

MARTÍ Y LOS MÁRTIRES DE CHICAGO. POESÍA, PERIODISMO Y POLÍTICA EN LA CRÓNICA MODERNISTA

Sebastiaan Faber

Oberlin College

El Haymarket Affair de 1886 ocupa una posición crucial en la memoria histórica estadounidense, y fue quizás el evento más importante que le tocó cubrir a José Martí durante los casi tres lustros que vivió exiliado en Nueva York, de 1880 a 1895, trabajando durante doce de ellos como corresponsal para la prensa latinoamericana. El atentado, el largo proceso de los anarquistas acusados de perpetrarlo y el ahorcamiento de cuatro de ellos en noviembre del año siguiente, constituyeron para Estados Unidos un trauma nacional, un episodio vergonzoso en la historia judicial y, sobre todo, un hito de la lucha obrera del país. A Martí, el caso le confirmó la creciente desilusión que sentía por el país anfitrión y contribuyó a que adoptara una posición cada vez más crítica y desengañada ante el futuro de la sociedad estadounidense y su posibilidad de funcionar como modelo político para Cuba (Kaye 208; Foner 32; Kirk 48).

La famosa bomba del Haymarket estalló, como es sabido, en la noche del 4 de mayo de 1886 cuando la policía de Chicago se disponía a dispersar un mitin de obreros en Chicago, convocado pocos días después de una gran huelga a favor del día laboral de ocho horas. La bomba, cuyo lanzador nunca fue identificado, acabó por matar a siete policías. Entre los cientos de detenidos a raíz del atentado hubo ocho anarquistas que pronto se convirtieron en los protagonistas del caso: un norteamericano, Albert Parsons; un inglés, Samuel Fielden; y seis alemanes, la mayoría inmigrantes recientes al país: Michael Schwab, August Spies, Louis Lingg, George Engel, Oscar Neebe y Adolph Fischer. El proceso judicial celebrado contra ellos mantuvo durante 49 días la atención de la nación entera. Y aunque nunca se pudo probar una conexión directa entre los anarquistas y la bomba, siete de los acusados fueron condenados a muerte. De éstos, Lingg consiguió suicidarse la noche anterior al ajusticiamiento; a Schwab y Fielden se les conmutó la sentencia; pero Spies, Parsons, Engel y Fischer murieron en la horca la mañana del 11 de noviembre de 1887.

Por estas fechas, Martí llevaba siete años en Nueva York, desde donde escribía con gran regularidad informes sobre Estados Unidos para varios periódicos latinoamericanos. Los eventos del Haymarket los cubre en tres crónicas diferentes enviadas a *La Nación* de Buenos Aires. En mayo de 1886 escribe sobre las huelgas y el atentado; en septiembre, sobre el proceso; y en noviembre

del año siguiente, dos días después del ajusticiamiento, envía al director del periódico la crónica más larga de todas las escritas hasta la fecha, relatando de nuevo el caso entero con todo lujo de detalles. En conjunto, estos tres textos sirven para ilustrar el gran interés político y literario de la crónica martiana, ya señalado por críticos como Ramos y Rotker. Aquí, sin embargo, quisiera aprovecharlos para analizar con más detenimiento el *proceso* de escritura de Martí y, sobre todo, plantear una serie de preguntas más generales sobre el *status* y el significado de la crónica modernista. Partiré del presupuesto de que la crónica desempeña, de forma simultánea, tres funciones diferentes. Como texto periodístico, informa a sus lectores; como texto literario, los entretiene al mismo tiempo que apela a su sentido estético; y, como texto ideológico, busca formar su opinión. La tensión entre estas tres funciones —periodismo, poesía y política— es el tema del presente ensayo.

