



Operatividad comunicacional en las crónicas de José  
Martí.  
A propósito del proceso de los siete anarquistas de  
Chicago

Dra. Marta Inés Waldegaray  
Criccal - Celcirp

---

## I.

Las crónicas neoyorkinas de José Martí, sus “pequeñas obras fúlgidas” («Prólogo al Poema del Niágara», *Obras Completas* VII:227) como él las concebía, proponen una reflexión acerca de la vida cultural y económica en la sociedad moderna del último cuarto del siglo XIX, caracterizadas por el impacto de la técnica y del capitalismo finisecular. El conjunto de estas crónicas constituye una preciosa reflexión acerca de los más diversos aspectos de lo moderno en la vida cotidiana. “Preciosa reflexión” no sólo en el sentido primero y ampliamente reconocido por la crítica (Aníbal González, 1982; Julio Ramos, 1989; Susana Rotker, 1992; Iván Schulman, 1994) de la importancia social y hasta diríamos, etnográfica, de las crónicas martianas, sino también *preciosas* por la abundancia de detalle pormenorizado, minucioso y estetizante (Sonia Contardi 1995:55). La economía informativa que caracteriza al discurso noticioso se modifica en la escritura cronística martiana para volverse comunicación reflexiva, traducción expresiva de la cultura entendida como precioso valor social, moral y estético. La muy conocida oposición ideológica de Martí a los signos de una modernidad entrevista como acechante y amenazadora, y su postulación de una identidad (pretendidamente latinoamericana) defensora de valores culturales y estéticos desechados por el discurso dominante de la racionalidad moderna, sostenido paradigmáticamente por el entonces naciente poder económico latinoamericano, abre hacia el último cuarto del siglo XIX una interpretación dicotómica de la realidad política del continente americano representada por la polarización: economía / cultura. En sus años neoyorkinos (10 de agosto de 1881 - 30 de enero 1895, según la cronología de Ibrahím Hidalgo Paz [*Obras Escogidas* 1992]), Martí lee la vida estadounidense desde este prisma ideológico. Dicho prisma modela no sólo la dimensión política de sus ideas sino también la dimensión literaria de sus escritos: la dicotomía economía / cultura se vuelve discursivamente operativa. A la luz de esta polarización erigida por Martí, nos proponemos analizar dos crónicas de 1886 acerca de un atentado anarquista en Chicago, según una progresión expositiva que irá desde la presentación temática del inmigrante en José Martí, al análisis textual de la presentación ideológica y discursiva de los anarquistas en las dos crónicas que nos ocupan. Esto, con la intención de poner en evidencia, frente a la *economía informativa* del discurso noticioso, la lógica *comunicativa* de aquél que “no tiene la mente de gacetero de crímenes” y “añora la mañanita de nuestros antiguos domingos, cordial y comunicativa” («La casa y el ferrocarril» X:225; lo destacado es nuestro).

## II.

Para definir a la crónica en tanto género, los diccionarios de periodismo coinciden en recurrir a la etimología: viaje filológico al origen de la voz griega *chronos*, tiempo. En la crónica el orden temporal posee un rol organizador de lo narrado. En opinión de Gonzalo Martín Vivaldi en su diccionario de periodismo, en la crónica “se trata de narrar los hechos a través de una subjetividad; de colorearlos con nuestra propia apreciación al

tiempo que se van narrando; de fundir relato y comentario en la misma frase.” Y más adelante: “La crónica periodística es, en esencia, una información interpretativa y valorativa de hechos noticiosos, actuales o actualizados, donde se narra algo al propio tiempo que se juzga lo narrado.” (Gonzalo Martín Vivaldi 1998:127 / 128-129). Interpretación y valoración se ofrecen no sólo a través de opiniones francas, sino también a través de los procedimientos narrativos, de las formas retóricas empleadas. En el caso de la escritura de Martí, este plus interpretativo y valorativo del género se ofrece bajo la forma de la estetización: impronta literaria de sus crónicas. Para el cubano, la vida urbana es materia de creación de belleza poética. Estetiza la vida ciudadana, maquilla su funcionamiento social al percibirlo con los lentes de sus propios valores artísticos. La lectura estética por parte del intelectual convierte la función informativa del periódico en una oferta artística, cultural, interior. Sus crónicas ofrecen un sentido de *cultura* que se opone a la idea de *civilización* concebida como desarrollo externo, superficial, artificial (1). Se trata de un plus comunicacional que no se vende como la información, sino que se ofrece (2).

