

# Los murales de Portinari en la Sala Hispánica de la Biblioteca del Congreso de los EE.UU.: construcción plástica de una identidad panamericana.

Fabiana Serviddio  
CONICET/UBA  
fabiana@scg.com.ar  
Argentina

**Resumen:** En la antesala de su ingreso a la segunda Guerra Mundial, el gobierno de los Estados Unidos implementó un programa de promoción de intercambios comerciales y culturales con Latinoamérica tendiente a proteger sus intereses en América y a contrarrestar la influencia ejercida por el Eje. La agencia responsable de esta misión fue la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos, dirigida por Nelson Rockefeller. Para cumplirla, la OCIIA comprometió como consejeros o miembros de su staff a influyentes ciudadanos provenientes de las más diversas áreas. Una potente red panamericanista se expandió hacia Latinoamérica estableciendo lazos con artistas, intelectuales y políticos que compartieran un enemigo común: el nazifascismo, sus valores de superioridad étnica y un sistema político dictatorial. En el área de artes visuales, la principal incumbencia de la OCIIA fue la organización y circulación de exhibiciones artísticas por el país y Latinoamérica. Sin embargo, también financió la realización de proyectos artísticos. Fue el caso de los cuatro murales pintados por el artista brasileño Cândido Portinari en la Fundación Hispánica de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos. La poética y la ideología de la obra de Portinari, y sus trabajos previos en los Estados Unidos, facilitaron los objetivos del panamericanismo. Los murales construyeron plásticamente una identidad hemisférica multicultural, basada en los valores de respeto de las razas y tolerancia a las diversidades culturales. Al mismo tiempo plasmaron las inquietudes sociales del artista, y afirmaron la potencialidad creadora y diferencial de los americanos para generar un proceso moderno alternativo.

**Palabras clave:** Red; Panamericanismo; Portinari; Exhibición; Rockefeller.

**Title and subtitle:** Portinari's murals at the Hispanic Room of the United States' Library of Congress: the building of a Panamerican identity through the arts.

**Abstract:** On the edge of its engagement in World War II, United States' government implemented a program of cultural and commercial interchanges with Latin America in order to protect its interests in the hemisphere and to counterattack the influence exerted by the Axis. The agency responsible for this mission was the Office of the Coordinator of Inter American Affairs, led by Nelson Rockefeller. To meet this goal, OCIIA engaged, as advisers or members of staff, representative and influential citizens from a variety of spheres. A strong Pan-American net expanded towards Latin America and established ties with artists, intellectuals and politicians that shared the same common enemy: Nazism and fascism, their values of ethnic superiority and of a political system based on dictatorship. In the visual arts section, OCIIA dedicated mostly to organize and circulate exhibitions in the States and in Latin America. Occasionally, OCIIA also founded artistic projects, as was the case with the four murals painted by Brazilian artist Candido Portinari at the Hispanic Room of the Library of Congress. Portinari's art poetic and ideology, as well as his previous work in the States, eased Pan-Americanism's objectives. The murals built a multicultural hemispheric identity through the arts, an identity based on respect for racial and cultural diversity. At the same time, the murals reflected the artist's social concerns, and affirmed the creative possibilities of American people to produce an alternative modern process.

**Keywords:** Net; Pan-Americanism; Portinari; Exhibition; Rockefeller.

## Buenos vecinos durante la Guerra: el programa artístico de la OCIAA y la expansión de la red panamericanista

En un trabajo ya clásico sobre el sistema inter-americano, *Los Estados Unidos y la América Latina*, su autor Gordon Connell-Smith (1977) aborda los presupuestos que estuvieron en la base de su creación. La idea de un Hemisferio Occidental, es decir, 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. 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 extracontinental en las Américas y ejercer su hegemonía sobre América Latina. (Connell-Smith, 1977: 48-52)<sup>1</sup> 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 americano.

---

<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.

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 designado por el presidente Coolidge en México Dwight Morrow (elegido 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 Dwight Morrow, un abogado de empresas con órdenes 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 a que Estados Unidos siguiera esta nueva política en sus relaciones internacionales. (Connell-Smith, 1977: 185, 187).

La política de buena vecindad implementada por el gobierno 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 (Tota, 2000).

Fue dentro de este marco que la División de Relaciones Culturales del Departamento de Estado organizó en 1939 la “Conferencia sobre relaciones interamericanas en el campo de las artes”. En ella participaron unos ciento veinticinco representantes de varias instituciones artísticas de todo Estados Unidos para deliberar sobre estrategias de promoción de intercambios artísticos con los países latinoamericanos. Entre los tópicos que se discutieron, se debatieron los problemas de circulación de las exhibiciones, los intercambios de estudiantes y profesores, y también se presentaron ideas concretas sobre la realización de eventos para ser discutidas y evaluadas, como el plan del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) para una gran exhibición de arte mexicano de todas las épocas en 1940<sup>2</sup>. Entre quienes participaron de esta conferencia para brindar sus ideas estuvieron René d’Harnoncourt, director de la Oficina de Asuntos Indígenas, John E. Abbott, vicepresidente del Museo de Arte Moderno de Nueva York, Thomas Colt, director del Museo de Bellas Artes de Virginia, y Robert Smith, secretario ejecutivo de la Fundación Hispánica de la Biblioteca del Congreso. Estos directivos se transformarían poco tiempo más tarde en agentes clave para la promoción de las buenas relaciones entre Estados Unidos y América latina en el campo de las artes.

A raíz de esta conferencia el *American Council of Learned Societies* —una federación privada sin fines de lucro instituida en 1919 por organizaciones académicas nacionales, dedicada al progreso en el campo de las humanidades— constituyó con algunos de los participantes un Comité de Arte Interamericano. El comité funcionó tanto para el ACLS como para la División de Relaciones culturales del Departamento de Estado como comité consultivo especial<sup>3</sup>.

