectura moderna era el control del calor y la luminosidad que

---

<sup>32</sup> Sao Paulo Office to the Coordinator, Inter-organization letter, March 22<sup>nd</sup>, 1944. Early Museum History II.13, MoMA Archives, NY.

<sup>33</sup> Goodwin, *Brazil Builds*, 103.

penetraba las superficies de vidrio por medio de persianas externas. Los norteamericanos—se decía—habían ignorado completamente la cuestión.

Goodwin narraba que fue precisamente la curiosidad por descubrir cómo los arquitectos brasileños habían resuelto este problema lo que los llevó a embarcarse en la expedición. Si bien el texto del catálogo asignaba la paternidad de la idea de utilizar sombras móviles externas a Le Corbusier en un proyecto no ejecutado, eran los arquitectos brasileños a quienes se les atribuía no sólo haber logrado pasar de la teoría a la práctica, a la concreción de la idea, sino la capacidad de transformar las ideas lecorbusianas en algo nuevo.

Esta perspectiva prevalece aún hoy día en quienes han analizado la *diáspora lecorbusiana*. Los proyectos producidos ya desde la década del veinte en el estudio de Le Corbusier se beneficiaron de la participación de arquitectos provenientes de Europa, Sudamérica y Japón que trabajaron palmo a palmo con Le Corbusier, dando y recibiendo al mismo tiempo. Los viajes de Le Corbusier a España, Sudamérica y el norte de África le permitieron entrar en contacto con culturas vernáculas que cambiaron sus perspectivas originales. Y los arquitectos brasileños que tomaron el trabajo de Le Corbusier como punto de partida en los treinta, desarrollaron un movimiento arquitectónico que fue mucho más allá del propio trabajo de Le Corbusier, y mucho de lo que éste aprendió de los arquitectos brasileños repercutió en sus *Obras Completas* de fines de los treinta.<sup>34</sup>

Este sistema de alianzas, relaciones e interconexiones que se forjan en torno a la producción cultural—de obras plásticas y arquitectónicas, pero también de ideas, posiciones, recortes, intervenciones—promueve concebirla como objeto en permanente transformación y adaptación, en la medida en que en ella se articulan diálogos, negociaciones y conflictos entre múltiples interlocutores-sujetos. En este marco, pierden sentido las nociones de identidad y nación, así como también una historia de la cultura latinoamericana basada solamente en las obras, y pensada en función de la noción de *influencia*.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Esta es la posición por ejemplo de Zilah Quezado Deckker, *Brazil Built...*, *Op.Cit.*

<sup>35</sup> Para profundizar en la idea de producción cultural y redes intelectuales sugiero Claudio Maiz y Álvaro Fernández Bravo (eds.). *Episodios*

Las comisiones de los nuevos edificios públicos surgían de la política de modernización de las estructuras económicas y sociales promovidas directamente por el gobierno de Vargas, por lo que el libro constituía una manera de exaltar los alcances de dicha política.



El Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro se concebía como caso ejemplar en que había encontrado solución original el problema del impacto de la luminosidad y el calor en el espacio interior a través del denominado *brise-soleil*. Su resolución demostraba una exitosa integración entre las sombras y la arquitectura. La estructura de concreto había permitido que ambos lados fueran enteramente contruidos con vidrio, sin interrupción de los miembros de soporte. El

---

*en la formación de redes culturales en América Latina* (Buenos Aires: Prometeo, 2009). Para una crítica a las nociones identitarias Walter Mignolo, *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción descolonial* (Barcelona: Gedisa, 2007).

epígrafe presentaba la moderna construcción diciendo que *Aquí no hay solo belleza superficial. Cada elemento inusual es el resultado de un cuidadoso y novel estudio de los complicados problemas de los modernos edificios de oficinas.* Mientras que el fresco lado sur se exponía sin protección, el caluroso lado norte era protegido ante las inclemencias del clima a través de finas extensiones de pavimento que se proyectaban metro y medio frente a las ventanas, formando fajas rectangulares. Cada una de ellas tenía en su parte superior tres listones horizontales de amianto, regulados por una sola manivela desde el interior del edificio. Estos listones podían ser movidos de acuerdo al movimiento del sol, admitiendo la circulación de aire y reduciendo el resplandor a una agradable cantidad de luz reflejada. Dado que estos listones podían moverse en varios ángulos en distintas partes del edificio, se producía además un bello efecto visual de luz y sombra en la fachada.