Como en un combate discursivo, su estetización de los males de la ciudad desafía la representación vulgar e inmediata del realismo literario y del realismo periodístico. Sin dudas, uno de los tópicos literarios (tan recurrente en el ensayo latinoamericano del siglo XIX) (3) que refiere la vulgaridad de lo real es a fines del XIX el inmigrante. Presente en la sociedad norteamericana, el extranjero se vuelve material cronístico para Martí. En «Crímenes y problemas», crónica del 20 de marzo de 1885 para *La Nación* de Buenos Aires, Martí toma como motivo al inmigrante, lo clasifica y califica:

“De Europa vienen, no sólo suecos andariegos e italianos mansos; sino irlandeses coléricos, rusos ardientes, alemanes exasperados.” (X:159)

En «Padre Suizo», en «Amor de ciudad grande» y en «Estrofa nueva» de *Versos libres* (XVI:149-150 / 170-172 / 175-177) puede leerse este tópico literario, trabajado desde el prisma modernista: el extranjero es antetodo un sujeto (social) en soledad. El 13 de junio de 1885 publica en *La Nación* «La casa y el ferrocarril» crónica en la cual retoma el suceso del suizo que asesinó a sus hijos:

“Hace cinco años, un pobre suizo, arrepentido de haber puesto en vida miserable a sus tres hijos pequeñuelos, se los echó a los brazos, se fue con ellos a una selva, y, en lo hondo de un pozo, se ahogó con ellos.” (X:232)

Este recuerdo le sirve de puntapié para el relato y comentario de sucesos más recientes: una mujer se encierra con sus hijos en su alcoba, mata a todos y se mata con un revólver; el hijo de un ex-Ministro de los Estados Unidos en Europa mata a su madre y hermana a la orilla del mar, y luego se da muerte. Dramáticas historias familiares de asesinatos y de suicidios alimentan día a día la curiosidad informativa del público:

“Maridos que de una carga de revólver se llevan a sus esposas y a sus hijos, y sus propias sienes con ellos, los hay aquí, por celos y por pobreza, cada día.” ( «La casa y el ferrocarril» X:226)

Martí asiste a la incomunicación del sujeto en soledad (“falta el trato frecuente la comunicación íntima, la práctica y fe en la amistad, las enérgicas raíces del corazón, que sujetan y renuevan la vida.” [X:226]), pero también a la incomunicación en tanto signo de anomia social debida a la ausencia de lazos sociales que integren las diferentes comunidades emigradas (“En este pueblo de gente emigrada, falta el aire de la patria que serena.” [X:226]). “Algo falta que refrene” (X:226) diagnostica Martí. Esa fuerza de contracción y contención de la dispersión social sería el sentimiento patrio, la imaginación de un lugar de origen y de pertenencia común.

Asistimos a mediados de los 80 a un tópico recurrente de sus crónicas de los 90: la heterogeneidad social como obstáculo para la creación de una nación; la nación como tejido histórico-social, como comunión espiritual de glorias y de dolores compartidos:

“¿Pues nación es el conjunto de hombres febriles e indiferentes en una tierra en que han nacido de ocasión, o viven de poco ha, sin más intento que el de acaparar presto la mayor suma de fortuna, o es aquella *apretadísima comunión* de los espíritus, por *largas raíces*, por el *enlace* de las gentes, por el óleo penetrante de los dolores comunes, por el gustosísimo vino de las glorias patrias, por aquella alma nacional que se cierne en el aire, y con él se respira, y se va aposentando en las entrañas, por todos *los sutiles y formidables hilos* de la historia atados, como la epidermis a la carne?” («Crímenes y problemas» X:157; lo destacado es nuestro)

La estetización se vale aquí de la antítesis, que entraña el enfrentamiento de dos alternativas, de dos fuerzas antitéticas que luchan la una contra la otra. En esta crónica: la reunión circunstancial por intereses materiales frente a la comunión de factores históricos por el interés general. El juego de oposiciones entre la honra y la desmesura, es una toma de posición moral respecto de la nueva barbarie que, según Martí, la modernidad entraña.

Pero la estetización no es sólo juego de oposiciones, sino también procedimientos tomados tanto a) de las artes visuales: la descripción de pormenores y el retrato físico y moral, como b) de la literatura: el suspenso, que en su puesta en marcha se vale del paralelismo, de la anáfora y del diálogo o del discurso directo. El siguiente párrafo reúne lo dicho:

“Pero todavía no se habían secado las manchas de sangre del cuarto de Rossa; todavía se estaban recogiendo del suelo los pedazos de una rica vidriera que en venganza de los dueños de una tienda de ropa saltaron con una sustancia desconocida algunos de sus empleados; todavía se escuchaba el tumulto de los dos bandos de socialistas alemanes que, reunidos en un mismo salón a censurar y encomiar las explosiones en Londres, a puñetazos y puntapiés echaron abajo de la

plataforma a la policía que subió a ella para poner orden en el concurso; cuando Rossa mismo, cogido con maña en un lazo de los de su naturaleza, cayó herido sobre las lozas de la calle por la bala de una mujer inglesa. “¡Felón eres, y enemigo de mi tierra, y como felón te mato!” ” («Crímenes y problemas» X:162)

Melodramático cierre de párrafo. El pasaje se continúa con el retrato de la mujer asesina (la inglesa Iseult Dudley), su historia, sus móviles. El detalle mitiga el ritmo informativo.

