

La lucha por un sueño americano:

Lincoln Kirstein frente a la conspiración del ballet ruso antes de la Guerra Fría*

THE FIGHT FOR AN AMERICAN DREAM: LINCOLN KIRSTEIN FACING THE RUSSIAN BALLET'S CONSPIRACY DURING THE PRE-COLD WAR

A LUTA POR UM SONHO AMERICANO: LINCOLN KIRSTEIN FRENTE À CONSPIRAÇÃO DO BALÉ RUSSO ANTES DA GUERRA FRIA

Belen Vega Pichaco**

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas
/ Volumen 12 - Número 2 / Julio - Diciembre de 2017
/ ISSN 1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. 211-232

Fecha de recepción: 11 de julio de 2016
Fecha de aceptación: 6 de septiembre de 2016
Disponible en línea: 22 de junio de 2017
doi:10.11144/Javeriana.mavae12-2.ilsa

* Este artículo se escribió bajo el amparo de los proyectos I+D+i *Música durante la guerra civil y el Franquismo (1936-1960): culturas populares, vida musical e intercambios hispanoamericanos* (MINECO HAR2013-48658-C2-1-P) y *Danza durante la guerra civil y el franquismo (1936-1960): políticas culturales, identidad, género y patrimonio coreográfico* (MINECO HAR2013-48658-C2-2-P). La investigación ha sido posible gracias a un contrato posdoctoral "Juan de la Cierva-formación" del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno español y se inscribe dentro de las actividades del Grupo de Investigación Música, Danza y Estudios Culturales de la Universidad de Oviedo (España).

** Licenciada en Musicología por la Universidad de Granada. Doctora, con mención internacional, en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de La Rioja. Investigadora posdoctoral "Juan de la Cierva" (Ministerio de Economía, Industria y Competitividad) Universidad de Oviedo (Departamento Historia del Arte y Musicología).



Resumen

En "Blast at Ballet: A Corrective for the American Audience" (1937), Lincoln Kirstein explicaba su proyecto de creación de un ballet "americano" y la "conspiración" que frenaba su avance; esto es, el éxito que los herederos de los emblemáticos Ballets Russes cosechaban, con la complicidad de *managers*, crítica y público estadounidenses. El objetivo de este artículo consiste en analizar el discurso estético e ideológico de Kirstein en relación con el ballet ruso en los años previos a la Guerra Fría y su mirada utilitarista hacia América Latina en un contexto plenamente imbuido de la política del buen vecino de Roosevelt. De este modo, a partir del manejo de fuentes prácticamente desconocidas fuera del ámbito anglosajón, como el citado panfleto o los documentos de la gira de la American Ballet Caravan por América Latina (1941), se mostrarán las bases ideológicas del sueño americano de Kirstein y las circunstancias políticas en las que se gestó.

Palabras claves: Lincoln Kirstein; ballet americano; Ballets Russes; política del buen vecino; Guerra Fría

Abstract

In the pamphlet *Blast at Ballet: A corrective for the American audience* (1937), Lincoln Kirstein explained his plan to create an "American" ballet and the "conspiracy" that restrained its progress, i.e. the success of the emblematic Ballets Russes' heirs with the complicity of the American's *managers*, critics and audience. The aim of this paper is to analyse the Kirstein's ideological and aesthetic discourse regarding the Russian ballet during the pre-Cold War years, as well as his utilitarian look at Latin American art in the context of Roosevelt's "Good Neighbor" policy. Therefore, by means of sources which are virtually unknown out of the Anglo-saxon research field such as the

mentioned pamphlet and the documents related to the Latin American tournée (1941) of the American Ballet Caravan, I will show the ideological foundation of Kirstein's "American dream" and the political circumstances that surrounded it.

Keywords: Lincoln Kirstein; American ballet; Ballets Russes; "Good Neighbor" policy; Cold War

Resumo

Em *Blast at Ballet: A corrective for the American audience* (1937), Lincoln Kirstein explica seu projeto de criação de um balé nacional "americano" e a "conspiração" que impedia seu avanço, isto é, o sucesso que os herdeiros dos emblemáticos Ballets Russes obtinham com a cumplicidade de *managers*, crítica e público dos Estados Unidos. O objetivo deste artigo consiste em analisar o discurso estético e ideológico de Kirstein com relação ao balé russo nos anos prévios à Guerra Fria, assim como sua visão utilitária com relação à América Latina em um contexto totalmente impregnado pela política da "Boa Vizinhança" de Roosevelt. Deste modo, a partir da utilização de fontes praticamente desconhecidas fora do contexto anglo-saxão, como o citado panfleto ou os documentos da turnê ibero-americana (1941) da American Ballet Caravan, serão apresentadas as bases ideológicas do "sonho americano" de Kirstein e as circunstâncias políticas dentro das quais se desenvolveu.

Palavras chave: Lincoln Kirstein; balé americano; Ballets Russes; política da "Boa Vizinhança"; Guerra Fria

INTRODUCCIÓN

Lincoln Kirstein, creador en 1948, junto a George Balanchine, del aún vigente New York City Ballet, es una figura reconocida alrededor del mundo por cualquier amante del ballet. Su vida y obra han sido objeto de numerosos escritos (Jenkins 1991; Weber 1995; Leddick 2000 y Duberman 2007; entre otros) y de agudos ensayos, como el de Lynn Garafola (2005a) acerca de la ideología política de Kirstein y su repercusión en las diferentes empresas que llevó a cabo.

En el terreno artístico, se ha puesto especial énfasis en sus colaboraciones con Stravinsky (Goldner 1974; Joseph 2002; Walsh 2011, por citar solo algunas referencias) y, en concreto, en la trilogía griega (*Apollon Musagète*, *Orpheus* y *Agon*), que surgió del empeño del filántropo estadounidense, como demuestra la correspondencia conservada entre ambos.¹ En este sentido, el presente texto es posible que abunde en datos ya conocidos, que forman parte de la historia del ballet en Estados Unidos. No obstante, hasta donde se ha podido comprobar, de entre esta amplia literatura, no existe ninguna publicación destacada en español acerca de tan eminente figura. Asimismo, buena parte de los escritos de Kirstein,² y en particular la segunda de las dos fuentes primarias (“Blast at Ballet: A Corrective for the American Audience”, de 1937, y *American Ballet: primera jira [sic] inter-americana*, de 1941) de las que parte —junto con diversa bibliografía— esta investigación no es accesible más que en cuatro bibliotecas de todo el mundo.³

En este artículo, pretendo, por tanto, cubrir solo una pequeña parte de dicha laguna, centrando mi atención en los aspectos estéticos e ideológicos que sustentaron el sueño americano de Lincoln Kirstein: la creación de un ballet nacional que pudiese contrarrestar el peso de los Ballets Russes y sus epígonos (los Ballets Russes de Monte Carlo y el Original Ballet Russe), a los que acusaría de llevar a cabo una suerte de conspiración en Estados Unidos. Dicho proyecto, materializado en los años previos al inicio de la Guerra Fría, se insertó en el marco de la política del buen vecino (Good Neighbor) promovida por el presidente Roosevelt, lo cual determinó la dimensión continental que adquirió en el imaginario de Kirstein ese pretendido “ballet americano”.

DOS Oponentes en el Ring: América vs. Rusia

En la década de 1930, en un marco tan americano como el *ring* de un combate de boxeo, se podría situar perfectamente la acción de un ballet escrito y protagonizado por Lincoln Kirstein (figura 1).⁴ De un lado del cuadrilátero, este acompañado por Balanchine y las diversas empresas norteamericanas acometidas por ambos;⁵ del otro, la alargada sombra de los Ballets Russes que se cernía sobre Estados Unidos.⁶

El mayor aliado de su oponente no eran, en opinión de Kirstein (1937/1967, 14), las propias compañías de ballet ruso, a las que —como veremos más adelante— consideraba seguidoras de un modelo anacrónico y degenerado, sino una suerte de “gran conspiración” que se gestaba en el propio seno de América y de la que eran responsables *managers*, crítica y público.⁷ En su escrito *Blast at Ballet*, con el explícito subtítulo de “un correctivo para el público americano” (*A Corrective for the American Audience*), Kirstein (1937/1967, 11) creía identificar cuál era el principal problema con el que se enfrentaba el ballet en su país:

But ballet itself in America⁸ is in a bad way because Americans have been led to believe that *Russianballet* is one single word. *Russianballet* is not a single word. It is true up to now, there has been plenty of reason given us for thinking so. But it is my purpose to investigate that here. Russian ballet has meant world-ballet from 1910 up to about the year 1935.⁹

A continuación, se encargaba Kirstein (1937/1967, 11) de cuestionar el valor del epíteto “ruso” para referirse a un ballet realizado bajo el dominio absoluto de Diaghilev,¹⁰ quien abandonó el país eslavo en 1909 y desde 1914 rodeó los Ballets Russes de una atmósfera netamente internacional (y francesa, para más señas). Atacaba, del mismo modo, a aquellos que se amparaban en la marca registrada de Ballets Russes empleando una curiosa (por su tinte político, solo aparentemente ajeno al mundo del ballet¹¹) metáfora: “If, but only if the still surviving Confederate veterans represent the American standing army today, then the white emigrés, their heirs and assigns represent Russian ballet today” (Kirstein, 1937/1967, 11).