Estilísticamente, los tres textos en cuestión no pueden ser más similares. Son representativos de las mejores crónicas martianas: se leen como pequeñas joyas literarias, escritas en un lenguaje complejo, rico en metáforas, figuras retóricas y efectos dramáticos. Y aunque se publicaron en un periódico, no son ni pretenden ser objetivos. Al contrario, como ocurre en la mayoría de sus crónicas, Martí pone todas sus dotes retóricas al servicio de un determinado punto de vista. Lo curioso en el caso de estos tres textos, sin embargo, es que ese punto de vista cambia radicalmente entre la segunda crónica y la tercera. En los primeros dos textos, Martí condena sin más a los anarquistas, de cuya culpabilidad no parece dudar, adoptando la reacción abiertamente xenófoba que también predominaba en la opinión pública estadounidense. Censura a “aquellos siete alemanes” por su falta de respeto a la cultura democrática norteamericana; los califica como “meras bocas por donde ha venido a vaciarse sobre América el odio febril acumulado durante siglos europeos en la gente obrera”. Sus “ideas lóbregas”, dice, “prendieron... en los espíritus menos racionales y más dispuestos por su naturaleza a la destrucción” (OC XI, 55-56).¹

En la crónica escrita después del ahorcamiento, sin embargo, los mismos anarquistas surgen como héroes abnegados de una lucha justa y desesperada por mejorar el destino de las clases obreras. Ya en los primeros párrafos Martí empieza por distanciarse de su posición anterior. En vez de condenar a los anarquistas, Martí censura ahora a los que, “incapaces de domar el odio y la antipatía que el crimen inspira, juzgan los delitos sociales sin conocer y pesar las causas históricas de que nacieron, ni los impulsos de generosidad que los producen” (OC XI, 333). La censura y la xenofobia de los primeros dos textos ceden lugar a la solidaridad y la misericordia. Martí se ve obligado a reconocer que también en Estados Unidos se dan condiciones sociales que, si no justifican la violencia, al menos la hacen comprensible.

Desde luego llama la atención que, en un espacio de 14 meses, Martí cambie de opinión de forma tan radical. Pero más llamativo aún es que lo haga sin

¹ Todas las citas de Martí provienen de la edición cubana de sus *Obras completas* (1963).

reconocerlo y sin que disminuya la intensidad retórica con que defiende su posición. Los tres textos mencionan los mismos hechos, invocan los mismos tropos, y emplean los mismos efectos retóricos; simplemente se invierten los papeles. Así, cuando aún se trataba de condenar a los anarquistas, Martí los diagnosticaba en términos patológicos como “hombres de espíritu enfermizo ... empujados unos por el apetito de arrasar ..., pervertidos unos por el ansia dañina de notoriedad ...,—y otros, ¡los menos culpables, los más desdichados! endurecidos, condensados en crimen, por la herencia acumulada del trabajo servil y la cólera sorda de las generaciones esclavas” (OC XI, 58). Opinaba que “[s]us artículos y discursos no [tenían] aquel calor de humanidad que revela a los apóstoles cansados” (OC XI, 57) y observaba indignado que “[t]res de ellos ni entendían siquiera la lengua en que los condenaban” (OC XI, 55-56). Un año después, en cambio, ya desde otro paradigma moral, caracteriza al anarquista August Spies como un hombre “sereno”, que habla “con cáustica elocuencia, mas no de modo que sus oyentes perdieran el sentido, sino tratando con singular moderación de fortalecer sus ánimos para las reformas necesarias ...” (OC XI, 340, 346). Ahora el partido culpable, y por tanto patologizado es la policía, que en la crónica de 1886 aún había sido la víctima inocente de la barbarie europea. “¿[N]o fueron”, se pregunta Martí en 1887, “las fiestas de sangre de la policía, ebria del vino del verdugo como toda plebe revestida de autoridad, las que decidieron armarse a los más bravos?” (OC XI, 343).

Ahora bien, ¿cómo explicar esta tensión entre retórica y política? ¿Cómo es posible que Martí emplee las mismas figuras retóricas, los mismos efectos dramáticos y el mismo entusiasmo desmesurado para defender dos posiciones tan divergentes? Por un lado, es verdad que estos textos reflejan un importante cambio de actitud en Martí, que pierde confianza en el sistema político del país y, por tanto, llega a comprender mejor el radicalismo de las clases obreras. Pero, por otro lado, ¿no dicen también algo sobre la relación conflictiva entre estilo e ideología, entre ética y estética? Cabe insistir en que el cronista modernista es poeta, periodista e intelectual público: como poeta se propone escribir artísticamente, renovar el lenguaje y entretener al lector; como periodista, procura informar al lector de la actualidad norteamericana; y, en cuanto intelectual latinoamericano, pretende transmitirle a su público un mensaje político o ideológico. Si algo demuestran las crónicas sobre los anarquistas de Chicago, es que estas tres funciones no siempre son compatibles.