### III.

La ciudad moderna es la productora, la protagonista y la receptora de acontecimientos que vuelven a ella convertidos en noticias. Es indudable que la crónica está ligada a un contexto que actúa como disparador de la escritura, pero en su discurrir esta escritura desborda el marco periodístico y filológico (Aníbal González 1982:12) (4) para terminar ofreciéndose como un ensayo en el sentido crítico y asistemático que le da Adorno (1984:5-29). Las dos cartas dedicadas al problema suscitado en Chicago con siete anarquistas han sido publicadas en *La Nación* la primera, el 21 de octubre de 1886, y en *El Partido Liberal* la segunda, el 7 de noviembre de 1886. Un mismo acontecimiento bajo dos perspectivas diferentes pone en evidencia el prisma de lectura que significa la subjetividad del cronista, quien aborda “lo que pasa, por dentro de lo que acontece” (G.M.Vivaldi 1998:136).

El primer párrafo de la primera carta dedicada al proceso de los siete anarquistas de Chicago (XI:55-61) es eso: inmersión en el detalle y en el suspenso. Martí explota las posibilidades ficcionales de los anarquistas a través de la espectacularización de lo infra-ordinario (5), del pormenor. La actualidad convertida en espectáculo es un proceso que, en opinión de Aníbal Ford, “supone una puesta en escena mediante recursos teatrales, visuales, auditivos, corporales, etc., que establece un ‘contrato de lectura’ muy diferente con el público de los contratos de la narración, de la información o de la argumentación.” (A. Ford 1994:219). El cierre de la mencionada carta ofrece el espectáculo discursivo del encuentro del cronista con el público:

“En la plaza, llena desde el alba de tantos policías como concurrentes, hubo gran conmoción cuando se vio salir del tribunal, como si fuera montado en un relámpago, al cronista de un diario, -el primero de todos. Volaba. Pedía por merced que no lo detuviesen. Saltó al carruaje que lo estaba esperando.

“-¿Cuál es, cuál es el veredicto?” -voceaban por todas partes. -  
“¡Culpables!” -dijo, ya en marcha. Un hurra, ¡triste hurra!, llenó la plaza. Y cuando salió el juez, lo saludaron.” ” (XI:61)

El discurso periodístico se contamina del literario en el uso del diálogo, en la ficcionalización del sujeto de la escritura, en la construcción de la psicología de los personajes:

“No fue que rechazasen en una hora de ira el ataque violento de la policía armada: fue que, de meses atrás, tenían fábricas de bombas, y andaban con ellas en los bolsillos “en espera del buen momento” ”  
(XI:56; destacado en el original)

En la profusión de indicios, detalles aparentemente superfluos, pero de importante carga informativo-afectiva. En los dos ejemplos siguientes se destaca antitéticamente el perfil maquiavélico del accionar anarquista y el temor de los siete anarquistas de Chicago en el momento de la sentencia:

“iban de noche, con sus novias y mujeres por los ligares abandonados de la costa a ver cómo volaban con esta bomba cómoda los cascos de barco” (XI:55-56)

“tiemblan hoy, pálidos como la cal” (XI:56)

En la adjetivación, predicación o comparación inusual, recursos que confieren coherencia a los hechos al tiempo que interpretan y construyen la realidad. Acerca de Lucy Parsons, esposa de uno de los siete anarquistas condenados a muerte, dice Martí que:

“A veces su palabra levanta ampollas, como un látigo; de pronto rompe en un arranque cómico, que parece roído con labios de hueso, por lo frío y lo duro” (*Obras Escogidas* II:86)

Conectores extraoracionales se revelan como la marca del gesto interpretativo del cronista:

“No: todas las grandes ideas de reforma se condensan en apóstoles y se petrifican en crímenes”

“¡Ay! ¡Aquí los corazones no son generalmente sensibles!” (XI:57)

“Sí: los anarquistas no temen al sacrificio”(O.E. II:84)

La escritura de las cartas-crónicas se expande a fuerza de detalles y de repetición. Hay expansión también a nivel de la sintaxis, a través de repeticiones y de yuxtaposiciones: acumulaciones lexicales (adjetivas, sustantivas, pronominales, verbales) que por supuesto no añaden información, pero que redundan en carga afectiva. Estas acumulaciones no aclaran el sentido de los hechos, producen más bien sentido en otro sentido, creando un retrato físico y moral de los personajes:

