

Turner y los maestros

“**L**os maestros de dibujo suelen corregir a sus alumnos diciéndoles: ‘sólo mira hacia afuera y copia lo que ves’, como si la perspectiva viniera sólo con mirar y no después de estudiar a Uccello o a Leonardo. Sin ver otro arte, todo el mundo dibujaría como un niño. E incluso, la idea de delinear una figura –que es como se supone que dibujan los niños– no es algo que se trae, sino que se aprende.” Solo un pintor, en este caso el célebre artista pop Roy Lichtenstein, podría llegar a semejante conclusión. Los demás, siguiendo al maestro de dibujo, nos inclinaríamos intuitivamente a pensar lo contrario: que de la habilidad para captar los matices del *afuera* depende enteramente que *adentro* del cuadro haya, o no, una correspondencia con ese pedazo de realidad que se busca copiar. “La gente cree que la perspectiva lineal es realmente la manera en que vemos el mundo, pero no es así: es una convención”, insistía Lichtenstein –y nadie más versado en la materia que él, el rey del estereotipo. Lo que puede parecer, por tanto, una mera transcripción¹ de un pedazo de la realidad (eso es lo que logran los más diestros dibujantes: que parezca *lo mismo*), en buena medida no es otra cosa que la puesta en práctica de lo que se sabe acerca de cómo conseguir que ese pedazo de realidad cobre una dimensión pictórica. (He aquí, muy burdamente, la viejísima distinción entre “saber” y “ver”.) Desde luego que la observación directa de las apariencias ningún daño puede hacer, pero solo el artista que conoce las convenciones –que ha visto, pues, *otro arte*– será capaz de traducir “correctamente” el afuera en los términos específicos del adentro.² Por ello ningún pintor, hasta bien entrado el siglo XIX, va a despreciar la oportunidad de estudiar –cuaderno de notas en mano– las obras de sus más ilustres antecesores, en búsqueda del truco, la clave que lo lleve a representar de manera creíble tal o cual asunto. De ahí también que en la historia del arte sean tan frecuentes los guiños entre pintores, las alusiones, los homenajes. El joven pintor tiene en el arte del pasado su mejor escuela; también, lo sabemos, su mayor fuente de ansiedad: los grandes maestros son a un tiempo su vía, irrenunciable, de aprendizaje y el recordatorio perenne de que alguien llegó antes: ¿y acaso queda algo por decir?

Pocas veces se ha ahondado tanto en el asunto de la influencia artística (que finalmente es también el de la origi-

nalidad) como en fechas recientes en el Museo del Prado. Se nos olvida que por momentos es precisamente en las instituciones que uno tendría –por puro prejuicio, claro está– por más tradicionales donde las reflexiones más pertinentes tienen lugar. Cuántos críticos no viven estos días de poner el grito en el cielo ante el más mínimo atisbo de *otro arte* en la obra de un artista contemporáneo: “¡eso ya se hizo!”, dicen a coro tomaditos de la mano. Lo malo, o lo peor, más bien, no es que hagan la tarea, sino que la hagan mediocrementemente. Claro que los artistas toman prestado de aquí y de allá; y, sí, no siempre tienen la delicadeza de darle un nuevo sentido a eso que se llevan (allá ellos que deberán lidiar como puedan con su deuda). Convenientemente, sin embargo, se cuidan de no detenerse en los muchos casos en que la apropiación no deviene en vacua insistencia y que, al contrario, resulta en extremo estimulante para la inventiva. Quién sino T.S. Eliot podía reparar con tanto tino en nuestra “tendencia a insistir, cuando elogiamos a un poeta, en aquellos aspectos de su poesía que menos le asemejan a los demás. En esos aspectos o pasajes de su obra pretendemos encontrar lo individual, lo que constituye la verdadera esencia del hombre”; pero, en cuanto hacemos a un lado ese prejuicio, “nos damos cuenta de que, no sólo los mejores, sino los pasajes más individuales de su obra, suelen ser aquellos en que los poetas muertos, sus antecesores, manifiestan su inmortalidad con más vigor”. La exposición que ahora visita las salas del Prado, *Turner y los maestros* –que para mayores señas podría haberse llamado “Turner y sus maestros”³– parece, bajo esta luz, llegar para recordárnoslo.