Como se sabe, es sólo recientemente que la crítica literaria ha reconocido el gran interés de la crónica modernista. En el caso de Martí, los dos libros que confirmaron la importancia de sus textos periodísticos fueron *Desencuentros de la modernidad* de Julio Ramos y *Fundación de una escritura* de Susana Rotker, de 1989 y 1992, respectivamente. Los dos demostraron la importancia de la crónica como un espacio de experimentación, al que consideran como cantera o caldo de cultivo de la gran literatura latinoamericana del siglo XX. Ramos analiza la crónica como un laboratorio ideológico en que los modernistas definen su posición ambivalente ante la modernidad. Rotker, por su parte, se concentra más especí-

ficamente en el ambiguo estatus genérico de la crónica, situada a caballo entre la literatura y el periodismo. La tesis principal de Rotker es que la crónica modernista se debe considerar como “espacio de condensación” y como la primera manifestación, aunque embrionica, de una escritura netamente latinoamericana.

En la parte final de su libro, Rotker, al comparar la representación de la actualidad norteamericana por Martí con la prensa neoyorquina, llega a revelar detalles importantes acerca del proceso de escritura de las crónicas. A propósito de algunos textos ejemplares como las crónicas sobre el terremoto de Charleston, la muerte de Jesse James y el puente de Brooklyn, Rotker demuestra que a Martí, la prensa norteamericana le sirve de “material crudo”: la mayoría de los hechos, detalles y anécdotas que refiere Martí provienen directamente de los periódicos neoyorquinos. Como bien subraya Rotker, sin embargo, esto no significa que las crónicas martianas sean simples reflejos, traducciones o resúmenes de sus fuentes (231); al contrario, Martí las filtra con cuidado, procurando, entre otras cosas, elegir aquellos temas que capten el interés o la curiosidad de sus lectores hispanoamericanos. En segundo lugar, las somete a un complejo proceso de elaboración literaria. Finalmente, Martí vierte las noticias en un molde moral o filosófico. Así, por ejemplo, representa el terremoto de Charleston como una respuesta de parte de la naturaleza a una falsa “civilización” impuesta sobre ella por la sociedad norteamericana.

Lo que Rotker no llega a afirmar explícitamente, sin embargo, es que, como parte de esta elaboración, Martí, en realidad, borra las huellas de sus fuentes. Cuando habla de eventos noticieros ocurridos fuera de Nueva York a los que no puede haber asistido —como el terremoto de Charleston— lo hace sin embargo como si los hubiera presenciado. Lo que presenta como testimonios no son tales: son recreaciones indirectas, de segunda mano, basadas en los informes de la prensa norteamericana, suplementadas con detalles inventados por el autor. Ahora bien, ¿esta capacidad inventora va más allá de los detalles? Rotker no está dispuesta a admitir que Martí se aleje tanto de la realidad referencial. Por un lado, concede que la crónica “[s]e permite originalidades que violenten las reglas del juego del periodismo, como la irrupción de lo subjetivo”; por otro, mantiene que la crónica “no inventa los hechos que relata” y que “su subjetivismo no traiciona a la realidad, sino que se le acerca de otro modo, para redescubrirla en su esencia” (252).

Esto, sin embargo, queda por ver. La originalidad e innovación *estilística* de las crónicas es innegable, pero ¿cuán originales son al nivel de la *información*? Vale la pena investigar con más detenimiento hasta qué punto Martí realmente se mantiene fiel a los hechos que le proporciona la prensa neoyorquina. En segundo lugar, es importante determinar cuál es precisamente la influencia de las fuentes periodísticas al nivel de la *ideología*. Como hemos dicho, Rotker señala la tendencia de Martí a aprovechar las noticias para formular una lección moral o filosófica; pero cabe preguntarse, primero, si esa lección moral en verdad revela, como lo afirma Rotker, “la esencia” de la realidad descrita y, segundo, si el marco moral siempre es de Martí, o si también está inspirado en la opinión

pública estadounidense. La larga crónica escrita después del ajusticiamiento de los anarquistas ofrece una buena oportunidad para analizar detalladamente los cambios que introduce Martí a los tres niveles: de estilo, de información y de ideología.