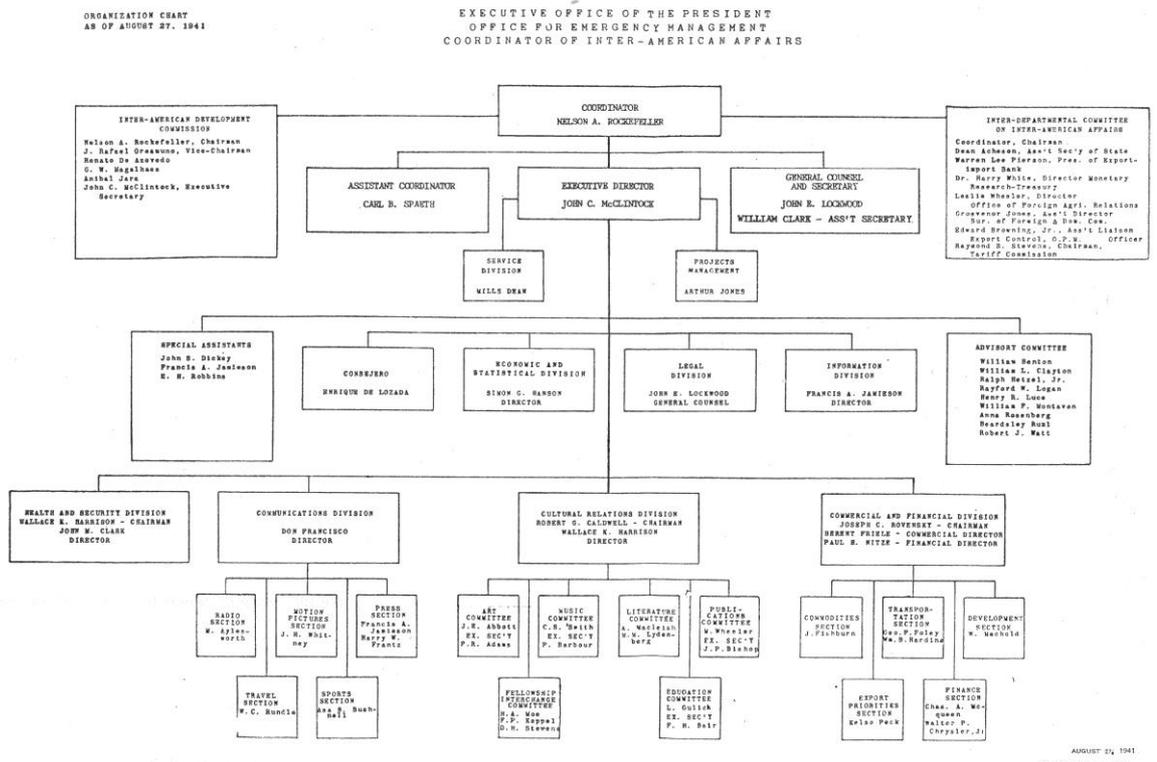
---

<sup>2</sup> *Conference on Inter-American Relations in the field of Art. Analysis and digest of the Conference Proceedings*. 11-12 de Octubre de 1939. Washington DC: Department of State, 1939: 1-5.

<sup>3</sup> Los integrantes del distinguido Comité eran: Robert Wood Bliss, diplomático y coleccionista, como presidente del Comité; Robert C. Smith, de la Fundación Hispánica de la Biblioteca del Congreso; Grace McCann Morley, directora del Museo de Arte de San Francisco, representando los museos del ala oeste de EE.UU. y el campo de exhibiciones de arte latinoamericano; George Vaillant, del Museo Americano de Historia natural, representando el campo de la antropología y arqueología; Fiske Kimball, director del Museo de Bellas Artes de Filadelfia, representando al Instituto Americano de Arquitectos, los museos del ala este de EE.UU. y el campo de investigación de arquitectura interamericana; Paul Manship, representando a los escultores norteamericanos; George Biddle, representando a los artistas plásticos norteamericanos. Waldo Leland (director del ACLS) a Nelson Rockefeller (director del Museo de Arte Moderno de Nueva York), Washington DC, 5 de agosto de 1940. Box 123, Folder 1203, Projects, RG4, Colección Nelson Aldrich Rockefeller Personal, Rockefeller Archive Center, Sleepy Hollow, Nueva York. (RAC)

Si bien el Departamento de Estado tenía entre sus funciones el manejo de la diplomacia con Latinoamérica –que incluía la realización de eventos culturales-, en agosto de 1940 el presidente de los EE.UU. Franklin Delano Roosevelt decidió crear la Oficina del Coordinador de Asuntos Inter-Americanos (OCIAA) como un organismo directamente dependiente de él, encargado de 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 nazi en Latinoamérica, fortaleciendo los vínculos con las naciones de la región y, de suyo, 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 2da 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. (Rowland, 1947) (ilust. 1) Para cumplir esta compleja misión, la OCIAA ofició de enlace entre entidades públicas y privadas, comprometiéndose como consejeros o miembros de su staff a influyentes ciudadanos provenientes de una gran variedad de sectores, incluyendo finanzas, industria, comercio, comunicaciones, medios masivos, educación y cultura.

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 a exponer individualmente retrospectivas de sus obras que circularon por todo Estados Unidos, o, como veremos más adelante, 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 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>4</sup>.



Organigrama de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos, agosto de 1941.

<sup>4</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, RAC.

El principal instrumento de gestión de exhibiciones del departamento de Arte de la OCIAA fue un contrato directo estipulado con el Museo de Arte Moderno de Nueva York, mediante el cuál esta institución se comprometía a ser el ente coordinador de la organización y/o circulación de las mismas por los Estados Unidos y América latina. Sin embargo 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 ésta—, el Museo de Brooklyn, el Museo de Arte Fogg de la Universidad de Harvard y el Instituto de Arte de Chicago, entre otras.

Originalmente se había pensado en un programa integral de intercambios de exhibiciones artísticas, que circularían por ciudades relevantes de ambas "Américas". De este proyecto inicial fue parte la muestra itinerante *Pintura Contemporánea Norteamericana*, que viajó a La Habana, México, Caracas, Bogotá, Quito, Lima, Río, Montevideo, Buenos Aires y Santiago entre mayo y diciembre de 1941.

En 1939 se había logrado que llegaran representaciones artísticas nacionales desde América latina: se produjo para la exhibición *Latin American Exhibition of Fine and Applied Art [Exhibición Latinoamericana de Bellas Artes y Artes Aplicadas]*, muestra patrocinada por la Comisión Organizadora de la Feria Mundial de Nueva York que reunió obras de Argentina, Brasil, Chile, Cuba, República Dominicana, Ecuador, Guatemala, México y Paraguay, seleccionadas por comisiones nacionales de cada país. La exposición se realizó en el Museo Riverside en Manhattan, el centro de la ciudad, del 2 de junio al 17 de septiembre de 1939. En el caso argentino, los envíos nacionales a la Feria propiamente dicha continuaron circulando por algunos museos de Estados Unidos como el Museo de Bellas Artes de Richmond, Virginia, pero más tarde se solicitó su regreso desde la Argentina.

Una vez declarado el ingreso de Estados Unidos al conflicto bélico, el proyecto artístico general de la OCIAA debió reformularse. Si bien se realizó un esfuerzo por mantener el marco general del mismo, algunas iniciativas debieron ser limitadas, modificadas o abandonadas debido a la escasez de recursos, los problemas de transporte y la dificultad de coordinación con instituciones latinoamericanas aparejados por la guerra. Estas cuestiones impidieron que el programa —uno de los más ambiciosos en lo que a exhibiciones artísticas respecta— tuviera continuidad y llegara a generar la contraparte que tanto se esperaba de América latina: el envío de exhibiciones. Una de las pocas retribuciones latinoamericanas a esta exhibición fue la muestra de arte contemporáneo chileno, seleccionada en Chile en forma conjunta por un enviado norteamericano y el director del Museo Nacional de Bellas Artes José Perotti, que se expuso en los Estados Unidos y Canadá.

Fue entonces que se proyectaron soluciones alternativas. El Museo de Arte de San Francisco y el Museo de Brooklyn, por requerimiento del MoMA, echaron mano a sus obras latinoamericanas de arte contemporáneo en el primer caso, y de arte colonial y prehispánico en el segundo, para montar un total de nueve exposiciones (tres de contemporáneo, tres de colonial y tres de precolombino) que circularon por museos, escuelas e instituciones culturales de la costa oeste, este y región central de los Estados Unidos, bajo la coordinación del MoMA. Se trató de exhibiciones relativamente modestas pensadas para ser enviadas a pequeños centros culturales del país, que tuvieron fines principalmente pedagógicos y apuntaron a un público medio buscando introducirlos en las costumbres de vida, tipos y paisajes de América latina<sup>5</sup>.

Propuesto por la División de Ciencia y Educación, y con un carácter similar a las exhibiciones antes mencionadas, la Oficina del Coordinador también 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 organizaron las muestras: *El hombre y la tierra, el Arte del Pueblo, Hacia un Nuevo Mundo y Camino a la Victoria*<sup>6</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, donde sólo se habían alcanzado logros comerciales e industriales<sup>7</sup>.