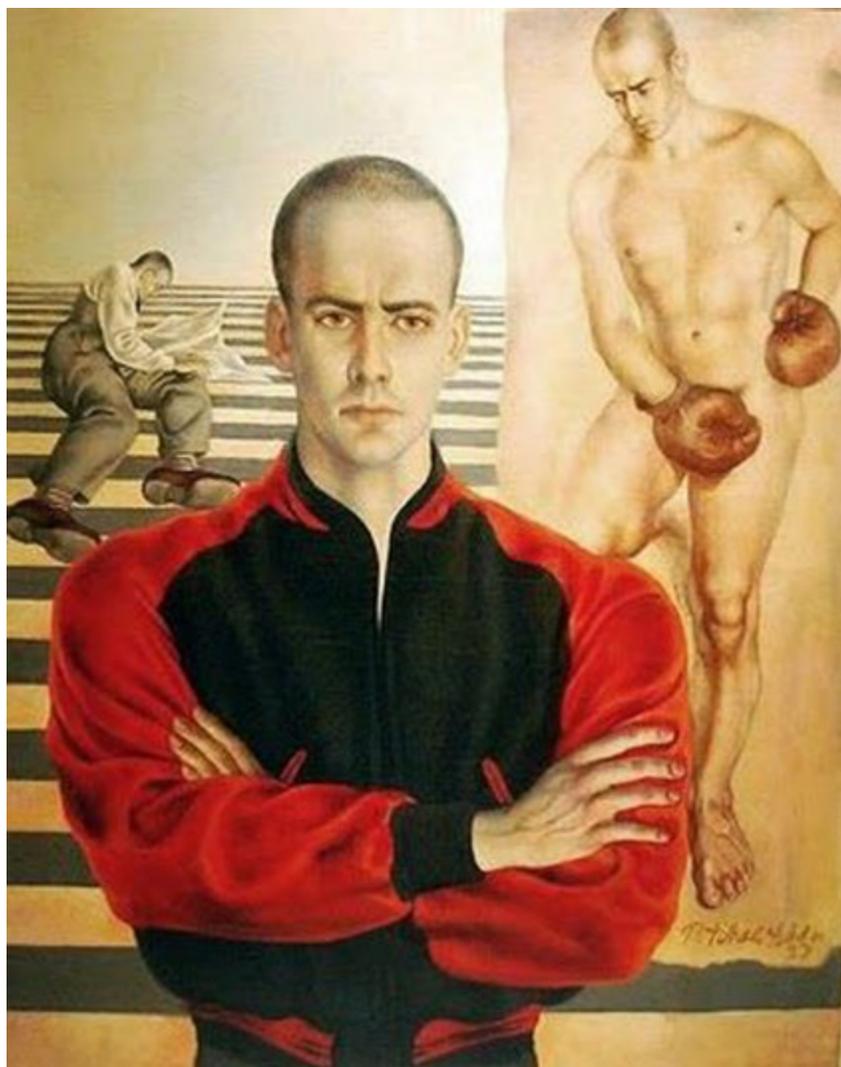


Figura 1. Pavel Tchelitchev, *Lincoln Kirstein*. 1937 (año de publicación de *Blast at Ballet: a corrective for the American audience*). Whitney Museum of American Art, New York City. Tomada de: Nicholas Jenkins. *By with to & from: a Lincoln Kirstein reader*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1991. Portada.

Con todo, a lo largo de su polémico escrito *Blast at Ballet*, Kirstein (1937/1967, 13-28) reconoce los méritos de su “enemigo,” si bien situándolo en un paulatino proceso de degeneración¹² desde su “edad de oro” (1909-1914) —época de *Dioses y héroes*— con ballets como *L’Oiseau de Feu*, *Pétrouchka*, *Les Sylphides* o *Shéhérezade*, pasando por una “edad de plata” (1917-1929), con los ballets “modernos” y “experimentales” hasta la muerte de Serge Diaghilev (*Parade*, *Le Tricorne* o *Les Noces*), para concluir en la reciente “edad de hierro” (1930-1938), protagonizada por la sucesora de la compañía de Diaghilev: los Ballets Russes de Monte Carlo, a uno de cuyos fundadores, el Coronel de Basil, Kirstein (1937/1967, 20) denomina “presunto *manager* de concierto ex-cosaco”.

A estas alturas no sería extraño plantearse por qué decidió Kirstein poner su proyecto de creación de una escuela americana de ballet en manos de George Balanchine: un bailarín ruso, formado en el Ballet Imperial, y uno de los últimos y más admirados coreógrafos de los Ballets Russes de Diaghilev.¹³ No obstante, a las grandes virtudes que Kirstein encontraba en el coreógrafo —y que inundaron sus diversos escritos sobre ballet¹⁴— habría que sumar su condición de “desertor” de los Ballets Russes de Monte Carlo:

To remedy this lack, after realizing the entirely retardative and dominantly commercial aims of de Basil, which took most people five years to admit, George Balanchine, Diaghilev’s last choreographer-in-chief, with Boris Kochno, Diaghilev’s close aide for the last period of his life, and Vladimir Dimitriev, for the last five years director of the School of American Ballet in Nueva York City, founded *Les Ballets 1933*.¹⁵ (Kirstein 1937/1967, 20)

Resulta evidente que el “enemigo blanco” tenía nombres y apellidos (los Ballets Russes de Monte Carlo) y que Kirstein no tendría ningún reparo en reconocer al cofundador del ballet americano (Balanchine) su calidad de epígono de la “edad de plata” del ballet ruso.¹⁶ Sin embargo, la contradicción estaba servida desde el preciso instante en que *Les Ballets 1933*, compañía destinada a los públicos parisino y londinense, y con el mismo espíritu internacional de su predecesora, era considerada el modelo para un ballet “nacional” americano.¹⁷

En efecto, uno de los aspectos que destacaba Kirstein de *Les Ballets 1933* consistía en que “era una iniciativa internacional, europea, y no específicamente rusa”,¹⁸ que había aglutinado a colaboradores de diversas nacionalidades, como los exiliados alemanes Brecht, Neher y Weill, los franceses Milhaud y Koechlin, y el pintor ruso (autor de su retrato) Tchelitchev, entre otros. Siguiendo la estela de esta compañía, Balanchine y Kirstein presentaron, en diciembre de 1934, en Hartford (Connecticut), la primera producción de la School of American Ballet —fundada a comienzos de ese mismo año— con cuatro ballets, de los cuales tan solo *Alma Mater* era una creación “americana”,¹⁹ en cuanto fruto de la colaboración de dos músicos (Kay Swift y Morton Gould, como orquestador), un libretista (Eddie Warburg²⁰) y un figurinista (John Held, Jr.) estadounidenses.

La polémica surgió en el debut neoyorquino de la compañía, pocos meses más tarde, cuando el crítico John Martin los acusó de poseer una estética importada de París (“Riviera esthetics”) y sugirió —con el verbo más ácido— se rebautizaran como “Les Ballets Americans”,²¹ llegando a exigir la sustitución de Balanchine por un coreógrafo autóctono (Joseph 2002, 133).²² El propio Kirstein reconocería, años más tarde, el error cometido al incluir en dicha programación nada menos que tres *revivals* (*Mozartiana*, *Errante* y *Les Songes*) de las produc-

ciones parisinas de Balanchine para Les Ballets 1933. No obstante, en esta primera tentativa de creación de un ballet nacional, Kirstein pareció fijar su atención en el principal elemento constitutivo de una compañía (el bailarín). No por casualidad su primer paso fue crear una escuela de ballet, futura cantera para las diversas compañías fijas e itinerantes que proyectaría. Nótese cuáles fueron las palabras exactas del factótum del ballet americano en 1935, y cómo aún reconocía la preeminencia rusa (Kirstein, pese a las críticas de Martin, siempre tuvo claro que el coreógrafo debía ser Balanchine):

Can Americans make good ballet dancers? This is a question which is an equivalent to asking whether or not Americans make good violinists, good painters, good poets. Physically speaking, American make the best dancers in the world with the possible exception of the Russians.²³ (Joseph 2002, 132)

Kirstein (1937/1967, 83) constataría dos años más tarde que la carencia de una tradición nativa de ballet, que había empujado al nuevo continente hacia el magisterio ruso, estaba tocando a su fin²⁴ y que se habían virado las tornas y eran las compañías rusas (como los famosos Ballets Russes de Monte Carlo) las que requerían bailarines americanos; eso sí, con nombres a la rusa para adaptarse a la etiqueta comercial, tales como Adrianova (Shirley Bridges, de Rochester), Nina Radova (Vivian Smith, de Cleveland) o Kyra Strakova (Patty Thall, de Saint Louis). Mas, con nombres rusos o sin ellos, Kirstein tenía claro que el estilo americano nunca imitaría al ruso, ya que emanaba de una realidad política y económica propia.²⁵

En este aspecto, la danza moderna cultivada en Estados Unidos desde comienzos del siglo XX por bailarines como Isadora Duncan, Loïe Fuller, Ruth Saint Denis o Ted Shawn, entre otros, y de manera especial a partir de coreógrafos como Martha Graham, imbuidos de pareja preocupación por la expresión identitaria,²⁶ ganaba la partida al empeño de Kirstein de crear un arte coreográfico esencialmente americano, pues aquella —siendo fruto de esa misma realidad política y económica— no contaba con el peso de una tradición europea²⁷ y exhibía, en un sentido amplio, el espíritu “democrático” que difícilmente podía asociarse al ballet: un arte vinculado en otro tiempo a monarcas europeos o zares rusos²⁸ y aún entonces a un público de élite.

Sin embargo, tal y como muestra Garafola (2005a, 18), a pesar de sus prevenciones hacia la danza moderna,²⁹ la ideología de izquierdas de Kirstein lo aproximó en más de un sentido a ella. Así, además de su común interés por la búsqueda de un lenguaje artístico netamente americano, compartieron espacios³⁰ y público, órganos de difusión como el *Dance Observer*, *managers* e incluso compositores. Y en el terreno personal, cabría destacar los frutos de su amistad con Graham, cuya influencia, reconocida por el propio Kirstein (Reynolds 1983, 59-67), se pudo apreciar en *Billy the Kid*, una de las obras del repertorio de la Ballet Caravan que comentaremos a continuación.

En resumen, a la altura de 1937, y siempre desde el ámbito específico del ballet, considerado por Kirstein como el camino más certero para lograr su proyecto nacional, Estados Unidos se encontraba en posición de afirmar que su definido “estilo de boxeo”³¹ y el espíritu democrático que encarnaba América³² le auguraban, tras una ardua lucha intestina contra la “gran conspiración,” la victoria.

EL NUEVO HÉROE AMERICANO

Se cuenta en las Américas con tantas clases diferentes de gentes, tantos pueblos y tal riqueza de leyendas regionales que resulta muy difícil encontrar una fábula contemporánea digna de un Héroe moderno. Pero cualquier persona acostumbrada a viajar en automóvil sabe que el típico mecánico que le sirve en la estación de gasolina es un amigo verdadero, es un joven prudente, hábil y cortés. (American Ballet 1941, [21])

Con estas palabras, retrataba Kirstein al nuevo héroe americano, el protagonista de *Filling Station* (1938), un ballet nacional, que bien resistiría las críticas de Martin.³³ Ciertamente, no solo su protagonista (el gasolinero Mac) o el argumento del ballet (el libreto era del propio Kirstein) podían considerarse paradigmas de la vida moderna norteamericana, sino que tanto los diversos artistas implicados (el compositor Virgil Thomson, el coreógrafo Lew Christensen y el diseñador Paul Cadmus) como los bailarines (integrantes de la Ballet Caravan), pasando por la audiencia (público de las dos Américas³⁴), poseían tal distinción.