"Un drama terrible": análisis de una crónica

Estilo

Como se ha dicho, los textos de Martí se distinguen en primer lugar por su riqueza estilística e intensidad retórica. Aunque la prensa estadounidense de la época tampoco estaba exenta de dramatismo, Martí la supera con creces. Agrega detalles dramáticos, introduce metáforas poderosas y moviliza todas sus armas retóricas para apelar a los sentimientos del lector. No es que los textos de Martí sean necesariamente más subjetivos que sus fuentes, pues en verdad, la prensa norteamericana del momento era todo menos imparcial. La diferencia radica más bien en que Martí no tiene la *pretensión* de ser objetivo. Su fin, además de informar, es también *emocionar* al lector: escribe apasionadamente, y gran parte de sus recursos estilísticos sirven igualmente para despertar las pasiones del público.

La mejor forma de apreciar la "literaturización" por parte de Martí de la información que le brindan los periódicos norteamericanos es un simple cotejo de textos. Comparemos, por ejemplo, la descripción que Martí de las últimas visitas familiares a los hombres condenados en la cárcel, el día anterior al ajusticiamiento, con el informe del *New York Times* "The last farewells were said to the condemned men late in the afternoon.", escribe, impasible, el reportero del *Times* ("Four of Them Must Hang" 1). Martí, en cambio, exclama: "[C]onvencidas de la desventura de sus hombres, las mujeres, las mujeres sublimes, están llamando por última vez, no con flores y frutas como en los días de esperanza, sino pálidas como la ceniza, a aquellas bárbaras puertas!" (OC XI, 350). "Engel's daughter was next admitted", dice el *Times*, "and she was taken into the jail corner and the door closed. When she came out she had her handkerchief pressed to her eyes, and was sobbing convulsively" (1). Martí lo describe así: "Y Engel, ¿cómo recibe la visita postrera de su hija? ¿no se querrán, que ni ella ni él quedan muertos? ¡oh, sí la quiere, porque tiemblan los que se llevaron del brazo a Engel al recordar, como de un hombre que crece de súbito entre sus ligaduras, la luz llorosa de su última miradal" (350). Al hablar de la despedida entre Spies y su joven y reciente esposa, Nina Van Zandt, escribe el periodista norteamericano:

When [Spies's] devoted proxy-wife entered the room he sprang from his chair, and taking her in his arms drew her upon his knees into a close embrace, and sat there holding her, neither of them speaking. They kissed each other again and again, and, when the brief time had expired, arose to a standing position wit-

without saying a word. One last embrace, one last kiss, and they parted. Those who had expected to see Nina give way to tears were disappointed. When she came out into the office her eyes were dim, but there was no sign of tears. She carried her head higher even than is her wont, and passed again through the curious and sympathizing crowd as if she did not see it. (1)

Es notable la nota dramática de la noticia del *Times*; pero es incomparable con el dramatismo del cubano:

“¡Oh, Nina, Nina!” exclama Spies, apretando a su pecho por primera y última vez a la viuda que no fue nunca esposa; y al borde de la muerte se la ve florecer, temblar como una flor, deshojarse como la flor, en la dicha terrible de aquel beso adorado.

No se la llama desmayada, no; sino que, conocedora por aquel instante de la fuerza de la vida y la beldad de la muerte, tal como Ofelia vuelta a la razón, cruza, jacinto vivo, por entre los alcaides, que le tienden respetuosos la mano. (350-351)

Como se ve, Martí introduce exclamaciones, preguntas retóricas, comparaciones y alusiones literarias; agrega adjetivos dramáticos; tiene gran afición por el uso del presente histórico; y donde puede, el diálogo presenta en estilo directo.

Información

Pero los cambios introducidos por Martí no se limitan al nivel estilístico; el cubano también adapta la información propiamente dicha. Más de una vez, Martí deja que su imaginación enriquezca los hechos generales proporcionados por la prensa con detalles de su propia invención. Esto es notable sobre todo en los diálogos —que reconstruye Martí en base a lo descrito por los periodistas— y en otras “expansiones” similares. Si un periodista menciona que, en la cárcel se oye el sonido del telégrafo del *New York Sun*, Martí aprovecha el detalle para introducir un elemento lúgubre: la máquina, escribe, “culebraba, reñía, se desbocaba, imitando, como una dentadura de calavera, las inflexiones de la voz del hombre” (351).