Hubo también exhibiciones producidas de acuerdo a la programación propia de la institución que fueron coyunturalmente aprovechadas para los objetivos de propaganda cultural, como fue el caso de la exposición de arquitectura *Brazil Builds [Brasil construye]*. Esta exposición del MoMA fue un proyecto fotográfico llevado adelante por por George Kidder Smith, quien viajó por el Brasil fotografiando importantes ejemplos de arquitectura colonial y contemporánea. Estas fotografías se expusieron en el MoMA así como también en el Brasil y en México, y se editó un gran catálogo con todas las fotos exhibidas. La idea original del proyecto fue reconocer y dar crédito al Brasil por su

---

<sup>5</sup> Trabajé exhaustivamente este conjunto de exhibiciones en: "Muestras latinoamericanas durante la 2da Guerra: la exhibición como articulación de la identidad". María José Herrera (Ed.). *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: curaduría, diseño y políticas culturales*. Córdoba: Asociación Argentina de Críticos de Arte y Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), en prensa.

<sup>6</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>7</sup> *Creative Achievements Project*. RdH II.26, MoMA Archives, NY.

liderazgo en el campo de la arquitectura contemporánea y demostrar que EEUU sí tenía la capacidad de valorar los logros modernizadores de Latinoamérica.

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>8</sup>.

En términos generales, todos los programas generados en la órbita de la OCIAA buscaron instalar la idea de una nueva hermandad entre los países del continente americano, basada en el respeto y tolerancia hacia las diferencias culturales, sociales y raciales, ajustados a sus propios valores de libertad y democracia. De esta forma se quería crear entre las "Repúblicas Americanas" mayor confianza y solidaridad con los Estados Unidos, marcando una clara distancia con la retórica de superioridad cultural y racial que argumentaban los regímenes nazifascistas en Europa. El objetivo era contrarrestar las interpretaciones provenientes de los simpatizantes del Eje en el hemisferio en cuanto a que la influencia preponderante de los Estados Unidos en Latinoamérica ponía en peligro su libertad cultural y política.

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. Entidades privadas se hicieron eco del mandato panamericanista mediante la apertura de concursos centrados en el arte hemisférico —difundidos en revistas especializadas pero de gran circulación como *Art News* o *American Magazine of Art*—, y a través de la creación de colecciones de arte hemisférico como las de la multinacional norteamericana IBM, para instalar la idea de una cultura continental.

Organismos oficiales e instituciones públicas y privadas revitalizaron de esta manera una red que se valió para su expansión hacia Latinoamérica de una constelación de especialistas en arte latinoamericano, valiosos por cuanto ya habían establecido contactos con artistas y administradores culturales durante sus viajes, y 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 debe mencionarse, en primer término, a 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 Metropolitan Museum of Art 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 contemporáneos, 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>9</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 efecto, la organización de todos los eventos vinculados al campo artístico estuvo lejos de constituir un programa centralizado y meticulosamente articulado: mientras que algunas exhibiciones se organizaban a través de los canales normales dentro de la OCIAA, otras partían de iniciativas directas del mismo Rockefeller, o aún del presidente Roosevelt, que había hecho del poder de propaganda del arte uno de los pilares de su

---

<sup>8</sup> *Review of the Art Program of the C.I.A.A.* RdH II.26, MoMA Archives, NY.

<sup>9</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.

gestión a través de los programas de estímulo a la producción artística de la *Works Progress Administration* (WPA), la agencia que destinó millones a la realización de obras públicas durante la Gran Depresión.

### **Portinari y su red de sociabilidad con interlocutores del campo artístico y político**

Como se dijo, a más de la organización de exhibiciones circulantes, el Departamento de Arte también invitó a reconocidos artistas latinoamericanos para que exhibieran su obra en los Estados Unidos y conocieran sus instituciones y actividades educativas. En este sentido, la red panamericanista no sólo gestó proyectos expositivos propios, sino que buscó expandir sus ideas montándose sobre discursos preexistentes: entre ellos, los estéticos.

En el marco de estas actividades de propaganda panamericana, fue que se desarrolló el proyecto de decoración mural de la Sala Hispánica de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, el mayor reservorio bibliográfico de aquella nación. La idea original de este proyecto se debió a Robert C. Smith, secretario ejecutivo de la Fundación Hispánica, inaugurada dentro de la Biblioteca en 1938. Smith era historiador del arte especializado en arte hispanoamericano, con un interés particular en el arte de Portugal y el contemporáneo del Brasil, quien —como ya mencionamos— había participado de las conferencias organizadas a fines de los 40' por el Departamento de Estado para analizar estrategias de promoción de intercambios culturales en el campo de las artes. Fue en primera instancia de Smith la idea de decorar la biblioteca con frescos de algún notable pintor latinoamericano, o de un grupo de ellos.

En noviembre de 1940 Archibald MacLeish —literato norteamericano apenas nombrado director de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos—, invitó al artista brasileño Cândido Portinari a realizar bocetos preparatorios para cuatro murales que decorarían el vestíbulo de ingreso de la Sala Hispánica de la biblioteca. Existiendo ya en la Sala un escudo de armas de Colón que representaba la contribución española a la historia de América, las pinturas murales debían simbolizar el aporte de los pueblos de tradición portuguesa a la historia del continente americano. El proyecto fue financiado, en partes iguales, por el gobierno del Brasil —que se interesó en la realización de la obra debido a las gestiones de Portinari, y costeó su viaje de estudio preparatorio en agosto de 1941— y el Comité para las Relaciones Artísticas e Intelectuales Interamericanas, bajo la dirección de Henry Allen Moe, al que acudió MacLeish solicitando aportara los fondos faltantes. Esta invitación fue retribuida por la administración Vargas con otra para el artista norteamericano George Biddle y su esposa Hélene Sardeau, a quienes se les encargó la realización de dos paneles murales en fresco y bajorrelieve a cada lado de la entrada principal de la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro. A partir de la existencia de un financiamiento público de ambos gobiernos, la realización de los Murales de Portinari en la Fundación Hispánica dejó de ser un proyecto institucional, y se convirtió en un importante emprendimiento del programa de promoción interamericano, logrado gracias a las gestiones de los integrantes de la red panamericanista.

¿Por qué la elección de Portinari? Volvamos a la década de 1930, cuando los artistas latinoamericanos empezaron a recibir comisiones de pintura mural en los Estados Unidos.

La “revolución” artística gestada por la Escuela Mexicana de Pintura en la década de 1920, en paralelo a la propia revolución política, generó en los Estados Unidos un sostenido interés que disparó numerosas comisiones murales, a cuyo contexto político ya hemos hecho referencia. Sin embargo, la coyuntura favorable a los mexicanos a principios de los años 30' cambió drásticamente a fines de la década, producto de las controversias políticas que muchos de los murales realizados en Estados Unidos suscitaban en el público. El mural *La Épica de la civilización Americana*, realizado por José Clemente Orozco en el Dartmouth College, por ejemplo, incluyó una sátira de las tradiciones espirituales y educacionales anglosajonas que causó mucho malestar en el público local. Pero sin duda el mural más controvertido había sido el pintado por Diego Rivera en el Rockefeller Center, *Hombre en la Encrucijada*. La decisión de Rivera de incluir un retrato de Lenin como símbolo del futuro había enfurecido a los Rockefeller, y su negación a quitarlo llevó a que el mural fuera finalmente cubierto. (Cockroft, 1989: 192)

Paulatinamente las instituciones educativas y artísticas norteamericanas dejaron de otorgar comisiones a los muralistas mexicanos y direccionaron cada vez más sus elecciones hacia aquellos artistas que, si bien exhibían una poética socialmente comprometida y una iconografía que daba cuenta de su lugar de origen, no cuestionaban el imperialismo norteamericano y por lo tanto, no resultaban conflictivos a la hora de promover los intercambios artísticos interamericanos.