En sintonía con su ideología de izquierdas, Kirstein (1937/1967, 106) quiso situar a su héroe en el contexto de una masa de trabajadores, ya fuese una fábrica o una granja. Sin embargo, no contaba en esta pequeña compañía (de en torno a cuarenta integrantes³⁵) con el número suficiente de bailarines. Tampoco fue necesario, porque gracias a la coreografía ideada por Christensen para el papel de Mac —su dependiente de gasolinera— quedarían así reflejadas las mejores cualidades de la clase obrera americana:

The character of the *Filling Station* Attendant was described by the virtuosity of his opening variation. His acrobatic brilliance showed him capable of treating any emergency that might come up, with brilliant resourcefulness. He was the type of self-reliant, agreeable and frank American working-man. His dance was styled to announce him as such.³⁶ (Kirstein 1937/1967, 107)

Esa sinceridad del obrero estadounidense expresada por el estilo de baile de Mac se hallaba retratada, asimismo, en opinión de Kirstein (1937/1967, 45), en los estereotipos americanos encarnados por Ginger Rogers, Carole Lombard o Jean Harlow para la mayor fábrica de sueños (Hollywood).³⁷ Fred Astaire se convertía, del mismo modo, en un símbolo de la frescura —con un “trabajo de pies tan atrevido como el del Pato Donald o Popeye el Marino”— y de la proximidad del bailarín americano con respecto de su público.³⁸

El bailarín estadounidense o el nuevo héroe americano de Kirstein debía, por tanto, no solo ser nativo, sino, además, ser actual. Esto quedaba patente tanto en los ejemplos de modernidad aludidos (personajes del mundo del cine, de la comedia musical e incluso del *cartoon*) como en el tipo de danza autóctona al servicio del ballet americano que promovía en el siguiente comentario, donde subyace, nuevamente, una crítica velada a su “enemigo”:

It is only recently that Americans have discovered we also have our own character-dancing which can serve theatrically better than any Russian or Spanish. And this is not the dance of the Sioux, the Hopi, or the Navaho, nor the square-dance of Tennessee Mountaineers. Our character dancing is a vital contemporary manifestation, not an exotic left-over.³⁹ (Kirstein 1937/1967, 101)

El vestuario diseñado por Paul Cadmus, con materiales sintéticos como látex y celofán, en lugar de los más realistas (cañamazo o cuero), y arriesgadas transparencias (figura 2), contribuían a acentuar esa pretendida aura de modernidad. La crítica estadounidense, sin embargo, aplaudió en diversas ocasiones antes el componente americano que su cualidad contemporánea.⁴⁰

Ese mismo año (1938), la Ballet Caravan estrenó en Chicago una obra que obtuvo un éxito arrollador de público y crítica (Duberman 2007, 344): *Billy the Kid*, con música de Aaron Copland y coreografía de Eugene Loring, quien encarnó también el papel protagonista. Poco tenía que ver este héroe (o antihéroe, según se mire⁴¹) con el obrero Mac. No obstante, era portador de cualidades (“simpático, apuesto y cortés”) y de una fortaleza (“ni en un solo instante tuvo un sentimiento de culpa, de miedo o de remordimiento” —American Ballet 1941, [18]—) que lo dotaron de un carácter legendario llevado a la actualidad americana desde la pantalla cinematográfica.⁴²



Figura 2. Fotografía de Lew Christensen como Mac (*Filling Station*), con vestuario de Paul Cadmus. Tomada de: Christensen Family Digital Archive, <https://christensenfamilycollection.omeka.net/items/show/25> (acceso 8-7-2016).

A la luz de los comentarios de Kirstein respecto a la incorporación del elemento popular en el ballet americano, no sorprende su admiración por la partitura elaborada por Aaron Copland —uno de los creadores vinculados asimismo a la escena de la danza moderna⁴³— a partir de diversas melodías estadounidenses como *Goodbye Old Paint*, *Great Grand-Dad*, *The Old Chisholm Trail* y *Git Along, Little Dogies* (Hodgings 1992, 141). Pero, a diferencia de *Filling Station*, el ballet de Copland-Loring aludía a una época anterior de la narrativa (convertida ahora en mitología) americana. Kirstein justificaba su elección de este modo:

Billy the Kid is not the hero of this ballet, but rather [...] the times in which he lived. He was a heroic type, yet he was not unique. He was typical in so much as he reflected many others like him. He could not have existed except for his particular historical epoch. This was the peak of our expanding frontier, before the law came, and when your only security was in your trigger-finger. Billy represented the basic anarchy inherent in individualism in its most rampant form.⁴⁴ (Garafola 2005b, 130)

De manera muy acertada, Garafola (2005b, 131) interpreta el final de este *western* en clave comunitaria. Siguiendo las palabras del propio Kirstein, la autora nos muestra cómo el ballet retrata una etapa previa necesaria en el devenir histórico de un continente (la expansión de sus fronteras), donde la muerte del individuo (Billy) era sustituida por toda la energía del pueblo americano.⁴⁵

AMÉRICA LATINA ENTRA EN JUEGO

En 1941, Lincoln Kirstein emprende rumbo a América Latina acompañado por la American Ballet Caravan —compañía que fusionaba elementos de la Ballet Caravan y del American Ballet— para realizar una gira de seis meses que pretendía cubrir todos los países de dicha geografía, con excepción de Paraguay y Bolivia. La financiación económica para llevar a cabo este magno proyecto procedía del Gobierno de Estados Unidos⁴⁶ y respondía inequívocamente a la política del buen vecino (Good Neighbor), cuya misión era reforzar las relaciones interamericanas frente a las amenazas totalitarias vigentes en el Viejo Continente y “limpiar” la imagen de Estados Unidos ante los “vecinos” del sur.

No obstante, como veremos más adelante, los objetivos personales de Kirstein poco tenían que ver con misiones diplomáticas. Por este motivo, cuando el Gobierno decide interrumpir la gira eliminando a Perú, Ecuador, Colombia y Venezuela del itinerario y obliga a Kirstein a regresar a Washington para renegociar su apoyo financiero, el director de la compañía no comprende los parámetros de “éxito” por los que se guía su promotor:

We could claim little by way of improving the image of a North American government in a southern continent that had so far been ignored except for commercial exploitation. As for personal success, there was our ballet company, which had indeed performed in Brazil, Uruguay, Argentina and Chile. In the light of historical precedent, might I not claim that the first tour of a sizable troupe performing at some level of efficiency throughout new territory was a kind of “success”? [...] We had been dispatched to stimulate goodwill, not to save cash.⁴⁷ (Kirstein 1979, 86)

Pese a todo, Kirstein pagaría la “cuota” diplomática, patente en la inclusión en el programa de mano de la gira de un discurso reciente del presidente Roosevelt con motivo de la inauguración del Museo Nacional de Arte en Washington.⁴⁸ Sin embargo, a continuación centraremos nuestra atención no tanto en las vicisitudes de dicha gira⁴⁹ como en el modo en que evolucionó el pensamiento de Kirstein desde su diatriba previa contra los Ballets Russes (*Blast at Ballet*) hasta posiciones abiertamente deudoras de ellos. Así, si en 1937 dedicaba un epígrafe completo de su manifiesto a remarcar la trascendencia de las “Ideas y la colaboración”⁵⁰ en el proyecto artístico conjunto que suponía un ballet y explicaba la necesaria confluencia de todas las disciplinas en pie de igualdad,⁵¹ tan solo cinco años después escribía Kirstein (1942a, 331):

It is music, more than ideas, scenery or costumes, and exactly as much as the dancing itself, which has made Russian ballet the influential ballet in this century. It is natural that now we should be interested in an American repertory for our growing list of American dancers, and again it is sure to be music that inspires and supports a new repertory.⁵²

Como hemos comprobado, Kirstein no tenía ya ningún reparo en reconocer que los Ballets Russes eran su modelo en la consecuente búsqueda de nuevos repertorios musicales para un ballet emergente. Pero dio un paso más allá: si con ballets como *Billy the Kid* planteaba una afrenta directa a los Ballets Russes con el empleo de un material autóctono supuestamente despojado de exotismo —al contrario de lo realizado por ellos con el folclore propio o el importado español—,⁵³ en este momento el exotismo se convertía en un valor en alza:

There is one source which may prove even richer than those more directly at hand, since it boasts the fascination of the exotic. Latin American musicians may easily offer ballet the most influential body of lyric works since the Russian Renaissance.⁵⁴ (Kirstein 1942a, 331)

El interés de Kirstein por otras fuentes menos “a mano” sin dejar, por ello, de ser “americanas”, pudiera haber surgido de la imitación del ejemplo de la coreógrafa Catherine Littlefield con *H. P. (Horsepower o Caballos de vapor)*, ballet sobre música y escenografía, respectivamente, de los mexicanos Carlos Chávez y Diego Rivera.⁵⁵ O bien de la reciente competencia derivada de la representación de temas autóctonos por nuevas compañías como la de Loring (antiguo coreógrafo de la Ballet Caravan, que asestó un duro golpe a Kirstein al fundar una compañía similar⁵⁶ y llevarse a su repertorio *Billy the Kid*,⁵⁷ entre otros ballets) o en el hecho de que su eterno rival, los Ballets Russes de Monte Carlo, preparasen en 1942 *Rodeo*, otra partitura de Copland, tan americana o más que *Billy*.⁵⁸ Sin olvidar las realizaciones coreográficas que se desarrollaron en esta misma línea desde el ámbito de la danza moderna, con un importante componente de activismo político-social, como *American Document* (1938), de Graham-Green.⁵⁹