“En los libros, diarios y juntas adelantaban en organización armada y predicaban una guerra de incendio y de exterminio contra la riqueza y

los que la poseen y defienden, y contra las leyes y los que las mantienen en vigor.” (XI:56)

La narración se cuela por el discurso informativo expandiendo la información periodística, estetizándola al recurrir a la idealización romántica de la mujer, con tono iluminista, en Lucy Parsons; o mediante tópicos ideológicos más modernos como el tópico ensayístico de la inmigración, fuente de disolución social y lingüística caracterizada por la incomunicación; a través del empleo de recursos escriturales más tradicionales: la descripción; de recursos de persuasión en clave narrativa (A.Ford 1999:265) como el primer párrafo introductorio de la carta a *El Partido Liberal* en el cual el relato cronológico va adquiriendo visos de relato de ficción a través del dosificado suspenso con que se va desentrañando lo ocurrido: ¿qué fue lo que pasó? ¿quiénes son estos individuos? ¿qué objetivos los guían?

El largo primer párrafo introductorio de la primera carta, «El proceso de los siete anarquistas de Chicago», está constituido por una sola oración compuesta de cinco proposiciones yuxtapuestas por punto y coma. El sujeto repite el elemento “aquellos”: “aquellos anarquistas que [...]”, “aquellos que construyeron la bomba [...]”, “aquellos siete alemanes [...]”, “aquellos míseros, incapaces [...]”, “aquellos han sido condenados, en Chicago, a muerte en la horca.” (XI:53). La cadena anafórica reforzada por las estructuras paralelísticas de nexos relativos más verbo, de tipo:

“aquellos que construyeron la bomba, que convocaron a los trabajadores a las armas, que llevaron cargado el proyectil a la junta pública, que excitaron a la matanza y al saqueo, que acercaron el fósforo encendido a la mecha de la bomba, que la arrojaron con sus manos sobre los policías, y sacaron luego a la ventana de su imprenta una bandera roja”

construyen y sostienen el suspenso del acontecimiento a presentar. Virtuosismo inaugural de quien sabe narrar, de quien es capaz de transmitir al lenguaje la pasión de lo que está por ocurrir. El fin del rodeo cancela el párrafo. La noticia: la condena a muerte de los reos, se coloca estratégicamente como cierre. En este primer párrafo se recuerda el delito cometido (el *qué*: la muerte de siete policías de Chicago), el sujeto del delito (el *quién*: los anarquistas), los medios (el *cómo*: la instalación de una bomba), la ocasión (el *cuándo*: en la huelga de la primavera). Se responde en dos líneas a cuatro de las seis preguntas fundamentales que estructuran toda crónica. Los dieciséis renglones restantes que completan el párrafo dilatan la presentación de la información principal, aportan información secundaria acerca de la militancia anarquista, sus escondites, la preparación y entrenamiento de las armas, detalles sobre los materiales utilizados (“ácido prúsico”, “los puñales de hoja acanalada”), adjetivación tendenciosa (“sus aparatos mortíferos”, “el odio febril”, “su razón floja”), subjetivemas (“excitaron a la matanza y el saqueo”, “meras bocas por donde ha venido a vaciarse sobre América el odio”), detalles (“y sacaron luego a la ventana de su imprenta una bandera roja”) y detalles de acción con función hiperbólica para reforzar la intencionalidad maquiavélica de los condenados (“acercaron

*el fósforo encendido* a la mecha de la bomba, que la arrojaron *con sus manos* sobre los policías”) (XI:53; lo destacado es nuestro).

El segundo párrafo y los siguientes se concentran en la destrucción, esto es, en la organización partidaria y armada del grupo, el origen de los siete, sus actividades, los procedimientos delictivos, los alcances de su propaganda. Estos párrafos traen una retrospectiva de las ideas y de la acción anarquistas.

“Todo eso se ha probado en el proceso” (XI:56). A partir de aquí, se vuelve a la circunstancia que da origen al relato: los siete anarquistas y el juicio, destacándose el antes y el ahora, la fría calma con que premeditaban sus golpes, asechaban y enardecían a las masas huelguistas, y el miedo del presente ante la condena.

“No embellece una idea *esta vez* el crimen” (XI:56; lo destacado nos pertenece). La voz del cronista se confunde aquí con la del revolucionario. En un país con ley y República la frontera entre la actividad clandestina y el delito es frágil, el revolucionario puede convertirse en criminal. El cronista se vuelve sentencioso y retoma el punto de vista adelantado en su crónica de febrero del 85, «Crímenes y problemas»: “no hay peor país para ejercer la violencia que aquel donde se practica el derecho. Lo innecesario de la ofensa lo hace más abominable”(X:161). La conspiración anarquista se urde en secreto y a escondidas. El anarquismo es una fuerza política en asecho del orden social: “El silencio amparó la obra siniestra”(XI:58), escribe Martí. La fórmula maniquea del mundo dividido entre las fuerzas agonísticas de la virtud (la República en este caso) y de la destrucción (el anarquismo), del Bien y del Mal se pone en marcha como mecanismo interpretativo para esta problemática.