La posibilidad de discurrir acerca de la formación del carácter individual a través del enfrentamiento con la tradición, no la da la obra de cualquier artista. Con J.M.W. Turner el asunto, no obstante, reviste una significación particular. No es una cuestión de una o dos admiraciones personales que la obra, discretamente, alcance a revelar, como comúnmente ocurre. No, aquí estamos ante uno de los pintores (junto a Picasso, por supuesto, y quizá un par más) con mayor conciencia del lugar que podía llegar a ocupar en el tiempo y en su contemporaneidad; conciencia que, en el caso de Turner, se tradujo en una abierta y peligrosa competición, sin fin, con los grandes maestros. Desde luego, como veíamos antes, Turner no era ni de cerca el único preocupado porque las riquezas del arte estuvieran, como escribió Keats, “ya agotadas, y acaparadas todas sus bellezas”. A nadie le parecía extraño entonces que un pintor confesara públicamente sus influencias, como hizo en algún momento el fundador

¹ Si de eso se tratara realmente, de transcribir, nadie dibujaría como un niño –ni siquiera los niños.

² No es, entonces, que los niños dejen de dibujar como niños el día en que se les “arregla” la mirada (como decía el historiador del arte, E.H. Gombrich: “ningún niño ve a su mamá como su tosco dibujo sugiere”). Se llega a dibujar “mejor” cuando las viejas formas infantiles son intercambiadas por otras muchísimo más refinadas, aunque, en cierto modo, igualmente esquemáticas (el ojo, por así decirlo, pasa de bolita a una elaborada almendra con pupila, iris y pestañas).

³ Después de pasar por la Tate Britain de Londres y el Grand Palais parisino.

de la escuela paisajística británica, Richard Wilson: “Qué duda cabe, señor, que Claude para el aire y Gaspard para la composición y el sentimiento.”⁴ Para Turner, sin embargo, los antecesores no eran únicamente ejemplos, eran el tema central de su pintura. Por eso, más allá de los diálogos –o francos debates– que puntualmente estableció con este o aquel pintor (Rembrandt, el Veronés, Poussin, Van Ruisdael,⁵ Lorrain, el propio Wilson, o alguno de sus contemporáneos, como Constable), está el hecho de que, por su agudo sentido de la tradición, su obra sirve para pensar más ampliamente en cuestiones que no solo lo atañen a él, sino a la historia del arte en general.

A Turner, por ejemplo, le tocó vivir, y él mismo impulsó con su trabajo, el cambio en la percepción de las obras de arte como bienes privados. Antes, las obras pertenecían a quien las pagaba, y no fue sino hasta finales del siglo XVIII cuando comenzó a pensarse que quizá eran, en realidad, de quien las llevaba a cabo; con lo cual, el problema de la originalidad emergía a la par (porque si la obra era de su autor, debía serlo de pe a pa). Solo entonces, como anota el curador de la muestra, David Solkin, “la imitación de un modelo previo vino a parecer una forma no tanto de luchar por igualar a los mejores, o de servirse libremente de un repositorio público y abierto, cuanto una acción transgresora de falsificación, violación o incluso robo”. Así, nació, junto a la noción del genio original, “una nueva manera de entender la propiedad privada, dictada por las exigencias de una sociedad mercantil moderna”, para la cual nada tenía tanto valor como *lo nunca visto*. En ese sentido, Turner fue uno de los primeros en oponer verdadera resistencia a las influencias –después de mucho padecerlas– y en despojar a la pintura de su necesidad de *saber. Ver*, o más aún estar ahí,⁶ era para Turner el único modo de hacer de la pintura el territorio de una inédita autenticidad visual; del verismo, pues, más extremo. Y en eso fue indiscutiblemente original. Antes de él, la pintura estaba *hecha de arte*, como se decía entonces; después, vendrían las salidas a cazar el frágil aspecto de las cosas en su estado natural (lo cual le ganaría a Turner la acusación de ser un autor tan enamorado del “desaliño y la oscuridad” que había dejado que el acto de pintar excediera los límites de la representación –de ahí toda la pintura *en plein air*⁷).