En 1939 se produjo un episodio específico de contacto entre culturas inter-americanas —la Feria Mundial de Nueva York— que tuvo enormes consecuencias para la expansión de la red panamericanista en Latinoamérica. La feria se realizó para celebrar el sesquicentenario de la asunción del mando por el primer presidente de EEUU y el establecimiento del gobierno nacional en la ciudad de Nueva York, y abrió por dos temporadas, de abril a octubre cada año, en la zona norte de Nueva York (el área de Flushing Meadows). Había sido ideada para ayudar a superar la depresión económica en la que se encontraba sumida la ciudad —así como el resto del país—, y se proyectó para atraer grandes cantidades de visitantes y redundar en beneficios económicos para la ciudad. La feria fue el gran episodio de aproximación entre Estados Unidos y Brasil en el que el gobierno brasileño desplegó toda la potencia de su producción económica y cultural, respondiendo a la propuesta americanista de una política de “buen vecino” (Tota, 2000: 94-96).

Esta feria fue el ámbito en el que destacó un nuevo muralista latinoamericano: el brasileño Cândido Portinari, seleccionado para pintar tres murales a la ténpera en el pabellón brasileño.

Las exposiciones han sido un factor fundamental para la escritura de la historia del arte en particular y la historia cultural en general. Las mismas, así como otros modelos de interacción social de los que derivan como las ferias itinerantes, las exposiciones industriales o los parques de entretenimiento, constituyeron eventos culturales de innegable influencia a partir de la era moderna, en tanto sostienen y transmiten, a través de sus selecciones y puestas en escena, distintos tipos de racionalidad. (Bennett, 1995) Como ha observado Ivan Karp, las exhibiciones pueden categorizarse a grandes trazos como exhibiciones que apuntan a mostrar objetos —como podría serlo una exhibición artística—, y exhibiciones que buscan narrar una historia —las características exhibiciones etnográficas—. (Karp, 1991: 12)

En el medio, claro, han existido siempre exhibiciones que persiguen objetivos múltiples, o que proponiéndose una meta, han disparado sentidos encontrados (Ferguson, 1996). Muchas de las representaciones artísticas enviadas a la Feria Mundial de Nueva York constituyeron, por seis años más, las imágenes que circularían por los Estados Unidos para dar cuenta no sólo del arte producido en los países de América latina, sino de sus mismas costumbres, tipos humanos y modos de vida. Las obras de arte se exhibieron a sí mismas pero también presentaron a la mirada del público norteamericano una ventana de acceso a las sociedades latinoamericanas.

¿Cómo llegó Portinari a esta instancia? Desde joven el artista concibió para su práctica un programa que le permitiera contribuir a la creación de un arte nacional (Fabris, 1996). Su programa estuvo siempre inscripto dentro de una fuerte inspiración realista, puesto que para el artista era necesario incluir los verdaderos y múltiples paisajes y tipos del Brasil como camino de construcción de ese arte verdaderamente brasileiro. La relevancia concedida a las técnicas y géneros tradicionales —como el retrato, que Portinari sostuvo como práctica habitual de sociabilidad a lo largo de su vida—, y la centralidad que para él ocuparon en su formación los pintores del pasado —fundamentalmente los artistas italianos del primer Renacimiento, como Giotto, Masaccio, Andrea Mantegna, Andrea del Castagno, Piero della Francesca— lo inscriben en la concepción de una modernidad atenta no tanto a fuertes rupturas formales, sino al reconocimiento de los nuevos protagonistas raciales y los diversos paisajes para una definición de la identidad ecológica y cultural múltiple y mixta del Brasil. También, a una concepción del arte fundamentalmente en términos de comunicación y educación, por lo que se hacía indispensable la práctica de la pintura mural como la más calificada para abrirse a un espectro social y étnicamente heterogéneo de público.

Su paso por París y su conocimiento de los debates artísticos e ideológicos allí desarrollados también es un factor importante a la hora de comprender que Portinari privilegiara los valores del pasado en detrimento de las experimentaciones de vanguardia. La disminución del ímpetu vanguardista y los movimientos de retorno al orden revalorizaron el vínculo con la historia del arte y plantearon otras posibilidades para los desarrollos artísticos más allá de la sola ruptura con las tradiciones clásicas (Fabris, 1996: 29).

Con Picasso, Portinari aprende que todos los estilos son contemporáneos, que el artista debe estar abierto a todas las experimentaciones, sin buscar clasificaciones restrictivas, sin temer transitar de un registro al otro, usufructuando una libertad que sólo era concebible gracias a la superación del orden académico. La historia se vuelve para Portinari un punto de referencia dinámico [...] (Fabris, 1996: 30).

A partir de 1932, apenas de regreso de su viaje de estudio por Europa, el artista desplegó el programa artístico lentamente elaborado, combinando sus preocupaciones por un arte constructivo y a la vez afirmativo de las peculiaridades del Brasil. A partir de ese momento, Portinari centró sus preocupaciones en la figura del trabajador, tanto urbano como rural, como verdadero motor del la vida económica y cultural del Brasil, y sus cuestionamientos se dirigieron principalmente a las grandes diferencias sociales existentes en el Brasil. Se destacan de este período sus vívidos retratos *en close-up* de los mulatos trabajadores en las plantaciones de azúcar y café, como *Mestizo* o *Labrador de café* (ilust. 2). Como ha observado Annateresa Fabris (1996), Portinari propuso en estas obras un tipo de expresión anclado en la realidad social brasileira, pero atenta simultáneamente a cuestiones propiamente plásticas de carácter constructivo.

La década del '30 fue para Portinari un período de exploración en lo que a estilos se refiere, pero en el contexto político y social del momento, los debates se trasladaron desde los intentos de una definición de la identidad artística, a las indagaciones en el campo de la identidad social, y los artistas se plantearon por ende la necesidad de un lenguaje menos hermético, más accesible al público. Los intereses de Portinari se concentraron cada vez más en la problemática de las clases trabajadoras del Brasil.



2. Cândido Portinari, *Labrador de café*, 1934, óleo sobre tela, 100 x 81 cm  
Museo de Arte de San Pablo Assis Chateaubriand

En 1935, Portinari fue contratado como profesor de pintura mural y de caballete en el Instituto de Artes de la Universidad del Distrito Federal, en donde ejerció la docencia plástica imponiendo una aproximación realista en cuanto a los temas y constructiva en los aspectos formales. En este mismo año Portinari recibió una mención honorífica en la *Carnegie International Exhibition* realizada en Pittsburgh por su obra *Café*—comprada luego por el Museo Nacional de Bellas Artes de Río—, mención concedida por primera vez a un artista extranjero, y fue conocido en los Estados Unidos.

En 1936, recibió el primer encargo de pintura mural para decorar el Monumento Rodoviário del camino Rio de Janeiro-San Pablo. En 1939, el ministro de Educación y Salud Gustavo Capanema aceptó el proyecto arquitectónico multidisciplinar para una nueva sede del ministerio, realizado por Costa, Niemeyer, Carlos Leão, Affonso Reidy, Jorge Moreira y Ernani Vasconcelos, para el que Portinari recibió el encargo de ejecutar las pinturas murales del nuevo edificio. La iconografía de los murales partía de la representación de los ciclos económicos, a través de una poética de expresión sintética, vinculada a los primitivos del Bajo Renacimiento. Fue entonces cuando el gobierno lo designó para decorar el Pabellón Brasileño en la Feria Mundial de Nueva York.

En estos murales -*Jangadas do Nordeste*, *Cena Gaúcha* y *Festa de São João*- Portinari concentró el foco de la atención en los trabajadores de las diversas regiones del Brasil: los pescadores del Norte en Pernambuco, los vendedores y bailarines negros del Nordeste en Bahía, y los gauchos de Río Grande do Sul. De esta forma, el artista sintetizaba plásticamente la diversidad de tipos y regiones del Brasil (ilust. 3).