Si éstos no son sino pequeños retoques que añaden un poco de vivacidad al discurso periodístico, en otros momentos Martí va un paso más allá, modificando los hechos para incrementar su efecto dramático. Al describir las sucesivas visitas a la cárcel, por ejemplo, cambia su orden y funde la mujer de Fischer con la de Schwab en una sola figura. El *New York Tribune* menciona que, la mañana del ajusticiamiento, el público reunido se asusta al escuchar de repente “an awful wailing sound”: era el gato negro de uno de los reos. Martí incorpora este episodio, pero lo traslada a la víspera, para pintar una escena digna de Edgar Allan Poe. “Al fin del corredor se levantaba el cadalso. ... En el aire espeso y húmedo chisporrotean, cocean, bloquean, las luces eléctricas. Inmóvil sobre la baranda de las celdas, mira al cadalso un gato...” (351).

Pero el cambio mayor lo introduce Martí en la descripción de los eventos de la noche del 10 de noviembre. Los periódicos norteamericanos relatan cómo, a eso de medianoche, con la cárcel ya sumida en un silencio completo, Albert Parsons se puso a cantar "Annie Laurie", una antigua canción folklórica de origen escocés. En la versión de Martí, sin embargo, no es Parsons el que rompe a cantar, sino Engel. He aquí el pasaje entero tal y como aparece en la *Obras completas*, justo después de la aparición del gato:

[D]e pronto una melodiosa voz, llena de fuerza y sentido, la voz de uno de estos hombres a quienes se supone fieras humanas, trémula primero, vibrante enseguida, pura luego y serena, como quien ya se siente libre de polvo y ataduras, resonó en la celda de Engel, que, arrebatado por el éxtasis, recitaba "El Tejedor" de Henry Keine, como ofreciendo al cielo el espíritu, con los dos brazos en alto: ... (351).

Lo que sigue es la transcripción entera, en una versión española versificada, del poema "Die Schlesischen Weber". El texto no es de Henry Keine —que no existe— sino del poeta alemán Heinrich Heine. Aunque el propio Heine nunca incorporó el poema en una de sus colecciones, se trata de una composición harto famosa, escrita a propósito de la rebelión de tejedores que se produjo en la región alemana de Silesia, en el año 1844. El poema relata cómo los tejedores, al fabricar la mortaja de Alemania, la entretejen con tres maldiciones: una al Dios que no les escucha, una al rey que no alivia su miseria y una a la "falsa patria" roída por los gusanos.²

El cambio introducido por Martí plantea varias preguntas importantes. ¿Por qué decidió sustituir la canción escocesa por este famoso poema alemán, y ponerlo, además, en boca de Engel? ¿Qué efecto pretendía lograr con esta importante desviación de los hechos históricos? También se presentan interrogativas menores, aunque no menos interesantes: ¿por qué, en el artículo de *La Nación*, se escribe el nombre de Heine mal, en lo que parece una versión fonética y, además, anglicada? ¿Y quién tradujo el poema al español?

Estas últimas preguntas quizá sean más fáciles que contestar que las primeras. Aunque varios editores de la obra martiana han identificado esta traducción por lo que es, corrigiendo de paso el lapsus del nombre, nadie ha intentado explicar el error.² Aún así, varios críticos se han interesado por la procedencia de la traducción. Geldrich, Owen y Quesada la atribuyen al propio Martí, que al parecer sabía alemán; Iduarte conjetura que el cubano debe de haberse familiarizado con la obra de Heine durante su estancia en España (Geldrich 83; Owen 203; Quesada 75; Iduarte 75). No hay que olvidar, además, que en Nueva York

² En la edición venezolana de las *Obras completas* de 1964, también se habla de "Henry Keine". Las antologías de Julio Ortega y José Olivio Jiménez ponen "Henry Heine"; una edición uruguaya de 1962 habla de "Henri Heine"; y la traducción al inglés editada por Foner dice "Heinrich Heine".