Calificada ya la actividad anarquista como criminal, lo que se cuestiona a continuación es la representatividad del movimiento anarquista. Los sindicatos obreros no apoyan el crimen. La fuerza obrera (nuevo sujeto histórico del momento para Martí), permanece al margen de toda contaminación delictiva. La clase obrera toma distancia del crimen. Martí dice asistir a “la pujanza con que se revela la conciencia nacional contra la injusticia y el crimen”, a “la ira de la clase obrera cuando se cree injuriada en su decoro o en su derecho.” (XI:57)

Final de esta gran primera parte, separada de la segunda por un blanco en la página: el lector asiste a la presencia del yo narrador como una identidad pensiva y sensible que percibe aquello oculto a los otros. La sentencia del jurado posee consenso general, pero por encima de la masa que acuerda, se encuentra “el extranjero de alma compasiva, el pensador que ve en las causas” (XI:59), el cronista, el intelectual, Martí. Quien piensa se ficcionaliza junto con la masa, pero a la vez distinguiéndose entre ella.

La segunda parte se centra en el juicio. Se nos presenta al jurado que delibera su sentencia, su formación en número de doce, sus distracciones, su alojamiento. La atmósfera de muerte se poetiza: “Cada día se veían crecer las alas de la muerte, y se sentían más aquellos infelices bajo su sombra.”

(XI:60). La presión del juicio y la intervención de los testigos se estetiza mediante paralelismos antitéticos que confrontan una y otra posición: “Sin miedo hablaron el fiscal y su abogado. Sin fortuna ni solidez hablaron los defensores.” (XI:60). La tensión del ambiente se presenta con un tricolon de gradación: “Anonadaba tanta prueba. Estremecía lo que se había oído y visto. Trascendía al tribunal el espanto público” (XI:60), y con la focalización narrativa en los personajes secundarios de la escena: el sufrimiento en los rostros de las mujeres, madres, hermanas de los procesados. Detalles, comentarios, impresiones sobre ellas: la madre del periodista “estaba en un rincón, mirando como quien no quiere ver” (XI:60); la “lozana” novia de uno (XI:60); la mujer del otro es una “desdichada y seca criatura” que tiene “el cuerpo como roído, el rostro térreo y manos angulosas” (XI:60); otra de las esposas, la mulata Parsons (protagonista de la segunda carta que trataremos) “aprieta el rostro contra su puño cerrado” (XI:60). Estremecimiento entre los condenados al oír la sentencia. Afuera, la plaza llena de concurrentes. Un cronista corre “montado en un relámpago” a la redacción de su diario para publicar la noticia. La gente lo interpela con curiosidad:

“ “-¿Cuál es, cuál es el veredicto?” -voceaban por todas partes.-  
“¡Culpables!” -dijo, ya en marcha. (XI:61)

Fin de la carta. Este cierre desborda el suceso individual. El cierre representa, como en una puesta en abismo, cuatro canónicas características del discurso periodístico tradicional: a) la actualidad: el cronista es portador de una noticia fresca, de último momento; b) la novedad: la sentencia de muerte es el hecho noticiable, excepcional; c) la veracidad: el cronista-testigo es fuente primaria del hecho; d) el interés público: el hecho alcanza la curiosidad e interés general (Mar de Fontcuberta 1993:16). El suceso noticiable de envergadura pública, el público ávido de información y el cronista (6) que se apronta a saciarla constituyen los ejes con que lo social moderno viene a cerrar la carta.

Diecisiete días después, en «Correspondencia particular de *El Partido Liberal*» (Méjico, 7 de noviembre de 1886), Martí retoma el caso de los siete anarquistas condenados, pero ahora desde la perspectiva de la mujer de uno de ellos: Lucy Parsons.