Dispuesto a explotar esa mina tan rica (Kirstein 1942a, 335) —¿acaso no tan distinta de la explotación en términos comerciales de Estados Unidos frente a sus “vecinos” del sur que criticaba previamente?—, Kirstein se puso en contacto con algunos de los compositores más destacados del territorio latinoamericano. No obstante, en puridad solo efectuó un encargo musical en dichas latitudes (*Estancia*, de Ginastera, ballet que, sin embargo, no se estrenó hasta 1952⁶⁰); para el resto de coreografías, se limitó a adquirir los derechos escénicos

de obras del compositor chileno Domingo Santa Cruz (*Cinco piezas breves*, sobre las que Balanchine dio forma al ballet *The Noble Dances of the Vice Roy*) y del brasileño Francisco Mignone (*Cuarta fantasía brasileña*, convertida en el ballet *Fantasia brasileira*).⁶¹ Abundando en su parentesco con el exotismo ruso y en un tratamiento superficial de la identidad, Kirstein explicaba al respecto de este último:

Fantasia Brasileira was as Brazilian, in a sense, as *Prince Igor* is Tartar or early Slav. But Balanchine had seen the beaches and the tiny hill settlements, in the hills above Rio. We had all gone to a Samba School, heard bands in cheap dance-halls, and our dancers themselves felt the weather and the Brazilian light.⁶² (1942a, 333)

Con inusitada ingenuidad, trató de completar su programa de acción latinoamericano con el encargo de una ópera-ballet de tema mexicano a Paul Bowles, compositor estadounidense, discípulo de su amigo Virgil Thomson y miembro del círculo neoyorquino de Copland y Elliott Carter (también colaboradores de Kirstein). Amparándose en argumentos como que el compositor se retiró al estado mexicano de Guerrero para finalizar la partitura y que la instrumentación fue llevada a cabo por Blas Galindo, “un talentoso compositor indio,”⁶³ *Pastorela* era considerada por Kirstein una garantía de éxito en su gira por América Latina.⁶⁴ Mas, bien al contrario, sacaría una gran lección de ella (figura 3):

By this [*Pastorela*] we hoped to show a veritable goodwill toward Latin-American material. But we discovered, on a tour which did not include Mexico, that Brazilian, Peruvian, and Colombian critics each considered his own culture autonomous, unique, and superior to all others. As far as they were concerned, Mexico was as remote as Siam, though less interesting.⁶⁵ (Kirstein 1979, 83)

Tal y como ocurrió en otros contextos, la misión de “buena vecindad” de los Estados Unidos arrastraba un importante lastre de prejuicios e ignorancia; el grado de diversidad o independencia entre México y Brasil era patente, entre otros muchos aspectos, en un elemento tan notorio como sus respectivos idiomas.



Figura 3. Escena de la ópera-ballet *Pastorela* de Bowles-Christensen, basada en el “Concilio de los siete diablos” drama tradicional mexicano que se representa en Navidad. Tomada de: *American Ballet: primera gira interamericana, junio-diciembre de 1941*. New York: Sociedad Musical Daniel, 1941. Sin página.

EPÍLOGO: LAS REFLEXIONES DEL BOXEADOR AMERICANO TRAS LA LUCHA (Y EN PLENA GUERRA FRÍA)

En 1967, Kirstein reeditó su polémico panfleto *Blast at Ballet*, como se ha visto, especie de declaración de guerra al enemigo blanco: el ballet ruso.⁶⁶ Habían transcurrido tres décadas desde su escritura y el panorama internacional había cambiado sustancialmente tras la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría entre la Unión Soviética y Estados Unidos. Sin embargo, en esta nueva coyuntura, lejos de encontrar una reafirmación de las causas que propiciaron la visceral “lucha” de Kirstein, este confiesa haber creado “villanos” y “conspiraciones” donde no existían:

Pamphlets must trigger themselves from villainies, real or imagined. My villains were the then as yet un-Americanized Russians who formed, in my mind, a condign conspiracy to strangle the infant Hercules of American ballet in his cradle.⁶⁷ (Kirstein 1959)

Esta revisión de su pensamiento estaba motivada, probablemente, por la desaparición de sus antiguos adversarios, reducidos ya a meros espectros (siguiendo palabras del propio Kirstein);⁶⁸ y es que, en efecto, la compañía del Original Ballet Russe se disolvió en 1948 (¡el mismo año en que se instituye el New York City Ballet!) y los Ballets Russes de Monte Carlo cesaron su actividad en 1963. No obstante, esto no implicaba la ausencia de otras compañías rusas con un alto nivel de competencia; de hecho, en el nuevo contexto geopolítico, tanto los proyectos de ballet americanos como los procedentes de la Unión Soviética fueron empleados indistintamente como propaganda diplomática en “suelo enemigo” (Prevots, 2001; Gunther 2015; entre otros).

Si se atiende a la labor a comienzos de la década de 1960 del empresario ruso Sol Hurok, quien se encargó, entre otras, de las giras del Teatro Bolshoi (1959 y 1962) y del Kirov (1960) en Estados Unidos y de la *tournee* en la Unión Soviética del New York City Ballet en 1962 (pese a las reticencias iniciales de Kirstein⁶⁹), es posible comprender por qué en el nuevo prólogo del incendiario panfleto la equiparación, efectuada en 1937, de Hurok con el malvado “brujo Kastchei” (*El pájaro de fuego*) y la acusación de mantener un “reino siniestro” (aludiendo a su apoyo a los escindidos Ballets Russes) eran consideradas ahora por el propio Kirstein como el desproporcionado fruto de su ardor juvenil.⁷⁰

En cualquier caso, la reedición integral de *Blast at Ballet* (11-128), sin omitir una sola coma del texto original, representaba por parte de Kirstein (y con independencia de las dos páginas y media añadidas como prólogo) un recordatorio de su gesta en pro de la consecución de su sueño americano.⁷¹ Asimismo, en el escrito *What Ballet Is All About* (1959), incluido en la nueva recopilación,⁷² se perpetuaban —aunque con menor acritud— los estereotipos ruso y americano, privilegiando en este último las cualidades innatas del mejor de los boxeadores: frescura, velocidad, etc. (Kirstein 1959, 47-51). Así, en un discurso de exaltación de la juventud y la fuerza (paradójicamente compartido por Estados Unidos y la Unión Soviética durante la Guerra Fría),⁷³ en opinión de Kirstein el “infante Hércules” (símbolo del ballet americano) con sus *jeans*⁷⁴ siempre resultaría vencedor en una lucha contra el ballet ruso, pues no se hallaba bajo el yugo de la tradición:

The American style is disciplined but irreverent. Since we have no mythic national gallery to which we must pay homage and no prototypes but the dubious heroes of Pioneer, Mechanic and Athlete, we are not bound by servitude to a sacred past, either personalities or sacred monstrous Works.⁷⁵ (Kirstein 1959, 51)

El tono de superioridad que exuda el nuevo discurso de Kirstein resulta bastante elocuente tanto del cambio de coyuntura histórica y artística como de la consecución del ansiado sueño americano; debemos recordar que había transcurrido entonces una década desde la fundación del New York City Ballet (1948), compañía estable (con sede en el New York City Center) y competitiva en el ámbito internacional. Atrás quedaban los proyectos efímeros de la Ballet Caravan y la American Ballet Caravan y coreografías “nacionalistas” como la de *Billy the Kid*, juzgada ahora demasiado próxima a los intentos llevados a cabo en el campo de la danza moderna por Martha Graham⁷⁶. Tampoco quedaría nada del anterior empleo continental del epíteto “americano” en los ballets de la década de 1940; en 1959, América Latina se encontraba para Kirstein tan distante de la comprensión de la danza estadounidense como lo estaban Europa u Oriente.⁷⁷

* * *

En conclusión, cuando Lincoln Kirstein siguió cada uno de los pasos que condujeron a la creación de un ballet americano durante las décadas de 1930 y 1940, estuvo, en buena medida, impregnado de la atmósfera prebélica y de la política del buen vecino estadounidense, responsable de la creación de construcciones esencialistas y falaces como la utópica noción de una “América” continental unitaria, el prototipo de héroe americano o la búsqueda de la identidad nacional en el ballet a partir de elementos superficiales (como la recurrencia a temas o tipos americanos, más allá de la lógica colaboración entre artistas de dicha procedencia). Asimismo, la mirada utilitarista a los “vecinos del sur” con objeto de ampliar las posibilidades de dicho ballet estuvo cargada de una completa incompreensión hacia la realidad y la naturaleza diversas de los países que integraban América Latina, característica, en diferente grado, de la mayor parte de las iniciativas de “buena vecindad” estadounidenses.

La pugna de Kirstein por perseguir su particular sueño americano operó en diversos frentes: era una lucha, al mismo tiempo, intestina, contra la predilección de *managers*, público y crítica estadounidenses por los Ballets Russes; y externa, contra los propios coreógrafos y las compañías que portaban dicha marca registrada (los Ballets Russes de Monte Carlo y el Original Ballet Russe) y estaban ocupando el espacio que, en su opinión, correspondía a una empresa nacional. Pero, en definitiva, era la confrontación inevitable con el peso de una tradición, rusa y europea, que suscitaba emociones encontradas: amor y odio, necesidad de emulación y voluntad de distanciamiento, a partes iguales.

El breve epílogo, donde asistimos a la revisión del pensamiento de Kirstein en el nuevo contexto de la Guerra Fría y tras lograr al fin establecer una compañía nacional de relieve (New York City Ballet), permite valorar con cierta distancia el impacto de la atmósfera sociopolítica anterior en su proyecto de creación de un ballet americano y su interacción —mayor, quizá, de la deseada por Kirstein— con la danza moderna del mismo periodo. La reedición del panfleto *Blast at Ballet* (1937) tres décadas más tarde, desaparecidas las compañías sucesoras de los Ballets Russes, podría, por tanto, interpretarse como la victoria definitiva del púgil americano, Lincoln Kirstein, frente a la pretendida “conspiración” rusa o, cuando menos, como conjuro de antiguos fantasmas.