Martí contaba entre sus amistades literarias con el poeta venezolano José Antonio Pérez Bonaldo, el traductor principal de Heine al español, y con los hermanos Sellén, también muy versados en la obra del poeta alemán.

Más importante, sin embargo, es que nadie —que yo haya podido averiguar— haya reparado en que, al introducir este poema, Martí distorsiona la realidad histórica del episodio. ¿Por qué lo hizo? Se presentan varias hipótesis. En primer lugar, se puede ver esta desviación como otro ejemplo más de la “literaturización” de la realidad, rasgo típico de crónica modernista, ya señalado arriba. En efecto, al sustituir una canción folklórica por un poema de Heine, el cronista realza la calidad literaria del texto. Y si, de verdad, la traducción es del propio Martí, aprovechó este episodio para intercalar una creación literaria de sí mismo y así dejar que el Martí-poeta se impusiera por un momento al Martí-periodista. En segundo lugar, el poema de Heine encaja mucho mejor en el contexto histórico, político y cultural del episodio. Al conectar a los anarquistas de Chicago con otra rebelión obrera parecida, los presenta como parte de un fenómeno histórico mucho más grande. Políticamente, esta conexión histórica ayuda a legitimar la lucha de los hombres condenados. Culturalmente, también tiene más sentido que sea un alemán quien recite un poema alemán; al fin y al cabo, la mayoría de los acusados habían nacido en Alemania.

Hay que enfatizar, además, que esta inserción del poema de Heine en el texto es sólo una entre varias alusiones a la historia cultural alemana. Al propio Heine lo menciona Martí al principio de la crónica, donde ya anticipa el poema citado posteriormente: “en el Oeste”, dice, “... tiene en fermento a la masa obrera la levadura alemana, que sale del país imperial ... vomitando sobre la patria inicua las tres maldiciones terribles de Heine” (336). De la misma manera, al describir la belleza física de Lingg, incluye referencias a Tannhäuser y Lohengrin, dos leyendas alemanas aprovechadas, entre otros, por Heine y Wagner. El efecto de este marco cultural es importante: asocia a los anarquistas con una importante tradición cultural, contradiciendo así la representación de ellos en la prensa norteamericana —y en las primeras dos crónicas de Martí— como bárbaros extranjeros faltos de cultura y civilización. A Martí le interesa subrayar este contraste: la voz que recita el poema, dice, proviene “de uno de estos hombres a quienes *se supone* fieras humanas” (351, énfasis mío).

Ideología

Sean acertadas o no estas hipótesis, lo cierto es que se puede concluir en última instancia, que Martí subordina la precisión referencial a sus necesidades estéticas; los hechos históricos quedan supeditados al efecto dramático de su texto. El dramatismo, a su vez, está encaminado a manipular las emociones del lector y, así, reforzar el mensaje ideológico o político de la crónica. Paradójicamente, sin embargo, hay dos formas en que esta predominancia del estilo sobre los hechos acaba por debilitar la fuerza política del texto. Primero, al adaptar la historia a sus necesidades estéticas, Martí simplemente pierde credibilidad. Segundo, el gran poder que ejerce sobre él la intensidad de su propia retórica,

muchas veces le fuerza a expresarse en hipérboles y a adoptar posiciones extremas. Su *forma* de expresión sólo parece permitir la seguridad absoluta; no deja lugar para la duda o el matiz. Los anarquistas son, o bien bestias salvajes, o bien nobles mártires intelectuales. Tiene uno la impresión de que la florida retórica de Martí sirve no sólo para encubrir las huellas de sus fuentes periodísticas, sino también las ambivalencias políticas del propio cronista. En términos más generales, la riqueza y originalidad estilísticas de Martí quizá también sirvan para ocultar la influencia en sus posiciones morales de la opinión pública estadounidense. Es posible que, así como la información referencial, los puntos de vista que expresa Martí en sus crónicas estén más influidos por la esfera pública norteamericana de lo que se ha supuesto. Si, en las primeras dos crónicas sobre los anarquistas, el cubano repite con pasión la visión predominante en la prensa, en la tercera se apoya en la opinión de varias figuras prominentes, como el escritor William Dean Howells, que se habían pronunciado en contra del ajusticiamiento.