La crónica se divide gráficamente en cuatro partes. Primera parte: frente al tono lúgubre de la carta a *La Nación* en la cual se daba cuenta de la amenaza que significaba el anarquismo para la sociedad, y de la recepción de la sentencia en los condenados y en sus familias, en esta segunda nota el anarquismo renace. La rosa encarnada es el elemento inaugural, emblemático y poético que reúne uno y otro relato. Renacen, “ahora parecen más que antes: se reúnen con más frecuencia: afirman con más atrevimiento sus ideas!”. La cadena verbal que cohesiona al grupo se continúa con “se ven”, “desesperan”, “se sienten”, “se convencen” (*O.E.* II:83). Aquellos criminales de la carta de finales de octubre a *La Nación* son, dos semanas después, en carta a *El Partido Liberal*: “mártires cristianos”, soldados en batalla guiados por “móviles humanitarios” (II:84). La política vigente es una “escena” mantenida por “actores segundones” (II:84). Pero una “fuerza tremenda”, los

gremios de obreros (en Nueva York, en Richmond, en todos los Estados) vienen ganando un espacio político que no se puede silenciar, y “es preciso hablar de esto.” (II:84)

La reconversión del anarquista de criminal a mártir cristiano se refuerza en la segunda parte. Su accionar ya no es delictivo, ahora es “exuberancia de amor al hombre”; sus bombas ya no destruyen los lazos sociales, ahora su accionar “crea lazos más fuertes”. Su obra se estetiza siendo “poesía e intensidad que les visten de flores el martirio.” (II:84)

La atención del cronista se centra luego en la ceremonia religiosa celebrada en Clarendon Hall, “el salón de los desterrados y los pobres” (II:84). Allí hablaba a los anarquistas de New York la mulata Lucy Parsons, esposa de uno de los anarquistas condenados. Martí concentra la atención narrativa en la figura política de esta mujer que viaja de ciudad en ciudad hablando contra la pena de muerte. Su público se conforma mayoritariamente de mujeres y de niños. El cronista se deja capturar por la presencia de esta mujer instruida, que habla inglés y castellano, que sabe transmitir con claridad su pensamiento. En largas citas del discurso de Lucy Parsons se resume el programa social del anarquismo. Martí redondea el final del fragmento con conclusiones personales de lo expuesto: el capitalismo es antinatural puesto que impide que el hombre desarrolle su naturaleza, “base de todo sistema social posible” (II:84). Termina el fragmento con una sentencia concluyente: “lo innatural, aún cuando sea lo perfecto, no vive largo tiempo. El hombre tratará de satisfacer siempre en lo tangible del mundo su ansia de lo desconocido e inmenso.” (II:86). Con lo cual el anarquismo se vuelve en este artículo doctrina de naturaleza trascendente, puesto que da lugar al desarrollo espiritual e intelectual del hombre; deviene espacio político de comunicación desde donde restaurar los carcomidos lazos sociales modernos. La palabra clara, inteligente y seductora de la mulata Parsons es el correlato discursivo de este espacio de comunicación política abierto por el anarquismo.

En el tercer fragmento el cronista se detiene en la figura física de Lucy Parsons: mulata, mestiza de indio y mexicano. El retrato de la mujer: su rostro, sus manos, sus ojos, su cuidado en el vestir, su voz, la cadencia y el encanto de sus gestos que acompañan su decir, sus virtudes de oradora. Martí se detiene en su elocuencia. Ella es sin dudas una gran oradora, “su palabra levanta ampollas, como un látigo”, su voz se cuela “lentamente de sus labios, como globos de fuego” (II:86). La gente la escucha con atención devota, “todas las cabezas estaban inclinadas, como cuando se ora, sobre los bancos de la iglesia” (II:86). El auditorio se deja transportar emocionalmente ya no sólo por lo que dice (segunda parte del artículo), sino por el encanto de su voz, por el poder encantatorio de su tono inspirado que invita “a creer y subir. Su discurso de puro sincero resulta literario.” (II:86). Como en una puesta en abismo del lírico discurso de su personaje, el cronista adopta el tono discursivo que lo seduce y resume el éxtasis de la escena con una imagen bucólica: “parecía la sala henchida, un campo de espigas encorvadas por el viento.” (II:86). El detalle, las imágenes de densidad poética despolitizan el carácter político del acontecimiento y corroen el estatuto informativo de la crónica.

La mujer presenta una versión diferente de los hechos, denuncia la intervención criminal de la policía que tenía -según ella- “el asesinato en los ojos” (II:86). Los nuevos elementos aportados por la versión de Parsons son:

a) Un axioma político que ilumina las causas del suceso: los anarquistas no atacan, resisten.

b) Los anarquistas Spies y Fisher no arrojaron la bomba.

c) Fisher estaba con ella tomando cerveza en un salón próximo al lugar.

d) No hay testigos de quién arrojó la bomba.

e) La bomba fue arrojada por “alguno” como reacción defensiva ante el asalto de los policías.

f) La prensa, institución directamente relacionada a las clases ricas, ha tergiversado la verdad. Tienen “miedo a este levantamiento formidable de nuestra justicia” (II:86). En otros términos: la prensa, agente letrado del capitalismo, ha construido una historia delictiva del alzamiento obrero. Recordemos que es éste un momento de fuerte concentración de capitales en torno de la prensa.

g) El proceso ha sido una gran farsa.