Nadie desea que los artistas no hagan otra cosa que “perpetuar el modo de hacer de las generaciones precedentes, en una ciega o tímida adhesión a sus éxitos”, como decía Eliot. Empezando por los artistas mismos: ninguno clama, como

parecen creer los críticos que corren a ponerse la estrellita cada vez que denuncian a un nuevo “plagiario”, por una vuelta a esa etapa de inocencia previa al establecimiento de la propiedad intelectual (ya en los sesenta se pasó por ahí), ni buscan rodearse de “maestros antiguos repartidos por el suelo” –así se burlaba Turner del mediocre Beaumont.⁸ Pero tampoco podemos seguir, eternamente, pensando en los términos, hoy más que anticuados, profundamente reaccionarios, que llevaban, dos siglos atrás, al poeta Edward Young⁹ a escribir, por ejemplo, que “el *Imitador* comparte su corona, si la tiene, con el objeto escogido de su imitación; el *Original* [...] posee una naturaleza *vegetal*; brota espontáneamente de la raíz vital del genio; *crece*, no se *hace*. Las imitaciones son muchas veces [...] *manufactura*, forjada por esos *mecánicos* que



Régulo (1828-1837), J.M.W. Turner.

son el *arte* y el *trabajo* a partir de materiales preexistentes que no les pertenecen”. ¿Corona, naturaleza vegetal, genio, mecánicos? Si algo deja en claro la exposición del Prado no es otra cosa que la certeza de que Turner no habría sido el revolucionario paisajista que fue si le hubiera dado la espalda al arte del pasado antes de tiempo. Cerremos con lo que ya nos decía Lichtenstein: “sin mirar otro arte, todo el mundo dibujaría como un niño”. –

– MARÍA MINERA

4 Se refería a los pintores del siglo XVII Claude Lorrain y Gaspard Dughet.

5 Quien incluso inspiró la invención del Puerto Ruysdael, donde se sitúan dos de sus más famosos cuadros.

6 Se dice que a los 67 años se amarró al mástil de un barco para sentir, no solo ver, los efectos de una tormenta.

7 Al aire libre, en francés.

8 George Howland Beaumont, coleccionista y pintor aficionado contemporáneo de Turner.

9 Citado en el catálogo de la exposición.

Los hombres que no amaban a las mujeres, de Niels Arden Oplev

De cuando en cuando brota una epidemia en el mundo editorial. Un *best seller* local se traduce a otros idiomas y alcanza el mismo estatus alrededor del planeta. Los escépticos de siempre se mantienen al margen: en las librerías evitan las pilas de ejemplares arreglados sobre el piso en forma de espiral de ADN, e ignoran los comentarios cómplices que intercambian quienes conocen “el libro”. Les consuela pensar que, a diferencia del mundo, ellos no caen en la trampa de confundir un librito de moda con una expresión del *zeitgeist* a la que hay que poner atención.

Un día la epidemia alcanza a uno de ellos. Se pregunta si no valdrá la pena ponerse al tanto del asunto, por lo menos para descalificar con un poco de autoridad. En menos de lo que se responde se da cuenta de que está enterado de los temas del argumento, que “conoce” a los personajes y que sabe de las polémicas que han llevado al libro hasta la cima en la que está. Solo hace falta leerlo —piensa— y entenderá, por lo menos, las razones del furor.

O no. Por lo menos para esta iniciada, el acercamiento en desorden al culto al escritor sueco Stieg Larsson ha vuelto más oscuras las razones de su encumbramiento y las pasiones encontradas que ha despertado su obra. *La chica del dragón tatuado*, *La chica que jugaba con fuego* y *La chica que pateó un avispero** forman la llamada trilogía “Millennium”, traducida a 35 idiomas y que ha vendido 8 millones de copias alrededor del mundo. Larsson ha sido llamado el nuevo genio de la novela negra, al centro del *boom* reciente de ese género literario en los países escandinavos. Los temas de Larsson son los cadáveres en el clóset de sociedades que, como la sueca, son modelo de civilidad, y los monstruos que pasean por las calles bajo la máscara de escandinavos sosos.