3. Cândido Portinari,  
*Balsas del Nordeste*,  
1939, témpera sobre  
tela, 310 x 347 cm  
Ministerio de Relaciones  
Exteriores, Brasilia

1940 fue el año de su consagración en los Estados Unidos. Portinari representó con treinta y siete obras al Brasil en la ya mencionada exhibición *Latin American Exhibition of Fine and Applied Art* realizada en el Riverside Museum en Manhattan, una exhibición de obras de países latinoamericanos realizada en forma simultánea a la Feria Mundial. La exhibición de obras de Portinari daba un cuadro representativo de su producción más contemporánea desde 1934. Al poco tiempo, fueron requeridas por otras instituciones artísticas de Estados Unidos, como el Museo de Arte de San Francisco o el Museo de Arte de Denver<sup>10</sup>.

Como mencionamos en el apartado anterior, a partir del momento en que Estados Unidos entr  en guerra, la programación de los museos (y su misma organización y actividades internas) pasaron a funcionar dentro de un nuevo organigrama político. Alfred Barr, director del Museo de Arte Moderno de Nueva York —principal voz autorizada en la legitimación de los artistas contemporáneos— debió incluir en la apretada agenda del museo proyectos externos de exhibiciones, principalmente gestados por organismos oficiales, como *Camino a la victoria*, un enorme panorama fotográfico de los paisajes y gentes de los Estados Unidos con clara vocación panamericanista.

Las pinturas de Portinari ejecutadas para el pabellón de Brasil tuvieron una gran repercusión en los Estados Unidos, y a poco tiempo de acabada la feria, se le ofreció exhibir los bocetos de estos murales y otras pinturas. Fue, precisamente, otra de las exhibiciones a las que Barr debió "hacer lugar" en el MoMA. *Portinari de Brazil* reunió los bocetos realizados por el artista para el Pabellón Brasileiro de la Feria Mundial de Nueva York. Portinari intent  exhibir la mayor cantidad de obras posibles, y convertirla en una muestra de toda su obra contemporánea. Para ello solicitó a Barr el mismo espacio de exhibición que el que se le había concedido a Pablo Picasso, solicitud a la que Barr debió acceder en cumplimiento de deberes más políticos que artísticos bajo presión del mandato de la red panamericanista<sup>11</sup>. La muestra incorpor  finalmente también fotografías de los frescos que decoraban el nuevo edificio del Ministerio de Educación en Río de Janeiro, así como dibujos y  leos preparatorios para este encargo, convirtiéndose en un estudio comparativo de ambos

<sup>10</sup> Vernon Porter (Riverside Museum) a Grace L. McCann Morley (SFMOMA), 30 de octubre de 1940. Box 14, Folder 56, Exhibition Files, San Francisco Museum of Modern Art Archives. La carta lleva adjunta la lista de obras exhibidas.

<sup>11</sup> Véanse: Alfred H. Barr Jr. a C ndido Portinari, The Museum of Modern Art, Nueva York, 20 de agosto de 1940 y 1ro de octubre de 1940, en donde el director del MoMA rechaza la solicitud de Portinari de mayor espacio de exhibición, para informarle en una misiva posterior que "Afortunadamente hemos podido disponer de más espacio tomándolo de otra exhibición por lo que ahora creo que podemos exhibir al menos ochenta trabajos". CO 586 3/31 y CO-587 4/31 Correspondencia Archivo Projeto Portinari, Pontificia Universidad Católica, Río de Janeiro.

proyectos murales<sup>12</sup>. La exhibición circuló por las principales instituciones artísticas del país, como el Detroit Art Institute, el Museo de Arte de San Francisco, y otras instituciones artísticas de los EEUU.

En: "*Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)*" Susana Zanetti detectó claramente cómo los efectos de religación y las redes se vincularon en Latinoamérica al proceso de modernización.

El proceso modernizador no determinó la constelación de artistas e intelectuales del período, pero fue condición imprescindible para que fuera posible un movimiento mancomunado en concepciones estéticas e ideológicas, para que surgiera el intercambio y la discusión entre pares, medianamente generalizada y con cierta simultaneidad. La religación, en sus numerosas variables, supone la quiebra del aislamiento, del compartimento estanco, y para ello hacían falta bases materiales para vehicularla y una mentalidad moderna (Zanetti, 1994: 495).

En el continente americano, fue sin duda necesario tener en cuenta este proceso como condición global para los intercambios entre artistas e intelectuales. La red panamericanista trabajó, para alcanzar sus fines, sobre este proceso global, valiéndose de todos los medios posibles, desestabilizando y aún subvirtiendo las relaciones de hegemonía existentes que ataban la escena artística neoyorkina a la de otras modernas urbes latinoamericanas. La exhibición lograda por Portinari en el Museo de Arte Moderno de Nueva York permite observar este accionar de la red.

El artista aprovechó al máximo su viaje a la gran metrópoli para expandir sus contactos en la escena tanto artística como política norteamericana, y estableció amistad con artistas, periodistas y también políticos. Así como lo hiciera en el Brasil, retrató a aquellas personas que frecuentaba socialmente y de esta forma creó un vínculo material perdurable. Valga de ejemplo el retrato que realizó de Cordell Hull, secretario de Estado en el gobierno del presidente Roosevelt, y futuro arquitecto en la creación de las Naciones Unidas —organismo para el cual, años más tarde, Portinari realizaría una importante comisión mural—.

Mientras tanto, la discusión entre Robert Smith y Archibald MacLeish sobre el artista más capaz para realizar el encargo de los murales para la Fundación Hispánica de la Biblioteca del Congreso ya estaba en marcha. Smith tuvo a su cargo la escritura del texto introductorio a la obra de Portinari en el catálogo que acompañó la exhibición del MoMA *Portinari de Brasil* (Smith, 1940). En ese período el artista estableció una estrecha amistad con el director de la Fundación, amistad que cultivó a través de un intercambio sostenido de correspondencia<sup>13</sup>. De acuerdo a Karen Daly, fueron cinco los pintores latinoamericanos que se consideraron como posibles candidatos para realizar la obra de la Fundación Hispánica por sus aptitudes hacia la pintura mural: los mexicanos José Clemente Orozco, Jean Charlot, Carlos Orozco Romero, el ecuatoriano Camilo Egas y Cándido Portinari. No consta según Daly sin embargo que los otros artistas fueran alguna vez convocados para presentar bocetos (Daly, 1995: 27). Por su parte Portinari, habiéndose concretado la invitación, se mantuvo activo y atento mostrándose interesado, solicitando información y obteniendo fondos del gobierno brasileño para ayudar a la concreción final del mismo<sup>14</sup>. A más de ello, Portinari se aseguró que la contratación fuera directa y el envío de sus bocetos no cayera en un concurso de artistas. "No es un concurso de varios pintores" le respondía Smith a Portinari en mayo de 1941<sup>15</sup>. El breve modelo de aceptación que se le pidió mandar al artista también incluía la aclaración "Ningún otro artista ha sido invitado a competir"<sup>16</sup>.

Las poéticas vinculadas al realismo permitían una mejor transmisión de la propaganda americanista, y los estados embarcados en la construcción de proyectos nacionalistas y populares —no sólo Estados Unidos, sino también los estados totalitarios y los socialistas— se apropiaron de las imágenes realistas de fuerte expresionismo para sus propias representaciones. La estética de Portinari se asemejaba mucho al realismo nacionalista que subvencionaba el gobierno de Roosevelt a través de los programas de pintura mural de la WPA. En verdad, el realismo se había convertido en la herramienta de su política cultural, y era instrumentalizado a los fines de la construcción de una identidad americana continental (Guilbaut, 1985: 52). Portinari era un idóneo representante latinoamericano del nuevo realismo, cuya corpus de obras se centraba en la diversidad étnica y ecológica del territorio americano: en este sentido, abría la posibilidad de una imagen moderna que se adecuaba muy bien al servicio de la red panamericanista como construcción legítima y alternativa del arte moderno en las Américas.