Cierre de la escena en la iglesia: los hombres emocionados lloran, las mujeres y las niñas festejan. Los anarquistas se vuelven héroes. La cohesión del grupo se sella entonando “*La marselesa* [que] unió a ese arrebató sus notas eternas” (II:87), melodía que trasciende sus fronteras para volverse símbolo de justicia y de libertad.

En la cuarta y última parte de la carta la personalidad de Lucy Parsons motiva las reflexiones de cierre acerca del rol de la mujer en la sociedad estadounidense. Martí presenta seis ejemplos de mujeres notables: una abogada; una mujer de fortuna venida a menos; una mujer rica que crea una compañía de ópera americana; Helen Dubray, dueña de un teatro y organizadora de espectáculos; la actriz Lillian Olcott, y Mrs. Langtry, actriz de talento. Estos ejemplos muestran el potencial intelectual, artístico, comercial, empresarial de la moderna mujer norteamericana. No es difícil encontrarlos, puesto que “no hay día en verdad, sin caso notable.” (II:88). Lucy Parsons fue el caso (7) de esta crónica, un perfil delineado sobre el fondo de la primera carta, un recorte que pone en evidencia el funcionamiento de una sociedad (la moderna) productora de acontecimientos. Así, la segunda carta muestra el mecanismo informativo según el cual la información derivada de un suceso anterior (el atentado terrorista) provoca reacciones que devienen a su vez acontecimientos noticiables, noticias (A.J.Tudescq 1969). Noticias que dan cuenta de acciones, pero también de un carácter o de una vida. La prensa introduce a través de la crónica lo privado y personal mediante la descripción, el detalle, la espectacularización. Lo privado forma parte de la dimensión política de la crónica que nos ocupa. Lucy Parsons se vuelve

figura pública debido a la puesta en escena de su estatuto privado (M. de Fontcuberta 48-49) de esposa doliente y combativa. Es por esto justamente que conoce ciertos detalles que le permiten contar otra historia. Frente a la informativo o a lo argumentativo, la individualidad o caso da lugar al crecimiento de lo narrativo a través de la descripción y de los detalles. La narración de un caso se revela entonces como el trazo de lo concreto sobre un fondo continuo, como la discriminación sobre el orden de los acontecimientos de aquello que quiere ponerse en escena para jerarquizarlo (A. Ford 1999:256). Si en primer lugar, en el orden de la escritura, Lucy Parsons es extraída de la primera carta, en segundo lugar, el caso de esta mujer se recorta sobre el fondo de la cultura, esto es: sobre el fondo de la ley, sobre el fondo de convenciones (A. Ford 1999:258) que indican a la mujer su rol social de “lira, o jazmín que anda” (*O.E.* II:89) en los términos del cronista-poeta. Pero la mujer puede también disponer de “bravura de domadora” (II:88; nótese la poeticidad de la caracterización). Aquí, la marca del corte que funda el caso. Los seis ejemplos apuntados de bravas mujeres responden a esta antítesis instalada ya en la cultura de fin de siglo y que da lugar a casos ejemplares.

La narración de casos puede responder (como en la vida cotidiana) a diferentes funciones: la observación de la realidad, su explicación, la transmisión de enseñanzas; y puede asociarse tanto al discurso informativo como al discurso didáctico o moralizante, o al discurso ideológico (A. Ford 1999:259). Así el caso de Lucy Parsons provoca una interpretación: en su lucha cotidiana la mujer es esforzada y talentosa; e induce una regla de acción: el combate diario sin bajar los brazos. Si en la primera carta lo social cierra el relato del proceso a los siete anarquistas dando cuenta de las expectativas informativas de un público masivo a través de la representación del trabajo del cronista, en esta segunda carta, la cuarta parte que cierra el texto incorpora moralizadamente el caso de la mujer del anarquista a una doble serie social. Esto es, por un lado, a la política traducida en asunto de interés público o cuestión social: la lucha anarquista; por otro lado, a lo cultural (histórico y conflictual): la lucha femenina. En cuanto a la primera carta, el caso social de los siete anarquistas posee fundamentalmente un valor pedagógico de alerta, puesto que el caso es utilizado como entrada a una problemática macro: la inserción política del inmigrante, y su correlato social: la incomunicación, a causa del desconocimiento de la lengua local (“Tres de ellos ni entendían siquiera la lengua en que los condenaban.” [XI:55]) y de la egoísta frialdad de la sociedad moderna. La indiferencia del hombre moderno: hipótesis explicativa del caso anarquista que apela a un rasgo pretendidamente estructural, del orden de la psicología de masas (“¡aquí no hace temblar la idea de un hombre muerto por el verdugo a mano fría! ¡aquí se habitúa el alma al egoísmo y la dureza!” [XI:57]).