NOTAS

- 1 Véase la documentación epistolar entre Igor Stravinsky y Lincoln Kirstein conservada en la Paul Sacher Stiftung (Basilea, Suiza), MF 96.1.
- 2 Existen diversas compilaciones de sus escritos: Simmonds, Silverstein y Lasalle (1978); Reynolds (1983) y Lefrak, Palfy y Kayafas (2007, 2010) o Bourscheidt (2009), sobre sus abundantes notas al programa.
- 3 Según la base de datos de WorldCat, se encuentran ejemplares en Estados Unidos (New York Public Library y Yale University Library), México (Biblioteca Nacional de México) y Suiza (Paul Sacher Stiftung). Para la elaboración del presente artículo, se ha consultado la fuente albergada en esta última institución europea.
- 4 Así lo retrató Pavel Tchelitchev, pintor ruso colaborador de George Balanchine y Lincoln Kirstein en los ballets *Errante* (1933) y *Orpheus and Eurydice* (1936). Como explica Robert Craft (2013, 279), cuando visitó en 1968, junto con otros invitados como Stravinsky, la residencia de Kirstein en Manhattan, el cuadro de tamaño natural ocupaba un lugar central en el comedor. Al director de orquesta y musicógrafo estadounidense le incomodó que solo unos guantes de boxeo lo separaran de un desnudo integral del fundador del ballet americano.
- 5 Lincoln Kirstein y George Balanchine fundaron sucesivamente: School of Ballet (1934), American Ballet (1935), Ballet Caravan (1936), American Ballet Caravan (1941) y Ballet Society (1946), establecida dos años más tarde como New York City Ballet.
- 6 En 1932, tres años después de la muerte de Diaghilev, René Blum y Wassily de Basil constituyeron los Ballets Russes de Monte Carlo al amparo del prestigio del fundador de la compañía primigenia. Posteriormente, tras diversos pleitos por conservar el título de Ballets Russes, esta nueva compañía quedó escindida en dos, lideradas, respectivamente, por De Basil y Massine, pero, en opinión de Amberg (1949, 34), similares en composición, política de programación y dirección artística. La presentación en América de los Ballets Russes de Monte Carlo tuvo lugar el 21 de diciembre de 1933, días antes de que la escuela de ballet de Balanchine-Kirstein abriera sus puertas. Por otra parte, como recuerda Kirstein (1937/1967, 18), no fueron pocos los bailarines rusos que se establecieron en América: Bekeffis, Bolm, Bourman, Gavrillov, Koslov, Kobelev, Kotchetovsky, Mordkin, Novikov, Oukrainsky, Pavley, Shollar, Simeonov, Tarasov, Vilzak y Vladimirov.
- 7 Precisamente, sobre dicha gran conspiración (*The Great Conspiracy*) versaba la segunda parte de su polémico escrito, dividida en los siguientes apartados: "The Manager's Stake", "Portrait of the Patron", "The Function of the Critic" y "Our Young Dancer's Ideal".
- 8 Conviene señalar que Kirstein emplea el término América en este y otros escritos para aludir fundamentalmente a Estados Unidos. Si bien la lengua inglesa no permite diferenciar —salvo por exclusión, añadiendo la partícula *latin*— en materia de gentilicio (*american* significa ciudadano estadounidense), no existe razón lingüística para la asimilación continental al referirse a la nación. A lo largo del presente artículo reproduzco conscientemente el uso que ofrece Kirstein de los términos América y americano.
- 9 Pero el propio ballet en América se encuentra en una mala situación, porque a los americanos se les ha hecho creer que BalletRuso es una sola palabra. BalletRuso no es una sola palabra. Es cierto que hasta hoy han existido muchas razones para pensarlo. Pero mi propósito es investigar eso aquí. El ballet ruso ha representado el ballet mundial desde 1910 hasta aproximadamente 1935, año en que se presenta la compañía del American Ballet en Nueva York (marzo, Adelphi Theatre) y es contratada por la Metropolitan Opera House.
- 10 Kirstein (1937/1967, 15) lo denominó, no falto de cierta razón: "The only dictator of dance, decoration or music" [El único dictador de danza, decoración y música].
- 11 Tal y como ha demostrado Lynn Garafola (2005a), las inclinaciones políticas de Kirstein eran netamente de izquierdas y, aunque no se afilió al Partido Comunista, su vinculación con personas de dicho medio fue patente. Por este motivo, la calificación de *white emigrés* podría leerse también en clave de soterrada denuncia política.
- 12 Degeneración respecto de una supuesta esencia "rusa", no por su valor artístico, pues reconoce (Kirstein, 1937/1967, 15) que la "edad de plata": "Is the chapter of the Russian ballet that isn't Russian, and it is the most interesting chapter" [Se trata de la etapa del ballet ruso que no es rusa, y es la etapa más interesante].
- 13 Curiosamente, Kirstein (1937/1967, 11) consideraría que fue en 1929, a la muerte de Diaghilev y con Balanchine al frente de un ballet como *El hijo pródigo*, cuando se recuperaría el contacto más directo con la creación rusa. Imaginamos que este juicio se basaba en el hecho de que, en contraste con las numerosas colaboraciones con artistas europeos durante las décadas de 1910 y 1920, este ballet era al fin fruto de un conjunto de artistas rusos: el compositor Sergei Prokofiev y el libretista Boris Kochno, junto con Balanchine como coreógrafo.

- 14 Algunos de estos escritos sobre el coreógrafo ruso fueron: *Balanchine Musagète: Balanchine and the classic revival* (New York: Theatre Arts, 1947) o el extenso artículo en dos partes "Balanchine and American Ballet" (En *Ballet*, vol. 9, n.º 5, mayo 1950, pp. 24-32, I y n.º 6, junio 1950, pp. 15-22, II). A ellos habría que sumar su homenaje póstumo "A Ballet Master's Belief", que formaba parte de *Portrait of Mr. B: Photographs of George Balanchine* (Nueva York: Viking Press, 1984) y está recogido en Jenkins (ed.) (1991, pp. 198-219).
- 15 Para remediar esta carencia, tras darse cuenta de los propósitos completamente retardatarios y predominantemente comerciales de Basil, lo que llevó a la mayoría cinco años admitir, George Balanchine, último coreógrafo al servicio de Diaghilev, Boris Kochno, el más estrecho asistente en la última etapa de la vida de Diaghilev, y Vladimir Dimitriev, director de la School of American Ballet de Nueva York durante los últimos cinco años, fundaron *Les Ballets* 1933.
- 16 "The creators of the 1933 Ballets, were mostly an amplification of the Silver Age" (Kirstein, 1937/1967, 21). Menciona, asimismo, colaboradores compartidos con los Ballets Russes como Derain, Sauguet, Milhaud o Tchelitchev.
- 17 Así lo hizo notar Kirstein (1937) en diversas ocasiones: "From the moment I saw *Les Ballets* 1933, I knew he should be used by Americans in America" (24) [Desde el momento que vi *Les Ballets* 1933, supe que debía ser utilizado por los estadounidenses en América]; "I cannot pretend that watching the Paris and London season of *Les Ballets* 1933 was an unheralded revelation to me, nor that I immediately took them for my private and personal Golden Age of Ballet. [...] Rather than discovering everything new and wonderful in *Les Ballets* 1933, I did, however, find much of a healthy creative direction, which after the long interregnum since Diaghilev's death seemed almost more satisfactory than novelty" (26-27) [Yo no puedo fingir que contemplar las temporadas de Los Ballets 1933 en París y Londres fuese una revelación inesperada, ni que inmediatamente los incorporase para mi particular y personal "edad de oro" del Ballet. [...] Antes que descubrir todo lo nuevo y maravilloso de *Les Ballets* 1933, por el contrario, encontré una buena dirección creativa, que tras el largo interregno desde la muerte de Diaghilev parecía casi más satisfactoria que la novedad.].
- 18 "*Les Ballets* 1933 was an international European and not a specifically Russian effort" (Kirstein, 1937/1967, 24).
- 19 El resto de ballets programados fueron: *Mozartiana* (Mozart), *Serenade* (Chaikovsky) y *Transcendence* (Liszt-Antheil).
- 20 Eddie Warburg fue un filántropo, compañero de Kirstein en la Universidad de Harvard (precisamente sobre dicha etapa en el campus universitario versaba el ballet), que apoyó activamente la creación del ballet americano. Respecto de los contactos personales y profesionales entre Warburg y Kirstein, véase Weber (1995).
- 21 Kirstein (1937/1967, 28) recuerda el hecho vagamente y se refiere a "Les Ballets 1935"; en lugar de "Les Ballets Americains". Puede encontrarse la cita exacta en Garafola (2005b, 125) y Joseph (2002, 132).
- 22 Garafola (2005a, 20) recoge, asimismo, la crítica que Martin vertió en el *New York Times* del 24 de febrero de 1935 sobre el hecho de que Balanchine fuese propuesto como coreógrafo para la Metropolitan Opera House, dejando fuera al menos a media docena de candidatos americanos que podrían haber encajado en el puesto.
- 23 ¿Pueden los estadounidenses producir buenos bailarines de ballet? Esta cuestión equivale a preguntar si producen o no buenos violinistas, buenos pintores, buenos poetas. Físicamente hablando, los estadounidenses producen los mejores bailarines del mundo con la posible excepción de los rusos. La asimilación entre bailarín (base de una compañía) y músico (su homólogo en la orquesta) muestra hasta qué punto Kirstein deposita el peso de un nuevo ballet americano en la formación de unos bailarines que lleven el ballet nacional al mismo nivel alcanzado por sus orquestas: "Just as the civic symphonic orchestras of America are among the most brilliant in the world, so does America offer the world the possibility of a great ballet" (Joseph 2002, 132).
- 24 "Lacking a consecutive native tradition of renowned artists, we have logically enough appropriated Russians for our models. But there is a definite limit to our necessity for so doing much longer" [Al carecer de una consecutiva tradición nativa de artistas reconocidos, lógicamente hemos tomado como modelo a los rusos. Pero hay un límite definido para nuestra necesidad de hacerlo por mucho más tiempo].
- 25 "The American style will not imitate the Russian, but instead be its equivalent for our time and place [...] The choice ultimately depends among other things on which political or economic system has the best bet in America" [El estilo americano no imitará al ruso, sino que será su equivalente en nuestro tiempo y espacio [...] La elección en última instancia depende, entre otras cosas, de qué sistema político o económico es la mejor opción en Estados Unidos] (Kirstein, 1937/1967, 44).
- 26 Recuérdese la célebre frase de la coreógrafa, extraída de sus memorias (Graham 1991, 120): "I wanted, in all my arrogance, to do something in dance uniquely American" [Yo quería, en mi completa arrogancia, hacer algo en danza genuinamente americano]. Para un panorama general de la danza moderna estadounidense, en el que habría, necesariamente, que añadir muchos más nombres como los de Humphrey, Weidman, Holm, Limón o Dunham, entre otros, véase Julia L. Foulkes (2002).