La presencia de MacLeish también fue determinante en la selección de Portinari. El nombramiento de Archibald MacLeish al frente de la Biblioteca del Congreso había suscitado muchos rechazos tanto en el ámbito de los bibliotecarios profesionales —la American Library Association había adoptado una resolución oponiéndose a que el cargo fuera ocupado por un intelectual no formado específicamente para la tarea— como en el estamento político, donde muchos lo acusaban de simpatizar con el comunismo. Pero Roosevelt necesitaba de un intelectual más que de un técnico en esa coyuntura y el gobierno obtuvo finalmente los votos necesarios en el Senado para ratificar su nominación. MacLeish defendía el realismo democrático, la temática nacionalista en el arte norteamericano y la utilización populista del arte

---

<sup>12</sup> The Museum of Modern Art, *Murals by Candido Portinari*, Box 14, Folder 56, Exhibition Files, San Francisco Museum of Modern Art Archives.

<sup>13</sup> Véase por ejemplo Robert Smith a Cándido Portinari, Washington DC, 19 de abril de 1940, en la que Smith da una excelente semblanza de la relación de afecto y aprecio entre ambos. CO-5561 1/55, Correspondencia, Archivo Proyecto Portinari.

<sup>14</sup> Robert Smith a Cándido Portinari, Washington DC, 13 de mayo de 1941. CO-5568 09/55 Correspondencia Archivo Proyecto Portinari.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Robert C. Smith, Memorandum "Suggested reply for Mr. Portinari to cable to Brazil". 17 de setiembre de 1941. CO-5572 Archivo Proyecto Portinari.

mural en los programas gubernamentales de la WPA. La estética estratégicamente adecuada a los intereses de la política americanista de Roosevelt y del gusto de MacLeish era la menos vanguardista, la que introducía elementos de modernidad sin llegar al límite de la no figuración, y Portinari, entre académico y moderno (Fabris, 1996: 70), daba la talla.

Fueron numerosas las articulaciones de la red con intelectuales latinoamericanos cuyas preocupaciones se centraban en las problemáticas planteadas por el pensamiento de las izquierdas: entre ellos, el crítico de arte y militante brasileño Mario Pedrosa, la escritora argentina María Rosa Oliver —que trabajó dos años para la OCIAA—, y también Cándido Portinari, un artista cuyo acercamiento al socialismo tenía más que ver con sus vivencias personales de la infancia, que con una actitud abiertamente comprometida y militante, pero que no obstante ello mantuvo a lo largo de toda su obra su foco de interés en la clase trabajadora. Eran manifiestas también las simpatías hacia las ideologías de izquierdas de muchos de los mismos intelectuales norteamericanos de los que se valió la OCIAA y con quienes Nelson Rockefeller mantenía amistades cercanas: Lincoln Kirstein, enviado especial a Latinoamérica por Rockefeller para formar la colección de pintura latinoamericana del MoMA —y también para controlar el desempeño de los funcionarios norteamericanos en Latinoamérica— (Duberman, 2008); Archibald MacLeish, director de la Biblioteca del Congreso, así como gran parte de los artistas muralistas —entre ellos Rockwell Kent, autor de una monografía sobre Portinari, y George Biddle, representante de los artistas en el Comité de Arte Interamericano formado desde 1939. Frente al enemigo común —el nazifascismo—, la red americanista que subvencionó la Oficina de Nelson Rockefeller se apoyó y funcionó montada sobre ciertas coaliciones ideológicas con las izquierdas.

Evidentemente estos factores dejaron en la mejor de las posiciones a Portinari a la hora de realizarse la selección del muralista latinoamericano que pudiera plasmar con suficiente convicción y destreza el mandato programático de la red panamericanista. Su intensa exposición en el país del norte, el interés de Smith por la plástica brasileña y por su obra en particular, y las características estilísticas y semánticas de su obra lo favorecieron como el artista más indicado para realizar el encargo mural en la Fundación Hispánica de la Biblioteca del Congreso.

### Los murales de la sala Hispánica

La idea original sobre el motivo en que debía centrarse el encargo fue propuesta por Robert Smith al director de la Biblioteca, Archibald MacLeish: en memorandum de octubre de 1939, Smith sugería que los murales giraran entorno a la cultura colonial en Latinoamérica<sup>17</sup>. Se buscaba de esta forma destacar a la Fundación Hispánica como unos de los más importantes acervos de cultura hispanoamericana en los Estados Unidos.

Los cuatro murales —*Descubrimiento de la tierra, Entrada a la selva, Enseñanza a los indios, y Minas de oro*—, representaban a los pueblos de América y hacían referencia a las experiencias de contacto intercultural en el continente, a través de grandes episodios que desde los comienzos de la época colonial las tres Américas habían compartido y que unían estrechamente sus historias. En los personajes de los murales, Portinari representó las tres razas de las Américas: el indio, el negro y el blanco. (Smith, 1943: 11).

Mientras que el discurso oficial emitido por la Fundación Hispánica declaraba como objetivo del encargo una temática histórica que lograra abarcar la historia colonial latinoamericana en su generalidad, MacLeish prefirió proponer a Portinari trabajar el asunto a partir de la historia colonial brasilera al realizarle la invitación formal: “En mi opinión el asunto del fresco debe ser brasilero y debe incorporar ciertos aspectos de la historia cultural de aquella gran nación. En este tema tengo algunas ideas más o menos generales pero que servirán de guías para el diseño del proyecto”<sup>18</sup>.

El diálogo que sostuvieron Robert Smith y el artista —quien viajó a Washington en agosto de 1941, previo a la realización de los bocetos— dio como fruto un particular diseño estilístico e iconográfico. El epistolario intercambiado entre Smith, MacLeish y Portinari da cuenta de que se trató de una elaboración conjunta de los asuntos que serían tratados en los murales. El énfasis institucional en el encargo se dirigía hacia una iconografía amplia y de carácter general que pudiera abarcar los episodios particulares sucedidos en cada una de las áreas culturales de América durante la conquista colonial. Esto se constata en la introducción de Smith en el catálogo, así como la circular oficial de presentación de la exhibición. Smith insistió en presentar los murales de Portinari bajo esta perspectiva —de alguna forma, la políticamente indicada para facilitar un proceso de generalización a todo el ámbito continental—:

Se había decidido que el tema de las pinturas pondría el énfasis en los comienzos de la historia y cultura hispanoamericana más que en episodios de la historia reciente. También se consideró que el contenido no debía tratar sólo del Brasil sino ser aplicable también a otras partes de Centro y Sudamérica. Finalmente, el mismo Portinari se impuso la restricción de que las figuras y los objetos de sus murales estuvieran representados de tal manera que pudieran referir no a una sola época sino a la entera sucesión de períodos desde la llegada de los españoles y portugueses a América (Smith, 1943: 10).

Karen Daly reitera este argumento sostenido por la lectura oficial de la producción plástica de Portinari que propone el catálogo, considerando que “uno de los aspectos más impactantes de las interpretaciones de Portinari sobre la

<sup>17</sup> Robert C. Smith, Memorandum to Archibald MacLeish, 14 de octubre de 1939. Archives of the Architect of the Capitol, Washington DC. Citado en Karen Daly, Op. Cit.: 26.

<sup>18</sup> Archibald MacLeish a Cándido Portinari, Washington DC, 4 de noviembre de 1940. CO-3079 01/09 Correspondencia Archivo Projeto Portinari.

colonización de Latinoamérica es el intento de presentar una perspectiva de la historia que no anuncia un hecho histórico específico, sino que revela una mirada informal hacia la cultura colonial” (Daly, 1995: 63-64).