La fama de Larsson fue póstuma: murió de un ataque cardíaco en 2004, el año previo a la publicación de la primera parte de la trilogía. Contribuyen al mito los puntos en común entre su biografía y la de su protagonista, el periodista Mikael Blomkvist. Así como Blomkvist aparece en las novelas como el editor de la revista *Millennium*, Larsson era director de *Expo*, una revista dedicada, al igual que su contraparte ficticia, a atacar los bastiones de la extrema derecha sueca. En su país el escritor y editor llegó a ser conocido por denunciar a organizaciones neonazis y a clanes a favor de la supremacía blanca, muchos de ellos con récord de violencia homicida.

La introducción a la trilogía, *La chica del dragón tatuado*, comienza cuando Blomkvist es sentenciado a prisión por exponer en las páginas de *Millennium* los negocios turbios de un millonario influyente. Antes de cumplir su condena, el periodista es contratado por Henrik Vanger, cabeza de una familia de empresarios de abolengo, que busca esclarecer la desaparición —hace más de cuarenta años— de su querida sobrina Harriet. Blomkvist acepta el trabajo sin sospechar que destapará cloacas inimaginables ni, mucho menos, que Lisbeth Salander, una investigadora atípica (y la estrella de la trilogía), lo seguiría hasta el final del horripilante caso. En el camino de sus investigaciones, Blomkvist y Salander descubren coincidencias en casos nunca resueltos de homicidios de mujeres. Todos tienen en común circunstancias de muerte especialmente crueles, al parecer con significado ritual.

Los adoradores de Larsson ensalzan sus supuestas dotes narrativas y su cruzada feminista. Aquellos que lo detestan lo culpan de ser un misógino en disfraz: casi un sádico sexual que, como sus personajes, disfruta concibiendo formas de infligir tortura en el cuerpo de una mujer.

Ni una cosa ni la otra. Quien llegue a la lectura de *La chica del dragón tatuado* listo para tomar partido es probable que sienta, como mucho, decepción. Si algo impresiona de la novela es su volumen de *paja*: decenas de páginas dedicadas a explicar el árbol genealógico de los Vanger, a contar vidas de oficina y a narrar con detalles numéricos (esos, sí, tortuosos) los escándalos financieros que dividen a sus personajes en villanos y víctimas. Un poco más interesantes son los esfuerzos descomunales de Larsson por convencer a sus lectores de que una mujer como su protagonista Salander puede ser atractiva: una *hacker* de aspecto andrógino, con *piercings* y tatuajes, inhabilitada para las relaciones sociales y marcada por, se sugiere, una infancia de abuso sexual. En párrafos en los que se confunden el punto de vista de Larsson y el de sus personajes, el autor se da vuelo hablando de la desconfianza que inspira Lisbeth en los miembros “normales” de la sociedad. Si algún cargo de misoginia pudiera hacerse a la novela, sería el pasmo del escritor ante una chica gótica, a la que no puede dejar de ver como algo más que una duende *freak*.

El inverso de este prejuicio es expuesto involuntariamente por la actriz Noomi Rapace, quien interpreta a Salander en la adaptación de la novela al cine. De pelo largo y castaño, rasgos finos y toques de maquillaje en colores pastel, Rapace cuenta en una entrevista cómo su apariencia pre-Lisbeth le hizo temer que por verse “demasiado *girly*” nunca la considerarían para interpretar el papel. Algo que, de suceder, hubiera

* Las traducciones de los títulos en sueco de las primeras dos entregas fueron *Los hombres que odian a las mujeres* y *El castillo que explotó en el aire*. Al reeditarse como trilogía, fueron lanzadas con nuevos títulos. Algunas traducciones de la primera novela, y su versión cinematográfica, conservan el título original sueco.



La actriz Noomi Rapace, la mujer a la que no amaban los hombres.

sido no solo irónico (por aquello de los estereotipos) sino un error enorme: si algo vale la pena del vasto universo Larsson es la interpretación que hace Rapace de la hermética Lisbeth Salander en las tres películas (coproducciones escandinavas) que ya conforman la contraparte cinematográfica de la trilogía. La primera de ellas, que retoma el título original sueco, se estrena este mes en las salas del país.