La invitación a Le Corbusier en 1936 para que obrara como consultor en el proyecto habría permitido, a juicio de Goodwin, liberar el espíritu del diseño creador de los arquitectos brasileños y poner en tela de juicio toda la arquitectura oficial realizada hasta la fecha. Este edificio se convirtió en el modelo de cómo los jóvenes arquitectos brasileños habían logrado, a través de numerosas variedades de *brise-soleil*—horizontal, vertical, movibles, fijas—dominar al mismo tiempo el diseño estético de la construcción y las necesidades funcionales del mismo, adaptando las soluciones al contexto geográfico—en este caso, las cálidas y húmedas urbes brasileñas.

Entre las más destacadas edificaciones modernas en las que





podían apreciarse variantes de esta solución se contaban la Asociación Brasileira de Imprensa, el Pabellón Brasileño en la Feria Mundial de Nueva York, edificios de oficinas y de departamentos privados, escuelas, bibliotecas y hospitales.

El epígrafe que acompañaba las fotos y planos del Pabellón Brasileño en la Feria Mundial de Nueva York, de Lucio Costa y Oscar Niemeyer (1939), señalaba: *Había un número de edificios modernos excelentes en la Feria, pero ninguno era más jovialmente elegante que el Pabellón Brasileño. Francamente contemporáneo, se distinguía por el tratamiento fluido del espacio y su frescura.*

El Pabellón constaba de dos plantas: en la planta baja, un lago con serpientes abría el ingreso, y en el interior al espacio de exhibición se le sumaba un restaurante y un bar con otro pequeño espacio para muestras. Del lado opuesto una rampa permitía acceder al segundo piso donde se había dispuesto un auditorio.

Goodwin hacía un análisis exhaustivo de los materiales utilizados en dichas construcciones—fundamentalmente hormigón, pero también mármol y piedra arenisca—y luego no se privaba de reflexionar sobre las condiciones políticas que habían permitido semejante explosión de desarrollo modernizador en el Brasil.

Su perspectiva desbordaba entusiasmo. Eran mérito del pueblo y el gobierno brasileños el haber tomado conciencia de la importancia del país—terceros en extensión de superficie a nivel mundial, con cuarenta millones de habitantes—y de las necesidades que ello requería. La construcción de notables edificaciones, como el ya mencionado Ministerio de Educación, o los Ministerios de Guerra y Finanzas como sedes de los servicios públicos, eran prueba cabal de ello. También daba cuenta de cómo funcionaba el sistema político en el Brasil para promover la realización exitosa de estos grandes proyectos: el presidente Getúlio Vargas nombraba a los gobernadores /interventores de los veinte estados que integraban el país, quienes a su vez nombraban y controlaban a los alcaldes de cada ciudad de su estado. Brasil, se decía, había tenido el coraje de romper con la tradicional arquitectura clásica y tomar un nuevo rumbo, de manera tal que Río podía exhibir la más bella construcción gubernamental en el hemisferio occidental—concediéndole de esta manera haber logrado en este terreno la superioridad a los Estados Unidos. Escuelas, bibliotecas,

aeropuertos y centros recreativos, también bajo la égida gubernamental, estaban dando muestras de este arrollador movimiento modernizador en el país.

El ejemplo más destacado del funcionamiento de esta política gubernamental era el reciente centro recreativo de Pampulha en la ciudad de Belo Horizonte, capital del estado de Minas Gerais, donde el interventor y el prefecto colaboraban en forma conjunta con el arquitecto Oscar Niemeyer para crear este centro de diversiones con restaurant, casino, club y lago, conectados a una excelente ruta que llevaba al aeropuerto de la ciudad y a un nuevo teatro con capacidad para tres mil quinientas personas.



El casino de Pampulha, diseño de Niemeyer, se describía con detalle y admiración. Una estructura liviana, curva y transparente que se abría al lago a través de amplias áreas vidriadas en marcos de metal, lograban integrar las vistas del lago y las montañas distantes a la decoración del espacioso interior, dándole la bienvenida al público amante del placer. Las suaves curvas del restaurant y *night club* emplazado en una isla del lago, y el *yacht club* vecino, constituían un conjunto coherente, unido mediante el uso de materiales similares—sostenes livianos, paredes abiertas, variedad de líneas y tejas blancas y azules—ideal como lugar de esparcimiento. También se destacaba la labor del paisajista Roberto Burle-Marx, que había conectado los

edificios a través de un agradable conjunto de vegetación y decoró la piscina del restaurante con bellas plantas acuáticas.