Sin embargo, el mismo Smith en correspondencia privada con Portinari sugirió, como MacLeish, que el artista adoptara temas propios de la historia colonial del Brasil:

Ya le propuse un tema del pasado brasileño —historia de los bandeirantes, o de las epopeyas de azúcar y de café—. Las campañas y la lucha que describe Euclides da Cunha constituirían también un asunto interesantísimo. Cualquier combinación de estos temas haría una concentración épica, monumental. Piense usted otra vez en esto y háganos visibles sus preciosas ideas<sup>19</sup>.

Si se analizan con cuidado cada uno de los murales, queda claro que Portinari eligió interpretar la colonización de América a través de episodios culturalmente ligados a la historia particular del Brasil, capitalizando lo realizado hasta ese momento en el corpus general de su propia obra mediante la re-utilización de algunos fragmentos, y estableciendo relaciones con iconografías nacionales que ya se habían ocupado de estos episodios.

En cada uno de los murales, Portinari siguió la forma general de la pared dejando una orla alrededor de cada pintura. El primer mural, *Descubrimiento de la tierra* (ilust. 4), ubicado en la primera y más pequeña antesala de la Fundación, presenta el acontecimiento primario: el descubrimiento del continente en sí mismo. El artista contradujo los relatos canónicos y colocó en primer término de la escena no a los capitanes de los navíos, sino a los marineros de más bajo rango social haciendo grandes esfuerzos para cambiar la dirección de las velas. El hecho mismo del descubrimiento quedó relegado a un segundo plano, solo deducible a partir de los pequeños brazos de otros navegantes agitándose en el aire. El dinamismo de la escena está generado por la sinuosidad de las líneas que dibujan las cuerdas, escaleras y el ropaje al viento de los marineros. Las bien definidas partes del cuerpo de los personajes contrastan con la suave coloración a la ténpera dada a sus ropajes y al escenario marino en general, generando ya internamente un fuerte contraste de técnicas de representación. Daly refiere a una interesante observación en el análisis iconográfico realizado por Clarival do Prado Valladares (do Prado Valladares, 1975): una silueta borrosa dibuja en último plano el perfil de lo que pareciera ser el Pan de Azúcar (Daly, 1995: 65).

En el segundo mural, *Entrada a la selva*, (ilust. 5) la escena refiere a la penetración de los colonizadores sobre territorio desconocido a través de figuras más sólidas y estáticas representadas sobre un fondo de flora, fauna y arroyo que proveen un marco decorativo casi al modo de un tapiz. La idea de crear un fondo tropical como marco escenográfico deriva de obras anteriores de Portinari, como la decoración de la residencia del señor José Nabuco en Río de Janeiro. El mural refiere claramente a la iconografía de lo que en Brasil se denomina avance de los *bandeirantes*, los colonizadores de la selva con sus característicos sombreros que avanzaron sobre la costa oeste del Brasil en sus expediciones fundando poblados y esclavizando indígenas. El personaje del negro con botas ubicado en el lado izquierdo de la escena fue tomado del fresco realizado por Portinari en las paredes del Ministerio de Educación en Río. El contraste en técnicas de representación se reitera: la interpretación meticulosa y verosímil de los cuerpos de los negros alterna con otras áreas plasmadas de forma mucho más sintética como el arroyo o el personaje echado a beber, y las formas abstractas de luz y sombra sobre el tronco de los árboles que da a la escena una atmósfera nocturna y extraña.

---

<sup>19</sup> Robert Smith a Cândido Portinari, Washington DC, 13 de mayo de 1941. CO-5568 09/55 Correspondencia Archivo Projeto Portinari.



4. Cándido Portinari,  
*Descubrimiento de la tierra*, 1941,  
Pintura mural a la  
témpera  
316 x 316cm  
Fundación Hispánica,  
Biblioteca del Congreso,  
Washington, D.C.



5. Cándido Portinari,  
*Entrada a la selva*,  
1941  
Pintura mural a la  
tempera  
316 x 431cm  
Fundación Hispánica,  
Biblioteca del  
Congreso,  
Washington, D.C.

Los dos murales ubicados en la sala más amplia presentan un contraste similar al señalado en los dos anteriores.

El tercer mural, *Catequesis*, (ilust. 6) representa los episodios de conversión al catolicismo de los pueblos indígenas a través de las órdenes religiosas. El mural se basó en los acontecimientos de cristianización de los evangelizadores jesuitas Anchieta y Nobrega, que se instalaron en el siglo XVI en la región costera para instruir a los indios Tupi. Estos hechos históricos sucedidos en territorio brasileño fueron asombrosos por el grado de respeto y afecto con los que se produjo la conquista cultural, cuestión que Portinari tematizó en el abrazo afectuoso entre indígenas y sacerdote visible en primer plano, y también a través del gesto íntimo de otro religioso sobre la derecha a quien se observa trayendo a cuestas un pequeño niño indígena que se apresta a escuchar el sermón del día. Lejos estamos de las representaciones de la Conquista de los muralistas mexicanos, donde los conquistadores arrasan violentamente los ídolos de la cultura indígena. Un monumental conjunto de figuras de indias ocupa la zona central del mural, citando las iconografías marianas de las *Madonnas* del Renacimiento, que incluye el característico niño jugando a los pies del conjunto central. Las figuras de las indígenas envuelven al sacerdote, en un gesto afectuoso en el que los roles quedan visualmente invertidos. Portinari se apropia de una clásica iconografía del arte occidental y subvierte funciones y relaciones de hegemonía racial, proponiendo implícitamente a América como lugar de reinención de la tradición moderna.

El último mural, *Minas de Oro*, (ilust. 7) coloca en primer término del relato la explotación de los recursos naturales y los enormes esfuerzos del trabajador negro como motor del avance de la civilización sobre la naturaleza. Este tópico, que como se dijo constituyó la preocupación fundamental en la obra de Portinari y está presente en los murales que el artista pintó en el Ministerio de Educación en Río, así como en los murales ejecutados para la Feria Mundial de Nueva York, es el verdadero hilo conductor entre los cuatro trabajos a la ténpera de la Sala Hispánica, por debajo de la iconografía sugerida en el encargo.

Como en el caso del primer mural, el artista decidió no representar una vista general de los episodios de descubrimiento del oro, sino concentrarse en una escena específica, pintando un solo bote y sus ocupantes en primer plano. La representación de los rostros se torna sumamente abstracta, al punto tal de dibujar las narices como simples triángulos; sin embargo el conjunto conserva el dinamismo y los vínculos espaciales en proporción, por lo que nos encontramos nuevamente con una pintura significativamente ecléctica en lo que a estilo respecta.



6. Cândido Portinari, *Catequesis*,  
1941

Pintura mural a la ténpera  
494 x 463cm (irregular)  
Fundación Hispánica, Biblioteca del  
Congreso,  
Washington, D.C.