Los hombres que no amaban a las mujeres es uno de los casos en que un mito popular reencarna libre de lo que arrastraba en su versión original. Los guionistas de la película borraron subtramas pedantes y encontraron atajos que no solo “mejoran los tiempos”, sino que brillan por derecho propio y le aportan simetría y ritmo al esquema original. La innovación más osada es la trama que justifica el encuentro improbable entre Salander y Blomkvist y su aún más improbable decisión de trabajar juntos. La explicación que da la cinta sirve para dibujar el perfil hostigador de ella y las deficiencias como periodista de él. Razón poderosa para formar mancuerna, y mucho más verosímil que la que propone la novela: es decir, la posibilidad de vengar aquello que a cada uno lo convirtió en exilado social –la violencia sexual en el caso de ella, el capitalismo corrupto en el caso de él.

Algo más que logra la cinta (a diferencia de la novela) es subrayar el contraste entre una Estocolmo sofisticada y aséptica, y el mundo lúgubre, bajo la nieve, de la Suecia rural. Una metáfora obvia del lado oscuro de los personajes que es, sin embargo, mucho más poderosa a través del lenguaje visual.

Lo que lleva al asunto incómodo de la misoginia, que, dicen muchos, va de la mano de la descripción de actos de violencia sexual. Si la narración de Larsson fue lo que originalmente desató la discusión, la película acabará por polarizar a los críticos. El director Niels Arden Oplev no optó

por el camino fácil. *Los hombres que no amaban a las mujeres* no se esconde en sutilezas para mostrar la violación de Salander (en manos de su tutor), y recrea con detalle las fotografías post mórtem de las mujeres torturadas por los psicópatas a los que alude el eufemismo del título. Difícilmente esto es misoginia o explotación sexual. El argumento que afirma que la exhibición de actos sádicos o cuerpos mutilados (en concreto, femeninos) es incitante y provocadora tiene lugar en el terreno de la psicopatía más que en el de la valoración del arte y la representación. Más allá de que las novelas de Larsson o la película de Arden Oplev están lejos de ser consideradas obras maestras, la descripción que se hace en ellas de aberraciones y abusos es, sin lugar a dudas, repulsiva. La idea de que la violencia representada tiene una agenda escondida solo puede aplicarse al cine que recurre a trucos para volverla *sexy*: puesta en escena, iluminación y audio que mejoran la percepción del mundo. ¿El truco más eficiente? El *casting* de cuerpos perfectos que, por su sola rareza, funcionan como imanes al ojo. El Hollywood más difundido lo usa una y otra vez, tan solo porque sus actores –los que recuperan presupuestos– se quedan fuera de nómina si empiezan a “descuidarse” y a lucir como gente normal.

Que la mayor parte del reparto de *Los hombres que no amaban a las mujeres* esté formado por actores y actrices entrados en años, con arrugas y varios kilos de más, y que incluso Noomi Rapace –la *chica* de la película– conserve el color ligeramente amarillo de la dentadura humana, acaba siendo, paradójicamente, un gesto amable al espectador. Más importante aún, evita ponerle una trampa, mostrándole todo tipo de caras y cuerpos hermosos que luego verá destazados o, peor, en el papel de los destazadores. —

— FERNANDA SOLÓRZANO

Nueva York hispano

Entrevista con Mike Wallace

La tercera parte de la población de Nueva York es hispana. Además, Nueva York concentra la mayor diversidad de hispanos en el mundo. Ya era tiempo de que se explicara por qué, y eso se propone Nueva York (1613-1945), la exposición que con este título —así, en castellano— se presenta en el Museo del Barrio de septiembre a enero y que es producto de la colaboración entre la New York Historical Society, el mismo Museo del Barrio y académicos de Estados Unidos y América Latina.

Nueva York (1613-1945) incluye videos, mapas, cartas, pinturas, dibujos —todo ello procedente de los acervos de los dos museos y de colecciones privadas— y un documental de Ric Burns realizado especialmente para la ocasión. El distinguido historiador Mike Wallace, ganador del premio Pulitzer como coautor de Gotham: A history of New York City to 1898, encabezó el equipo curatorial. Converso con él en Manhattan.

■
Nueva Ámsterdam, que terminaría por convertirse en Nueva York, estuvo poblada por holandeses e indios lenapes. Pero recientemente se descubrió que también hubo al menos un marinero hispano. ¿Quién era?