Las descripciones minuciosas de algunas construcciones que no podían darse en el texto principal se completaban a través de los extensos epígrafes que acompañaban las fotografías, como fue el caso del Yacht Club de Pampulha. Los epígrafes funcionaban, por lo tanto, como importantes paratextos que reforzaban la representación de un movimiento arquitectónico creativo y original a través de soluciones modernas, ingeniosas, luminosas y ligeras, por demás placenteras para su contemplación y uso.

El carácter orgánico de las líneas arquitectónicas, que se curvaban integrando en un todo lo construido y lo natural, podía apreciarse por ejemplo en el diseño del restaurante que Niemeyer había ideado para el conjunto de Pampulha.

La visión de Goodwin era bastante crítica en cuanto al estado general de la vivienda en el país. Otro de los aspectos que interesó también a Goodwin fue el de la planificación urbana, dado que Río y San Pablo crecían a escala de las más importantes urbes de América. Los primeros proyectos de origen gubernamental podían observarse en la ciudad de San Pablo, en la que autopistas de distintos niveles, túneles y puentes habían transformado la semblanza de la ciudad. Goodwin no se privaba de criticar el extremadamente acelerado crecimiento urbano de Río y San Pablo, donde se destruían las construcciones cercanas al centro para despejar el terreno y aumentar la superficie construida hasta quince niveles de altura, en detrimento del diseño general de la urbe. Esto a su juicio respondía a una formación de los arquitectos más vinculada a la ingeniería que al diseño, siendo un ejemplo el mismo alcalde de San Pablo, Prestes Maia. Llamaba particularmente la atención la cantidad de rascacielos en Río, que deterioraba las propiedades adyacentes, elevaba los precios del terreno y de las rentas.

No dejaba además de señalar las condiciones precarias de vivienda de gran parte de la población más pobre, pero asimismo mencionaba los esfuerzos que se estaban realizando para substituir esos *núcleos insalubres* por viviendas más decentes en las grandes ciudades, y daba el ejemplo de los desarrollos edilicios de bajo costo planificados por Atilio Corrêa Lima para el área industrial de San Pablo.

Los apartamentos de cara a la costa en Río se mencionaban especialmente por las balconadas y la relación placentera que permitían establecer entre exterior e interior, a más de su decoración austera. También en lo concerniente a las nuevas casas Brasil había logrado, de acuerdo a Goodwin, los más exitosos ejemplos de la casa-jardín, donde se combinaban a la perfección vegetación frondosa y apertura hacia el exterior, con la privacidad necesaria. El país era el lugar ideal para ello, y se estaba logrando romper con el tradicional diseño de la casa colonial y adoptar arquitecturas más acordes a los nuevos hábitos. Y aún la influencia del paisajismo francés del siglo XVIII estaba de a poco cediendo ante las nuevas tendencias a través del ya mencionado Burle-Marx, quien lograba poner toda la vegetación nativa al servicio de líneas naturales y diseños asimétricos y novedosos.

Para terminar, Goodwin defendía con entusiasmo los nuevos hallazgos de los arquitectos brasileños, anunciando que el modernismo había llegado para quedarse en el Brasil, y demandaría para ello un nuevo tipo de educación que se alejara de la impartida por las escuelas académicas de bellas artes del país, y que pudiera acompañar este progreso. El movimiento racionalista era en Brasil excepcional por cuanto: poseía el carácter de su propio país y de los hombres que lo habían diseñado; se adaptaba perfectamente al clima y los materiales para los que había sido pensado—el caso de protección del calor y el resplandor era buen ejemplo, ya que había sido “valientemente atacado y brillantemente resuelto”; y había llevado la evolución del movimiento varios pasos adelante hacia el desarrollo pleno de las ideas lanzadas en Europa y América antes de 1914. “Brasil se ha lanzado hacia un rumbo aventurero e inevitable. El resto del mundo puede admirar lo que ha sido hecho y esperar logros aún más bellos en los tiempos venideros”.<sup>36</sup>

Lo que no pudo lograrse a través de las exhibiciones de Pettoruti—convencer a quienes imponían los criterios del canon moderno que su obra debía estimarse desde una perspectiva local, y valorar su modernidad en función de sus prácticas y su contexto de pertenencia—pudo sí en cambio conseguirse a través del atento estudio y exhibición del nuevo movimiento de la arquitectura brasileña, que por un lado brindaba propuestas estéticamente novedosas, adaptadas a su medio, y que además contaba con el apoyo de la alianza gubernamental

---

<sup>36</sup> Goodwin, *Brazil Builds*, 103.

entre el régimen de Vargas, con su política de industrialización y nacionalismo, y el gobierno de Estados Unidos.