- 27 Sin embargo, Kirstein consideraba negativa la carencia de una tradición centenaria (aunque esta fuese europea): “An artist can create up to a certain point without tradition, which is what the modern dancers have done, although they may reply that they are creating their own tradition as they work. Perhaps they do. But tradition in dancing is not a question of ten or twenty or thirty years, but of centuries” [Un artista puede crear hasta cierto punto sin tradición, que es lo que han hecho los bailarines contemporáneos, aunque ellos replicarían que están creando sus propias tradiciones a medida que trabajan. Tal vez lo hagan. Pero la tradición en danza no es cosa de diez o veinte o treinta años, sino de siglos] (Kirstein 1937, 94-95). En este aspecto, acuñaba el término *materia choreographica* (95) para referirse a la resolución de problemas técnicos adquirida en virtud de una depurada —por el transcurso de múltiples generaciones— metodología científica de ensayo-error.
- 28 En “Crisis in the Dance,” Kirstein explicaba su particular visión de la danza moderna y defendía el ballet de los ataques de sus detractores, los coreógrafos modernos, quienes acusaban el ballet de ser “a decadent bourgeois form, inspired by court shows, intended to please idle tyrants” (1937, 99). Entre los argumentos de Kirstein, se encontraba su equiparación con la música sinfónica y la pintura, tres artes que contaban con “mass audiences even before the industrial revolution was accomplished.” En otro punto del texto (1937, 101), resignificaba el carácter “aristocrático” del ballet como expresión de excelstitud dentro de la disciplina coreográfica en comparación con la danza moderna.
- 29 Junto con el anterior escrito (Kirstein, 1937), léase “Prejudice Purely,” *New Republic*, 78 (11 de abril de 1934), pp. 243-44; reproducido en Reynolds (1983, 39).
- 30 La Ballet Caravan debutó en el verano de 1936 —y repitió su participación el año siguiente— en un espacio clave en el desarrollo de la danza moderna americana: los cursos estivales de la Bennington School of Dance. Junto con la ejecución de diversas coreografías a cargo de la compañía, Kirstein ofreció en sendas ocasiones conferencias acerca de la danza clásica (McPherson 2013, 110-111). Garafola (2005a, 18) señala también su vinculación con otras instituciones como la Washington Irving High School o la New School for Social Research.
- 31 “Our boxing style have assumed definite local characteristics which indicate the direction which our developed dancing style must one day take as well” [Nuestro estilo de boxeo ha adquirido características locales precisas que indican la dirección que nuestro estilo de danza debe alcanzar también algún día] (Kirstein 1937/1967, 84).
- 32 “Our legitimate reflection of a Democracy” [Nuestro legítima imagen de una Democracia] (Kirstein, 1937/1967, 44). Kirstein transmitió ese espíritu democrático a la compañía Ballet Caravan; así lo describe Sowell (1992, 124): “In contrast to the hierarchichal power structures of traditional ballet companies, Ballet Caravan was conceived as a democracy, a social parallel to its American thematic agenda. In the early stages, the company voted on important decisions with the understanding that all dancers had equal rank within the ensemble.” Asimismo, la plantilla de bailarines se mostraba en orden alfabético, con independencia de que se tratara de solistas o cuerpo de baile.
- 33 *Filling Station* se estrenó en la Ballet Caravan definida por Kirstein (1937/1967, 42) como “in microcosm a permanent laboratory for classic dancing, by, with and for Americans” [en microcosmos un laboratorio permanente de danza clásica, por, con y para americanos]. Garafola (2005a, 21) apunta que en menos de un año, tras su crítica a la “construcción chauvinista” del concepto *americano* por parte de John Martin, Kirstein fundó dicha compañía y adoptó un cambio de posición. Sowell (1992, 123), por el contrario, plantea la asimilación de temas americanos por dicha compañía solo como un objetivo secundario; el principal interés era ofrecer trabajo a los bailarines hasta la próxima temporada de ópera en el Metropolitan Opera House y experimentar con una compañía de tales características.
- 34 En mayo de 1938, actuaron en la Sociedad Pro Arte Musical de La Habana (Cuba), institución musical cuya escuela de ballet fue pionera en el país, y de la que salieron nombres como los de Fernando y Alicia Alonso, ambos integrantes, asimismo, de la School of American Ballet y de la American Ballet Caravan de Kirstein, y fundadores del actual ballet cubano.
- 35 El elenco de *Filling Station* estuvo integrado finalmente por diez bailarines. La producción de Ballet Caravan con una mayor plantilla fue *A Thousand Times Neig!* (1940), de Tom Bennett-William Dollar, con 42 bailarines (Kirstein 1979, 354-355).
- 36 El personaje del dependiente de gasolinera de *Filling Station* era descrito por el virtuosismo de su variación inicial. Su brillantez acrobática le mostraba capaz de tratar cualquier emergencia que pudiese surgir, con brillante ingenio. Era el tipo de obrero americano autosuficiente, agradable y franco. Su danza fue diseñada para mostrarle así.

- 37 "Our style springs from the personal atmosphere of recognizable American types as exemplified by the behaviour of moviestars like Ginger Rogers, Carole Lombard, or the late Jean Harlow. It is frank, open, fresh, and friendly" [Nuestro estilo surge de la particular atmósfera de tipos americanos reconocibles como los representados por el comportamiento de estrellas de cine como Ginger Rogers, Carole Lombard o el último Jean Harlow. Es franco, abierto, fresco y amable].
- 38 Kirstein (1937/1967, 45) lo compara con los bailarines rusos que se mantienen a distancia de este: "The Russians keep their audience at arm's length. We almost invite ours to dance with us. Anyone of us would like to know Fred Astaire, since we have known other nice, clever, happy but unassuming boys like him" [Los rusos mantienen a su audiencia a distancia. Nosotros casi invitamos a los nuestros a bailar con nosotros. A cualquiera de nosotros le gustaría conocer a Fred Astaire, dado que hemos conocido a otros chicos agradables, inteligentes y felices pero modestos como él]. Una vez más se puede interpretar en clave política la "democrática" danza estadounidense en la que, hipotéticamente, todos tenían derecho a participar.
- 39 Solo recientemente los americanos han descubierto que nosotros tenemos nuestra propia danza de carácter que puede servir teatralmente mejor que cualquiera rusa o española. Y no se trata de la danza de los sioux, de los hopi, o de los navajos, tampoco el baile tradicional de los montañeros de Tennessee. Nuestra danza de carácter es una enérgica manifestación contemporánea, no un vestigio exótico.
- 40 Jordan Hall escribió en *Boston Globe*, el 22 de enero de 1938: "*Filling Station's* primary interest is not merely its modernity, but is the fact that it represents an example of Mr. Kirstein's search for American themes" [El principal interés de *Filling Station* no es simplemente su modernidad, sino el hecho de que representa un ejemplo de la búsqueda de temas americanos del señor Kirstein].
- 41 Entre sus "virtudes" se contaban haber matado a un hombre con tan solo 12 años, haber asesinado a 21 hombres (uno por cada año de vida) o tener una amante en cada hacienda (Hodgings 1992, 133).
- 42 No por casualidad, la película *Billy the Kid* protagonizada en 1941 por Robert Taylor fue traducida en México con el título de *Galante y audaz* (Internet Movie Database). Respecto de la representación de *Billy the Kid* en el celuloide americano en estos mismos años, véase Boggs (2013, 22-37). Por otra parte, Susan Jones (2013, 250) explica que en la primera mitad del siglo XX abundaron este tipo de ballets narrativos; en el caso de *Billy the Kid*, dentro de una narrativa nacional.
- 43 Contaron con música de Aaron Copland las siguientes coreografías: *Lull* (1929), de Helen Tamiris; *Sentimental Dance* (1930), *Olympus Americanus* (1931), *Dithyrambic* (1931) y *Appalachian Spring* (1943-1944), de Martha Graham; *Hear Ye! Hear Ye!* (1934), de Ruth Page; y *Rodeo* (1942), de Agnes de Mille. Ya hacia finales de la década de 1950 compuso *Dance Panels* (1959) para una colaboración con Jerome Robbins que no se llevó a término. Respecto del papel crucial de la creación musical coetánea en la danza moderna estadounidense, véase Katherine Teck (2011).
- 44 Billy the Kid no es el héroe de este ballet, sino por el contrario [...] la época en la que vivió. Él era un tipo heroico, pero no único. Él era típico en cuanto reflejo de muchos otros como él. El no podría haber existido salvo en su particular época histórica. Era el momento culminante de la expansión de nuestra frontera, antes de que se instaurase la ley, y cuando tu propia seguridad dependía de tu dedo para disparar el gatillo. Billy representaba la anarquía básica inherente en el individualismo en su forma más rampante.
- 45 "The ballet ends, not with Billy's death but, to quote Kirstein again, 'with a new start across the continent [...] one more step achieved in the necessary ordering of the whole generation's procession. It's a flag-raising, more than a funeral. Billy's lonely wild-fire energy is replaced by the group force of the many marchers'" [El ballet finaliza, no con la muerte de Billy, sino, citando a Kirstein de nuevo, "con un nuevo comienzo a través del continente [...] un paso más logrado en la necesaria organización de la marcha de una generación completa. Es una izada de bandera, más que un funeral. La energía del solitario pistolero Billy es reemplazada por la fuerza del grupo de muchos caminantes] (Garafola 2005b, 130-131).
- 46 En 1941, Nelson Rockefeller, viejo amigo de Kirstein, fue nombrado coordinador de la United States Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations between the American Republics. A pesar de las críticas recibidas por invertir más dinero "on ballets, rather than bullets" (Kirstein 1979, 82), Rockefeller apostó por la empresa de Kirstein así como por las "misiones culturales" de otras personalidades estadounidenses como Walt Disney, Waldo Frank, Douglas Fairbanks y Aaron Copland (Hess 2013c, 114; 2013b, 198-199). Lincoln Kirstein recibió, asimismo, una beca de The Library of Congress con objeto de que los musicólogos Seamus Doyle y Preston Corsa viajaran junto con la compañía para recopilar material folclórico (Duberman 2007, 664). El español Gustavo Durán realizó ese mismo año una labor paralela en Texas también por encargo de la Biblioteca de Washington (Hess 2013a).