El marco temporal de la exposición inicia en 1613, porque ese año un barco holandés dejó en la costa de Manhattan a un tal Jan Rodrigues, descrito como “un mulato nacido en Santo Domingo, al que le habían dado una escopeta, una espada, algunos cuchillos y hachas”, probablemente dejado ahí para comerciar con los lenapes hasta que el buque regresara al año siguiente. Durante el transcurso de 1614, en efecto, varios buques holandeses se toparon con Rodrigues, pero el personaje luego se esfuma de la historia. Diez años después, en 1624, llega a esas mismas costas la Compañía Holandesa de las Indias Occidentales, fecha que marca el asentamiento de pobladores no indígenas en Nueva York.

¿Cuándo y por qué se establecen los primeros españoles y latinoamericanos en Nueva York? Nueva York fue colonizada por protestantes holandeses que odiaban a su soberano católico español. Los ingleses, que habían tomado la isla en 1664, coincidían en el mismo odio. Habían luchado guerra tras guerra en contra de los españoles y durante la mayor parte de su dominio reprimieron el catolicismo en Nueva York, castigando so pena de muerte la presencia de curas y excluyendo del voto a los papistas. Holandeses e ingleses consideraban a los españoles bárbaros, déspotas y crueles.

La situación cambió con la guerra de independencia, cuando España ayudó a los rebeldes a hostigar a sus rivales británicos y un pequeño grupo de diplomáticos y mercaderes se asentaron en la ciudad. En 1784 se permitió el culto católico y se construyó St. Pete's, la primera iglesia católica de la ciudad financiada con ayuda de Carlos III de España, el arzobispo de México y el obispo de Puebla —hoy, irónicamente, fuente principal de migrantes sin dinero.

Al tiempo que España establecía una presencia en Nueva York, Francisco de Miranda, apóstol del movimiento independentista latinoamericano, llegó a la ciudad para obtener el patrocinio de neoyorquinos prominentes con el fin de liberar a Sudamérica de la “tiranía española”. Le tomó veinte años, pero en 1806 Miranda arrendó un buque cargado de municiones y, con cerca de 180 voluntarios neoyorquinos, zarpó para liberar a Venezuela. La expedición fracasó, pero inspiró a Bolívar y a otros futuros revolucionarios.

En el siglo XIX avanza la presencia de hispanos en Nueva York. Al principio de ese siglo surgieron dos pequeñas comunidades. Una, de españoles peninsulares, principalmente mercaderes vendedores de vino y aceite; la otra,

de cubanos, principalmente mercaderes vendedores de azúcar. Tras las guerras de independencia de América Latina, el comercio intercontinental se expandió. A Nueva York llegaba plata de México, cuero de Argentina, guano de Perú y café de Venezuela y Brasil. Y a cambio, de la ciudad se enviaba harina que llegaba por el Canal de Erie y productos de su próspero sector manufacturero: desde libros y billetes de banco hasta locomotoras y maquinaria para procesar caña de azúcar.

La conexión dominante siguió siendo con Cuba y Puerto Rico, y la importación del azúcar se convirtió en la fuente de muchas fortunas neoyorquinas de peso. Los Havemeyers construyeron refinerías ayudando a convertir a la ciudad en el productor de azúcar más importante del planeta. Otras dinastías de mercaderes azucareros, como la de Moses Taylor, que fundó City Bank (hoy Citibank), reciclaron sus ganancias hacia el floreciente sector bancario.

Nueva York se convirtió además en refugio de rebeldes cubanos y puertorriqueños —desde Félix Varela y José María Heredia en los 1820, pasando por Cirilo Villaverde y Emilia Casanova, que durante la guerra de los diez años (1868-1878) trasladaron armas del Bronx a Cuba, hasta José Martí, que en los 1880 y 1890 organizó, y en 1895 emprendió, la rebelión que se convirtió en la guerra hispano-cubano-americana.

Otros exiliados políticos latinoamericanos también se albergaron y organizaron en Nueva York, incluyendo, en 1864, a la familia del presidente Benito Juárez y a funcionarios republicanos, cuyo Club Mexicano de Nueva York obtuvo apoyo estadounidense para restaurar la república.