Como ha demostrado Ramos, las crónicas le sirven a Martí para construir una nítida dicotomía semántica-cultural entre un “nosotros” hispanoamericano y un “ellos” estadounidense, manifestaciones respectivas de lo espiritual y lo materialista, lo natural y lo artificial, etc. (197-201). Ahora bien, no es que estas categorías no existan; lo que ocurre es que no se dejan reducir tan nítidamente a estos términos culturales. Como ha demostrado Carl Smith, la batalla que Martí (y después Rodó) se explicaba como una lucha entre lo hispano y lo anglosajón, en realidad se libraba por igual *dentro* de las dos culturas. Las ansiedades de Martí frente a la modernidad, así como su preocupación ante lo que veía como la precaria condición de “las cosas del espíritu” en realidad las compartía con buena parte de la sociedad norteamericana.

A la hora de interpretar la imagen de Estados Unidos que aparece en las crónicas norteamericanas de Martí es importante recordar que las dudas, críticas y temores que expresa en algunos momentos son tan inherentes a la opinión pública norteamericana de la época como la admiración y alabanza en otros. Así, por ejemplo, la representación martiana de la ciudad estadounidense como una peligrosa fuente de desorden y pasiones desatadas, analizada por Ramos (190), era un tópico en el discurso público norteamericano del momento (Smith 2-7). Lo mismo puede decirse de la tendencia de Martí a idealizar una sociedad norteamericana originaria y achacar su decadencia moral a la “contaminación” por las olas de inmigrantes europeos y asiáticos.

Son tres las conclusiones que se pueden sacar de todo esto. En primer lugar, las crónicas norteamericanas de Martí son menos fieles a la realidad histórica de lo que se ha tendido a suponer. Segundo, la dimensión política, moral o ideológica de las crónicas es menos original o, si se quiere, menos “latinoamericana” de lo que el propio Martí nos quiere hacer creer. En tercer lugar, cabe concluir que, entre las tres funciones que desempeña el cronista —una función poética, periodística e intelectual— la periodística queda supeditada a las otras dos y, entre éstas, la poética se impone a la intelectual.

OBRAS CITADAS

- Foner, Philip S. Introducción. *Inside the Monster: Writings on the United States and American Imperialism*. Por José Martí. Trad. Elinor Randall. Ed. Foner. New York; London: Monthly Review Press, 1975.
- "Four of Them Must Hang. Bomb-Maker Lingg Cheats the Gallows." *New York Times* 11 agosto 1887: 1.
- Geldrich, Hanna. *Heine und der spanisch-amerikanische Modernismo*. Bern; Frankfurt am Main: Herbert Lang, 1971.
- Iduarte, Eduardo. *Martí, escritor*. México: Cuadernos Americanos, 1945.
- Kaye, Jacqueline. "Martí and the Great Uprising of Labor". *Ibero-Amerikanisches Archiv* 13.2 (1987): 207-228.
- Kirk, John. *José Martí: Mentor of the Cuban Nation*. Tampa: UP of Florida, 1983.
- Martí, José. *Obras completas*. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963.
- . *Obras completas*. Pról. Jorge Quintana. Caracas, 1964.
- . *Antología*. Ed. Julio Ortega. Barcelona: Salvat/Alianza, 1972.
- . *Ensayos y crónicas*. Ed. José Olivio Jiménez. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1995.
- . *La guerra social en Chicago*. Montevideo: Ediciones América Nueva, 1962.
- Owen, Claude R. *Heine im spanischen Sprachgebiet; eine kritische Bibliographie*. Münster, Westfalen; Aschendorff, 1968.
- Quesada y Miranda, Gonzalo de. Introducción. *Páginas inéditas o dispersas*. Por José Martí. Cuba: Univ. de la Habana, 1963.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Rotker, Susana. *Fundación de una escritura. Las crónicas de José Martí*. La Habana: Casa de las Américas, 1992.
- Smith, Carl. *Urban Disorder and the Shape of Belief: The Great Chicago Fire, the Haymarket Bomb, and the Model Town of Pullman*. Chicago: U of Chicago P, 1995.
- "The Law Answers Anarchy. Spies and his Comrades Hanged". *The New York Tribune* 12 noviembre 1887: 1.