- 47 Podríamos hacer poco para mejorar la imagen del Gobierno norteamericano en el sur continental, ignorado durante mucho tiempo excepto para explotación comercial. En cuanto al éxito personal, estaba nuestra compañía de ballet, que, de hecho, había actuado en Brasil, Uruguay, Argentina y Chile. A la luz de este precedente histórico, ¿no podría proclamar que la primera gira de una gran compañía que actúa a cierto nivel de eficiencia a lo largo del nuevo territorio era una especie de “éxito”? Hemos sido enviados para estimular la buena voluntad, no para ahorrar dinero.
- 48 “Arte autóctono, Dedicatoria”, *Del discurso del Sr. Presidente de los Estados Unidos en la inauguración del Museo Nacional de Arte en Washington, D. C. el 17 de marzo de 1941* (American Ballet 1941, [3]). En dicho discurso, se reivindicaba la “herencia artística” de América frente a la del Viejo Continente: “Nos hicieron creer que el arte era una cosa ajena, extraña a América y a nuestro pueblo —algo traído de otro continente y perteneciente a otra época—”.
- 49 En Kirstein (1979, 81-87), se pueden seguir todas las anécdotas acaecidas durante la gira, desde la encarcelación de las bailarinas menores de 18 años bajo sospecha de prostitución a las entrevistas con personalidades del mundo de la cultura argentina como Jorge Luis Borges o Victoria Ocampo.
- 50 En efecto, dentro de su programa de acción y manifiesto (“Program and Manifesto”), este apartado ocupó un lugar preeminente en los “Principios básicos”:
- 51 “These collaborations will not be a mere haphazard juxtaposition of a convenient composer, a fashionable designer with any given ballet-master. Every talent has its close correspondent in the parallel fields” [Estas colaboraciones no serán una mera yuxtaposición aleatoria de un compositor adecuado y de un diseñador de moda con cualquier coreógrafo dado. Cada talento tiene su estrecha equivalencia en los campos paralelos] (Kirstein 1937/1967, 108).
- 52 Es la música, más que las ideas, la escenografía o el vestuario, y exactamente a la par que la propia danza, la que ha hecho del ballet ruso el ballet más influyente de este siglo. Es normal que ahora estemos interesados en un repertorio americano para nuestra lista creciente de bailarines americanos, y de nuevo es evidente que es la música la que inspira y soporta este nuevo repertorio. Más adelante precisaba (1942a, 335): “Painters are enormously helpful and there are many of them, but the new repertory remains essentially a musical problem” [Los pintores son de una enorme ayuda y hay muchos de ellos, pero el repertorio nuevo constituye esencialmente un problema musical]. En realidad, no solo realizó encargos a músicos locales sino también a los pintores Horacio Butler, Cándido Portinari y Enrico Bianco. Kirstein estuvo, asimismo, involucrado en la adquisición de arte latinoamericano para el MoMA; un año más tarde regresó a América Latina con dicho objeto. Respecto de sus comentarios particulares sobre pintura y música cubana y mexicana, véase Belén Vega (2017).
- 53 En *Blast at Ballet*, Kirstein (1937/1967, 46) explicaba que con *Billy the Kid* planteaban una alternativa: “Instead of take a picturesque cowboy legend and making it the tragedy of an individualistic, romantic, desperado, à la early ‘Western’ serial movies [...] following the Russian formula” [En lugar de tomar la leyenda pintoresca de un *cowboy* y convertirla en la tragedia de un individualista, romántico, desesperado, como en las primeras series de western [...] siguiendo la fórmula rusa].
- 54 Hay una fuente que puede resultar aún más rica que aquellas más directamente a la mano, puesto que cuenta con la fascinación de lo exótico. Los músicos latinoamericanos pueden ofrecer fácilmente al ballet el más influyente corpus de trabajos líricos desde el Renacimiento ruso.
- 55 Kirstein (1937/1967, 47) menciona la actividad de Littlefield con ballets de temática americana como “coincidente” en el tiempo con la de su compañía y ofrece un listado de ellos en “apéndice” (115). Sin embargo, no hace alusión al ballet *H. P.*, estrenado en Filadelfia en 1932, es decir, casi una década antes que sus declaraciones para *Theatre Arts* (1942) y que las primeras coreografías de Balanchine para la American Ballet Caravan sobre música de creadores latinoamericanos. Respecto de la recepción (y fracaso) en clave panamericanista del ballet de Littlefield-Chávez, véanse Taylor Gibson (2012) y Hess (2013c, 50-80). Consúltense, asimismo, la reciente monografía sobre Carlos Chávez a cargo de Leonora Saavedra (2015).
- 56 Se trataba de Dance Players, compañía fundada por Eugene Loring con los mismos objetivos que la American Ballet Caravan. Como una “an all-American company offering dance plays on American themes” [una compañía completamente americana que ofrece espectáculos de danza sobre temas americanos], se proclamaba en su presentación en 1942 (Amberg 1949, 165). Con anterioridad, Loring ya había pasado a integrar el Ballet Theatre, llevándose consigo el preciado *Billy the Kid*. Garafola (2005b, 131) explica cómo Kirstein pareció no perdonar nunca esta traición por parte de su antiguo colaborador.

- 57 Kirstein tuvo que conformarse con recuperar una partitura de Copland de 1925 (*Music for Theatre*) y coreografía de Anthony Tudor, en un ballet titulado *Time Table*, cuya traducción al castellano para la gira fue *Despedida*, “ballet realista en un acto” (American Ballet 1941, [20]).
- 58 En opinión de Garafola (2005b, 132), *Rodeo* es un “quintaesencial Americana ballet” [ballet americano por excelencia]
- 59 Capítulo aparte merecerían las reivindicaciones identitarias afroamericanas de Katherine Dunham o Pearl Primus, entre otras; véase Manning (2004).
- 60 A pesar de que el propio Kirstein (1942a, 334) ofrece detalles sobre coreografía y decorados, y que Garafola (2005a, 34) afirma que se estrenó durante la gira de la American Ballet Caravan (si bien sospecha de ello ante la ausencia de tal coreografía en el completo catálogo de Balanchine), no consta en el programa de la gira (American Ballet 1941). Los papeles de Ginastera conservados en la Paul Sacher Stiftung (Basel) dejan patente que dicha obra, primer encargo de su vida, solo se estrenaría muchos años después, ya finalizada la Segunda Guerra Mundial; concretamente, el 19 de agosto de 1952 en el Teatro Colón de Buenos Aires, con coreografía de Michel Borowski y escenografía de Dante Ortolani
- 61 Puede que tratase, sin éxito, de realizar un encargo a Heitor Villa-Lobos. Duberman (2007, 664) expone que tuvieron un encuentro del que, según carta a su amigo, el compositor Virgil Thomson, no conservó un buen recuerdo: narra que prácticamente lo echó de la habitación
- 62 *Fantasia Brasileira* era tan brasileña, en cierto modo, como el príncipe Igor era tártaro o eslavo. Pero Balanchine había visto las playas y las favelas en las montañas sobre Río de Janeiro. Todos habíamos ido a una escuela de samba, escuchado bandas en salones de baile baratos y nuestros bailarines sintieron por sí mismos el tiempo y la luz brasileña
- 63 Así como en la estrecha colaboración con los mexicanos José Martínez, uno de los miembros de la compañía, y José Fernández, bailarín local que ayudó a Lew Christensen en la coreografía
- 64 Como en la “edad de plata” de los Ballets Russes de Diaghilev, la búsqueda de la modernidad fue una constante en el ideario de Kirstein. Así, al igual que con *Filling Station* o *Billy the Kid* (mito recidivo por la filmografía) trató, en cierto modo, de recrear la “actualidad” americana, *Pastorela* y *Estancia* eran justificadas como elementos de una tradición “viva”. Sobre *Pastorela* escribió Kirstein (1942a, 331) que “we tried to find a subject which was alive, yet which touched the traditional” [intentamos encontrar un tema que permaneciese vivo pero tocase lo tradicional]; y respecto de *Estancia*, “yet it does not recall a past time. In epochless dress, it consolidates the living praise of the country” [pero no evoca una época pasada. Con vestuario atemporal, consolida los elogios vivos de un país] (Kirstein 1942a, 334).
- 65 Con esta [*Pastorela*], esperábamos mostrar una auténtica muestra de buena voluntad hacia el material latinoamericano. Pero descubrimos, en una gira que no incluía México, que los críticos brasileños, peruanos y colombianos consideraban cada uno su propia cultura autónoma, única y superior al resto. En lo que respectaba a ellos, México era tan remoto como Siam, pero menos interesante.
- 66 La primera edición del texto corrió a cargo del propio autor y consistió en una tirada de 1000 ejemplares (Nueva York: Martin Press, 1938), de los cuales, según el propio Kirstein (1967, “Foreword”, s. p.), se vendieron menos de 300. Asimismo, entre 200 y 300 ejemplares (el amplio margen de inexactitud corresponde al autor) fueron enviados personalmente a quienes consideraba indignaría el panfleto. En 1967, se ocupó de la edición *Dance Horizons*; cabe suponer (aunque no tenemos datos al respecto) que la difusión en esta nueva ocasión fue mayor.
- 67 Los panfletos deben desencadenarse a partir de villanías, reales o imaginadas. Mis villanos eran los rusos, entonces y hasta ahora, no americanizados, que formaban, en mi mente, una conspiración capaz de estrangular al infante Hércules del ballet americano en su cuna.
- 68 “There are other ghosts invoked or exorcised, who, active then, have faded” [Hay otros fantasmas invocados o exorcizados, que, activos entonces, se han disipado] (Kirstein, 1967, “Foreword”, s. p.). Aunque no lo especifica, parece claro que con tales fantasmas se refiere a los epígonos de los Ballets Russes.
- 69 Prevots (2001, 74) recoge la transcripción ofrecida por el Panel de Danza del American National Theater and Academy de los argumentos de Kirstein para rechazar la invitación del ministro de Cultura soviético: “The Russian offer presents problems as George Balanchine is anti-Stalinist, and he thinks he might encounter difficulties if he appears in Russia. Therefore he personally does not want to go”. Asimismo, Kirstein y Balanchine pondrían como excusa las que consideraban serían unas malas condiciones de alojamiento, comida y requisitos técnicos para la compañía. Sin embargo, a causa de la presión estatal, se vieron forzados finalmente a aceptar una gira de ocho semanas en la Unión Soviética durante el otoño de 1962 (81).