¿Cómo es que aquí, en una ciudad anglosajona, Martí fragua el ideal de la hispanidad?

Martí se sostuvo como periodista. Documentó perspicazmente la cultura y la política de Nueva York y de Estados Unidos para periódicos de la ciudad de México, Caracas y Buenos Aires. Contribuyó en los emergentes periódicos y revistas en español publicados en la ciudad, como *La Revista Ilustrada de Nueva York*. También ayudó a fundar el Spanish-American Literary Society of New York en 1887, un club social y literario que celebraba “Noches Americanas”, cada una de ellas dedicada a uno de los países de América. Gotham –Nueva York– se estaba convirtiendo en un punto de encuentro para escritores de tierras distantes y en un crisol de la naciente tradición literaria panhispana.

dieron hacia África y Asia: la búsqueda de ganancias y la convicción de contar con la supremacía racial y religiosa. América Latina fue un valiosísimo manantial de materia prima, mercados, fuerza laboral y oportunidades de inversión. Y los anglosajones protestantes se sentían superiores a los católicos “morenos”. Con la doctrina Monroe, Estados Unidos se autoproclamó protagonista de su tiempo con derecho a una esfera de influencia propia.

¿Por eso los estadounidenses se refieren a Estados Unidos como “América”, el nombre que los hispanos usamos para referirnos a todo el continente?

La razón es resultado de una combinación de ignorancia, arrogancia y facilidad de expresión. En el fondo, convertir

ello son las incursiones de las dinastías de los Guggenheim en México, los Rockefeller en Venezuela y los Grace en el Perú, así como las de las empresas RCA, ITT y Pan Am y de los bancos JP Morgan y Citibank en toda América Latina.

El relato sobre los millones de inmigrantes europeos pobres que arribaban a Nueva York es muy conocido. Paralelamente, pero mucho menos narrada, hubo una gran explosión de las comunidades hispanas.

Durante el siglo XIX y principios del XX la inmigración procedente de España y de las antes y restantes colonias españolas siguió siendo modesta comparada con las oleadas sucesivas de irlandeses, alemanes, judíos e italianos. Es realmente hasta después de la Segunda Guerra Mundial que la migración puertorriqueña se volvió un fenómeno de masas y el preludio de la llegada de masas de latinoamericanos. Hoy Nueva York es hispano en una tercera parte.

La exposición Nueva York concluye en 1945. ¿Por qué?

Porque el aumento impresionante de arribos de hispanos a la ciudad –lo más reciente es la repentina oleada de migrantes mexicanos– está provocando una transformación cuantitativa y cualitativa de la ciudad que todavía no podemos terminar de comprender. Por primera vez, los hispanos tienen la presencia masiva característica de las comunidades de inmigrantes de antaño –y tendrán más y más poder económico, político, cultural y lingüístico, cosa que habrá que tomar en cuenta.

¿Aún no se toma en cuenta? ¿Los neoyorquinos todavía no asumen la importancia de esa migración o no pueden calcular todavía su impacto?

Todavía no la toman en cuenta las instituciones culturales de importancia. Y tampoco se ha comprendido bien el efecto de esta transformación irreversible. Es por eso que decidí ayudar a organizar *Nueva York*. –

– FEY BERMAN



Casitas series (1996-1998), de Eilat Feuer.

La doctrina Monroe, “América para los americanos”, aparentaba tener el mismo espíritu que el de la Hispanidad: la unidad del continente en contra del imperialismo europeo. En realidad, encubrió el expansionismo yanqui en América Latina. ¿Por qué prefirió Estados Unidos el expansionismo en vez de la solidaridad con el continente?

En última instancia, la finalidad de la doctrina Monroe no fue aliarse con América Latina sino protegerse de rivales europeos. Fue motivada por las mismas razones por las que los europeos se expan-

“Estados Unidos” en un adjetivo no es sencillo y suena torpe. Es mucho más fácil decir “I’m an American” que “I’m a United-States-an”.

¿Qué papel juega la conexión norte-sur en el encubrimiento económico de Nueva York en los siglos XIX y XX?

La mayoría de las grandes fortunas de Nueva York se acumularon gracias a la conexión norte-sur y no al lazo este-oeste-Europa, que es al que habitualmente se hace referencia. Ejemplo de