Ambas cartas presentan interpretaciones enfrentadas por parte del cronista. En la primera, el anarquismo y la inmigración son valorados negativamente. Esta impugnación del cronista se construye desde:

a) Ciertos tópicos negativos a través de los cuales la mirada intelectual del fin de siglo lee, descifra, la sociedad moderna: la violencia, el anarquismo

como atentado al orden público y a sus instituciones (representada en la matanza de policías), la amenaza de destrucción social, la incomunicación como consecuencia de un ritmo de vida que devora de los nobles sentimientos con los que los lazos sociales que se quieren perdurables deben tejerse.

b) El tópico de la calle: lugar de encuentro de esas fuerzas sociales; espacio público de confluencia y de choque entre ellas. El espacio callejero móvil permite captar la totalidad de lo social en su moderno desorden. La violencia es en esta primera carta callejera y masculina.

c) La incomunicación: Martí destaca la incompreensión del inglés por parte de tres de los alemanes condenados, en una sociedad caracterizada además por su insensibilidad y su egoísmo (8).

La impugnación se vuelve encomio en el segundo texto. En él puede leerse que:

- a) El orden que aparece destruído en el primero se recompone a través de la presencia femenina en un ámbito religiosamente ordenado como es el ámbito de la iglesia.
- b) La mujer aporta a la escena pública otra versión de los sucesos, una versión que compromete al Estado con un acto delictivo a través de su representante: la institución policial.

El cronista planea entre una y otra posición. Si en la primera carta se muestra comprometido con la defensa del orden público, y a pesar de cierto piadoso estremecimiento que la situación pueda provocarle, coincide con el acuerdo generalizado de haberse hecho justicia, en la segunda carta, su punto de vista difiere. Encandilado ahora por el discurso de Lucy Parsons, él también justifica los medios (la violencia) por la bondad de las intenciones. La carta comienza con una toma de posición clara de parte del cronista:

“ “Santo es el mismo crimen, cuando nace de una semilla de justicia. El horror de los medios no basta en los delitos de carácter público a sofocar la simpatía que inspira la humanidad de la intención. El verdadero culpable de un delito no es el que lo comete, sino el que provoca a cometerlo”: eso parecía decir ayer a los que la observaban de cerca la reunión de los anarquistas de New York.” (O.E. II:83)

Este comienzo da el tono discursivo de la carta: la empatía de la voz del cronista con la doctrina anarquista. Las comillas que señalan la supuesta opinión de los asistentes a la reunión anarquista ocurrida en la víspera de la escritura de los acontecimientos no iluminan suficientemente al sujeto de enunciación. Tras el sujeto gramatical desplazado estratégicamente al final de la oración (sujeto impersonal: “la reunión de los anarquistas de New York”) se escamotea la persona, el sujeto de la enunciación: ¿el cronista? ¿los anarquistas? La adhesión del cronista a las (ahora) nobles intenciones de la lucha anarquista (“Sus sufrimientos explican su violencia; pero esta misma

parece menos repugnante por la generosa pasión que la inspira.” [II:84]) sienta las bases de la empatía respecto de la voz del otro (el anarquista). Aunque se la cite, la frontera gráfica que las comillas instauran para distinguir la voz propia de la ajena se disuelve en la memoria del lector. Quizá por eso las comillas deban recordarse con la introducción de aclaraciones (“dice ella”, “según ella”, “seguía diciendo”) que re-establezcan el plano de enunciación referido (el del *decir*, y no el del *escribir*) y su sujeto (*ella*, Lucy Parsons, y no *yo*, el cronista). Lejos está el cronista Martí de la pretendida objetividad de la prensa de fin de siglo.

Y es que estas crónicas ponen en escena un hábil equilibrio entre *lo periodístico* y *lo literario*, entre lo real y lo fictivo, entre lo testimonial y su construcción narrativa. Híbridos de ficción y de testimonio, los textos ponen en escena su versión desde su lógica interna. El verosímil de la primera carta es judicial, legal. Su ámbito de representación: el juicio, el lugar de la puesta en escena de la ley, de la restauración del orden mancillado. La voz del cronista no puede abandonar este ámbito, hacerlo implicaría una transgresión, sería colocarse del lado del delito. El segundo verosímil es sagrado. Su lugar de representación: la Iglesia. Aquí la justicia no es legal sino religiosa. Los valores de este otro ámbito son la pasión, el sufrimiento, el martirio, el amor. Otros son los parámetros desde los cuales leer y otorgar un sentido a la lucha. El siguiente párrafo reúne los ideogemas en cuestión:

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)