- 70 Explica su juventud y se escuda, en cierto modo, en el apoyo de la mecenas Anne Harriman Vanderbilt (1864-1940) —dedicataria del panfleto—, quien le dio alas al joven Kirstein para llevar a cabo su “lucha”: “Mrs. Vanderbilt paid me the highest compliment an older can pay a younger; she treated me with no mind to age or eminence. She was fascinated by the *idea* of ballet in America. We were both in league against ‘the Russians’” [La señora Vanderbilt me rindió el mayor tributo que una persona de mayor edad puede ofrecer; ella me trató sin tener en cuenta mi edad o prestigio. Ella estaba fascinada por la idea de ballet en Estados Unidos. Los dos estábamos aliados contra “los rusos”] (Kirstein 1967, “Foreword”, s. p.).
- 71 El propio Kirstein reconocía en la primera edición de *Blast at Ballet* (1937/1967, 9) no esperar demasiada difusión en los medios, pero sí algunas respuestas privadas a través de cartas. La reimpresión de este escrito, en 1967, junto con otros dos textos del autor, representaba, sin duda, un nuevo intento de divulgación de sus ideas.
- 72 *Three Pamphlets Collected* (1967) estaba integrado por “Ballet Alphabet (1939)” y “What Ballet is all about: an American Glossary” (1959), así como por el citado “Blast at Ballet: A Corrective for the American Audience” (1937) y el prólogo de la nueva edición. La paginación de cada uno de estos escritos dentro del volumen era independiente del resto.
- 73 A estos valores se sumó, en el caso estadounidense, el discurso de progreso de Nixon que, sin embargo, no fue aceptado por todos los americanos, pues ofrecía de ellos una imagen de capitalistas voraces y bárbaros materialistas (Prevots 2001, 3).
- 74 “This breeziness may seem brash to older communities, but mark how blue jeans have conquered the world” [Esta frescura puede parecer osada a las comunidades más antiguas, pero señala el modo en que los *blue jeans* han conquistado el mundo] (Kirstein 1959, 1951).
- 75 El estilo americano es disciplinado pero irreverente. Dado que no tenemos una galería nacional mítica a la que rendir tributo ni prototipos, sino los dudosos héroes del pionero, el mecánico y el atleta, no estamos atados a la servidumbre de un pasado sagrado, tampoco a celebridades o gigantescas obras sagradas.
- 76 “The American response to new music is not a question of nationalism; *Billy the Kid* (Copland-Loring-French, 1938) had a charming score based on folk materials. The ballet had success since it was then a popular response to an historical need; but its choreographic value was slight, in few ways equal to Martha Graham’s *American Document* from which its processional portions largely derived” [La respuesta americana a la nueva música no es una cuestión de nacionalismo; *Billy the Kid* (Copland-Loring-Francia, 1938) tenía una partitura encantadora basada en materiales folclóricos. El ballet tuvo éxito puesto que constituía entonces una respuesta popular ante una necesidad histórica; pero su valor coreográfico era leve, en algunos aspectos equivalente a *American Document*, de Martha Graham, cuyos fragmentos procesionales derivaban en gran medida] (Kirstein 1959, 49).
- 77 “American ballet [...] with notable additions from jazz, free-form or individual lyric developments, pushed into a sharp, percussive, hard, clean accent, athletic and metrical which seems when exported to South America, Europe or the Orient, heartless, anti-theatrical (i.e. anti-pantomimic), under-clad, ill-decorated and relentlessly ingenious” [Ballet estadounidense [...] con adiciones notables de *jazz*, en su forma libre [*free jazz*] o sus particulares desarrollos líricos, dentro de un ingenioso, percusivo, duro y claro acento, atlético y métrico, que resulta, cuando se exporta a Suramérica, Europa u Oriente, frío, antiteatral (es decir, antipantomímico), desnudo, pobremente decorado, inexorablemente ingenioso] (Kirstein 1959, 47).

REFERENCIAS

- Amberg, George. 1949. *Ballet in America: The Emergence of an American Art*. Nueva York: Duell, Sloan and Pearce.
- American Ballet. 1941. *American Ballet: primera jira interamericana, junio-diciembre de 1941*. Nueva York: Sociedad Musical Daniel.
- Bourscheidt, Randall. 2009. *Lincoln Kirstein: The Program Notes*. Nueva York: Eakins Press Foundations.
- Craft, Robert. 2013. *Stravinsky: Discoveries and Memories*. s. l.: Naxos.
- Duberman, Martin. 2007. *The Worlds of Lincoln Kirstein*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- Boggs, Johnny D. 2013. *Billy the Kid on Film, 1911-2012*. Jefferson, NC: Mc Farland.
- Foulkes, Julia L. 2002. *Modern Bodies: Dance and American Modernism from Martha Graham to Alvin Ailey*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- Garafola, Lynn. 2005a. "Lincoln Kirstein, Modern Dance, and the Left: The Genesis of an American Ballet." *Dance Research* 23 (1): 18-35.
- Garafola, Lynn. 2005b. "Making an American Dance *Billy the Kid*, *Rodeo* and *Appalachian Spring*." En *Aaron Copland and his World*, editado por Carol Oja y Judith Tick, 121-147. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Goldner, Nancy. 1974. *The Stravinsky Festival of the New York City Ballet*. Nueva York: Eakins Press.
- Graham, Martha. 1991. *Blood Memory*. Nueva York: Washington Square.
- Gunther, Catherine. 2015. *Don't Act, Just Dance: The Metapolitics of Cold War*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Hess, Carol A. 2013a. "Anti-fascism by Another Name: Gustavo Durán, The Good Neighbor, and 'Franquismo' in the United States." En *Music and Francoism*, editado por Gemma Pérez Zaldouondo y Germán Gan Quesada, 367-381. Turnhout: Brepols.
- Hess, Carol A. 2013b. "Copland in Argentina: Pan Americanist Politics, Folklore, and the Crisis in Modern Music." *Journal of the American Musicological Society* 66 (1): 191-250.
- Hess, Carol A. 2013c. *Representing the Good Neighbor: Music, Difference and the Pan American Dream*. Nueva York: Oxford University Press.
- Hodgings, Paul. 1992. *Relationships Between Score and Choreography in Twentieth-Century Dance Music, Movement, and Metaphor*. Lewiston, Nueva York: The Edwin Mellen Press.
- Jenkins, Nicholas. 1991. *By with to & from: A Lincoln Kirstein reader*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux.
- Jones, Susan. 2013. *Literature, Modernism and Dance*. Oxford: Oxford University Press.
- Joseph, Charles M. 2002. *Stravinsky and Balanchine: A Journey of Invention*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Kirstein, Lincoln. 1937/1967. "Blast at Ballet: A Corrective for the American Audience." En *Three Pamphlets Collected*, 3-128. Nueva York: Dance Horizons.
- Kirstein, Lincoln. 1937. "Crisis in the dance." *The North American Review* 243 (1): 80-103.
- Kirstein, Lincoln. 1942a. "Latin American Music for Ballet." *Theatre Arts* 26 (5): 331-335.
- Kirstein, Lincoln. 1942b. *The Book of the Dance: A Short History of Classic Theatrical Dancing*. Nueva York: Garden City Publishing.
- Kirstein, Lincoln. 1943. *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*. Nueva York: MoMA.
- Kirstein, Lincoln. 1959/1967. "What Ballet Is All About: An American Glossary." En *Three Pamphlets Collected*. Nueva York: Dance Horizons.
- Kirstein, Lincoln. 1967. "Foreword." En *Three Pamphlets Collected*. Nueva York: Dance Horizons.
- Kirstein, Lincoln. 1979. *Thirty Years: Lincoln Kirstein's The New York City Ballet*. Londres: Adam and Charles Black.
- Kirstein, Lincoln. 1984/1991. "A Ballet Master's Belief." En *By with to & from: a Lincoln Kirstein reader*, editado por Jenkins Nicholas, 198-219. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux.

- Leddick, David. 2000. *Intimate Companions: A Triography of George Platt Lynes, Paul Cadmus, Lincoln Kirstein, and Their Circle*. Nueva York: St. Martin's Press.
- Lefrak, Ashley, Barbara Palfy y Peter Kayafas, eds. 2007. *Lincoln Kirstein: A Bibliography of Published Writings, 1922-1996*. Nueva York: Eakins Press Foundation.
- Manning, Susan. 2004. *Modern Dance, Negro Dance: Race in Motion*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- McPherson, Elizabeth. 2013. *The Bennington School of the Dance: A History in Writings and Interviews*. Jefferson, NC: McFarland & Company.
- Prevots, Naima. 2001. *Dance for Export: Cultural Diplomacy and the Cold War*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Reynolds, Nancy. 1983. *Ballet, Bias And Belief: Three Pamphlets Collected and Other Dance Writings of Lincoln Kirstein*. Nueva York: Dance Horizons.
- Saavedra, Leonora, ed. 2015. *Carlos Chávez and his World*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Simmonds, Harvey, Louis H. Silverstein y Nancy Lasalle, eds. 1978. *Lincoln Kirstein, the Published Writings, 1922-1977: A First Bibliography*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Sowell, Debra H. 1992. *The Christensen Brothers: An American Dance Epic*. s. l.: Harwood Academic Publishers.
- Stuart, Muriel. 1998. *The Classic Ballet, Basic Technique and Terminology. Historical Development, by Lincoln Kirstein*. Gainesville, FL: University Press of Florida.
- Taylor Gibson, Christina. 2012. "The Reception of Carlos Chávez's *Horsepower*: A Pan-American Communication Failure." *American Music* 30 (2): 157-193.
- Teck, Katherine. 2011. *Making Music for Modern Dance: Collaboration in the Formative Years of a New American Art*. Nueva York: Oxford University Press.
- Vega, Belén. 2017. "Performing Cubanity in Sounds and Images: Cuban Painting and Music Avant-Garde through the Looking-Glass of MoMA in the early 1940s." En *Music and Figurative Arts in the Twentieth Century*, editado por Roberto Illiano, 387-409. Turnhout: Brepols.
- Weber, Nicholas Fox. 1995. *Patron Saints: Five Rebels Who Opened America to a New Art, 1928-1943*. New Haven, CT: Yale University Press.

Cómo citar este artículo:

Vega Pichaco, Belén. 2017. "La lucha por un sueño americano: Lincoln Kirstein frente a la conspiración del ballet ruso antes de la Guerra Fría." *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 12 (2): 211-232. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae12-2.lisa>