La red americanista se nutrió siempre de nuevos miembros como Portinari en la medida en que éstos podían traer nuevo capital simbólico a la red y contribuir al objetivo último: un blindaje total del continente frente a la avanzada cultural alemana. Como artista e intelectual latinoamericano, Portinari se situaba precisamente en un lugar intermedio en tanto funcionaba como un nexo o portal hacia ciertos aspectos de la cultura latinoamericana de los que la red panamericanista sacó provecho: entre ellos, una apropiación diferencial de la modernidad en suelo americano, irreverente hacia las jerarquías estilísticas y las temporalidades —en el sentido de la evolución *apropiada y esperable* del arte moderno—, que lograba demostrar la posibilidad de continuidad y transformación original del legado moderno en suelo americano. Y por cierto Portinari compartía los ideales de democracia e igualdad de razas, pero lo animaban también intereses más personales y ligados a la especificidad del campo artístico, como la posibilidad de colocar su obra en el atractivo mercado norteamericano, y la ocasión de distinciones como el reconocimiento de una de las voces más autorizadas en materia de arte moderno: el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Ya hemos señalado algunas cuestiones presentes en las pinturas murales de Portinari que marcan una apropiación y desarrollo diferencial de la modernidad para América. Las escenas mantienen ciertos rasgos de gran expresividad característicos de la obra de Portinari, como el agrandamiento de pies y manos —artificio que le servía al artista para acentuar la denuncia de la explotación de los trabajadores—. No obstante ello, hay un fuerte contrapunto entre las mismas, tanto en lo que concierne al dinamismo y estaticidad de las escenas, cuanto a los estilos que Portinari transita libremente, apropiándose y reelaborando, como lo había hecho hasta ese momento, de las herramientas de la metafísica italiana, el expresionismo, el neocubismo, y el realismo de cuño más naturalista. De esta manera el artista contradujo el canon clásico de la homogeneidad estilística como vehículo de unicidad del conjunto, y propuso la heterogeneidad estilística como constante, unificando los paneles en términos semánticos más que visuales.

El artista moderno latinoamericano cumplía de esta manera una verdadera canibalización de los estilos modernos europeos, yuxtaponiéndolos lado a lado más en la tradición del modernismo picassiano y dando cuenta de una temporalidad moderna alternativa. Aún dentro de cada escena, los estilos se yuxtaponen de manera transgresora, y el espectador percibe un abanico de posibilidades. El eclecticismo invade el interior mismo de las escenas.

Por lo menos dos de las cuatro escenas parecen no haber correspondido a los bocetos originalmente presentados por el artista a MacLeish que hoy están alojados en el acervo de la Biblioteca: la escena del descubrimiento, que había sido concebida de acuerdo a una iconografía más acorde al canon (a través de una panorámica de muchas carabelas vistas desde arriba navegando a través de las islas, opción que Portinari descartó porque era imposible mostrar a los hombres que habían realizado el descubrimiento); y la escena de la catequesis, con un conjunto que mostraba a un sacerdote frente a una muchedumbre de gente sentada escuchándolo. Esta distancia entre los bocetos y la realización final nos habla también de la libertad adoptada por el artista en la representación del asunto general, y de la irreverencia hacia un canon clásico de representación mural.



7. Cándido Portinari, *Minas de oro*,  
1941  
Pintura mural a la témpera  
494 x 463cm (irregular)  
Fundación Hispánica, Biblioteca del  
Congreso,  
Washington, D.C.

El consenso estratégico contra el enemigo común, el nazifascismo, entre intelectuales de izquierda y agentes del gobierno norteamericano dio lugar a iconografías universalistas, conciliatorias y propositivas de la paz, igualdad y hermandad hemisférica, basadas en una tradición de mestizajes étnicos sin conflictos, en una historia donde la figura del europeo se vaciaba de peligrosidad y violencia —en cuanto mero representante de la tradición hispánica y portuguesa—, y en la construcción artificiosa de un pasado cultural común a todos los americanos. Las escenas de penetración física y cultural están, no casualmente, planteadas en los términos estilísticos de la metafísica y el simbolismo. En forma más directa y contundente que los programas de intercambio de exhibiciones artísticas, el proyecto mural de la Sala Hispánica fue el más ambicioso proyecto que concretamente construía una identidad continental a través de la pintura. La iconografía y estilo desplegados en los Murales de la Sala Hispánica construyeron plásticamente una identidad hemisférica multicultural, basada en los valores de respeto de las razas y tolerancia a las diversidades culturales. Desaparec an las críticas al imperialismo norteamericano en Latinoamérica que habían caracterizado las obras de los muralistas mexicanos en Estados Unidos y habían provocado en los años 30s tantos escándalos y el rechazo del público norteamericano a la presencia latinoamericana. En este sentido, se siguieron los mandatos del encargo gubernamental.

Pero en esta producción plástica no solo quedó plasmado el programa político del americanismo, sino también las propias directrices que se impuso el artista, para quien la reivindicación del trabajador como fuerza generadora del progreso político y social atraves  toda su obra. Ante el encargo gubernamental de murales que simbolizaran la contribución étnica de los pueblos de habla portuguesa a la construcción de América, Portinari interpuso las reivindicaciones sociales de las clases más pobres como fuerzas protagonistas en la modernidad pensada como progresiva transformación de naturaleza en cultura. En los murales de la Fundación Hispánica convive el discurso retórico de la red americanista que glorifica la comunión pacífica de las razas en América, con las preocupaciones sociales de la izquierda propias de la poética del artista.

## Bibliografía

- Bennett, Tony. *The birth of the Museum: History, Theory and Politics*. London/New York: Routledge, 1995.
- Cockroft, Eva. "The United States and Socially Concerned Latin American Art". En: AA.VV. *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*. Nueva York: Museo de Artes del Bronx-Harry N. Abrams, 1989: 184-221.
- Daly, Karen. *Cândido Portinari. Brazilian artist as cultural ambassador. A re-examination of the Library of Congress murals*. Tesis de maestría. Virginia Commonwealth University, Richmond, Virginia, mayo 1995. Archivo Projeto Portinari, Pontificia Universidad Católica, Río de Janeiro.
- Do Prado Valladares, Clarival. *Análise Iconográfica da Pintura Monumental de Portinari nos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas-Artes, 1975.
- Duberman, Martin. *The worlds of Lincoln Kirstein*. Evanston: Northwestern University Press, 2008.
- Fabris, Annateresa. *Cândido Portinari*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996.
- Ferguson, Bruce. "Exhibition Rhetorics: material speech and utter sense", en Greenberg, Reesa, Bruce Ferguson y Sandy Nairme (ed.), *Thinking about Exhibitions*. Nueva York: Routledge, 1996.
- Giunta, Andrea (Comp.). *Cândido Portinari y el sentido social del arte*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Guilbaut, Serge. *How New York stole the idea of the modern art – abstract expressionism, freedom, and the cold war*. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.
- Karp, Ivan and Lavine, Steve (Ed). *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington DC and London: Smithsonian Institution Press, 1991.
- Maiz, Claudio; Fernández Bravo, Álvaro (eds). *Episodios en la formación de redes culturales en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.
- Pedrosa, Mario. "Portinari - de Brodósqui aos murais de Washington." En Amaral, Aracy (org). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- Prutsch, Ursula; Cramer, Gisela. "Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs". *Hispanic American Historical Review*, vol. 86, no.4, nov. 2006: 785-806.
- Rowland, Donald. *History of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs. Historical Reports on War Administration*. Washington: United States Government Printing Office, 1947.
- Serviddio, Fabiana. "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 El Fondo para la Investigación del Arte Argentino (FIAAR), 2004: 55-82.
- Serviddio, Fabiana. "Muestras latinoamericanas durante la 2da Guerra: la exhibición como articulación de la identidad." En Herrera, María José (ed.). *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: curaduría, diseño y políticas culturales*. Córdoba: Asociación Argentina de Críticos de Arte y Universidad Nacional de Tres de febrero (UNTREF), en prensa.
- Smith, Robert. "El arte de Cândido Portinari", en *Portinari de Brasil, Cat. Exp.* Nueva York: The Museum of Modern Art, 1940.
- Smith, Robert. *Murals by Cândido Portinari*. Washington: The Hispanic Foundation of the Library of Congress, 1943.
- Tota, A. P. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- Zanetti, Susana. "Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)". Em: Ana Pizarro (org.), *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura. Volume 2: Emancipação do Discurso*. Sao Paulo: Memorial da América Latina, Unicamp, 1994: 489-534.