

Volumen 4, Número 1

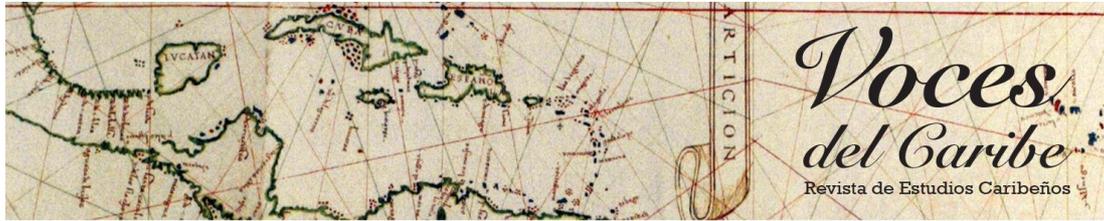
Otoño 2012

“La muchedumbre tenebrosa” de las escenas norteamericanas de José

Martí.

En su crónica de abril de 1889, Martí comienza diciendo “todo lo olvida Nueva York en un instante” (XII, 203) y a continuación cuenta varios sucesos que acontecieron en los Estados Unidos en esta fecha, entre ellos, un incendio de magnitud impresionante y el asalto de los colonos blancos a Oklahoma. Lo primero lo hace comparando el fuego con los preparativos de las fiestas por el Centenario de George Washington, con vistas de las cuales, New York había organizado recepciones, misas, paseos militares, desfiles de carrozas y un espectáculo marino que fue catalogado como “the most notable and successful pageant in the history of New York Harbor” (*The Washington* 6). Martí sin embargo, no entra en detalles ni se refiere a estos preparativos, algo que sí hará en la crónica siguiente, fechada el 11 de mayo. Dice simplemente: “un fuego digno del centenario consume los graneros del Ferrocarril Central.



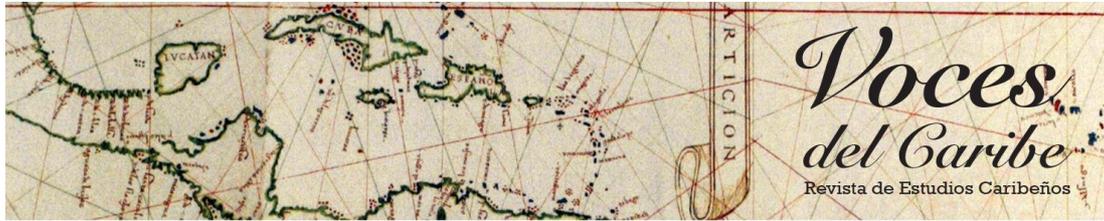


Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

El río inútil, corre a sus pies. Las bombas vencidas, bufan, echan chispas” (XII, 203). ¿Qué importancia tiene estas descripciones del fuego en su crónica? ¿Cómo representa las multitudes? En lo que sigue me interesa responder estas preguntas y destacar el esteticismo de estas imágenes (el fuego y las multitudes como espectáculo), y el punto de vista que adopta para narrar estas escenas. Sugiero entender este punto de vista como elitista, y motivado por un doble deseo de acercamiento y distanciamiento de las masas, que registra como en el transcurso de un péndulo, emocionales contradictorias que van del placer al miedo, y de la solidaridad al rechazo. De modo que si Martí convierte una catástrofe como un incendio en algo “disfrutable” a través de la literatura, el rechazo manifestado en la agorafobia le impide hacerse uno con la masa y hablar desde la otredad. Dice Martí: “muda la multitud, la multitud de cincuenta mil espectadores, ve hervir el mar de fuego con emociones romanas” (XII, 204). Esa multitud, por tanto, no se diferenciaba de las que contemplaban en Roma los combates de los





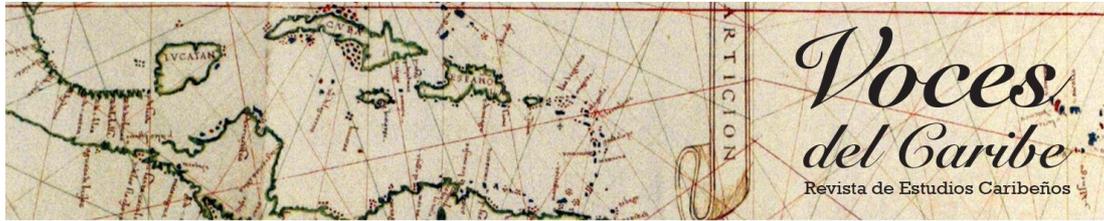
Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

gladiadores y las luchas sangrientas con las fieras, ni tampoco de las que iban a admirar los espectáculos de vaqueros en la ciudad, ya que como dice en su otra crónica sobre el “magnífico espectáculo” de Buffalo Bill, “ebrio el público aplaude, que esto se ha ganado de Roma acá; antes se aplaudía al gladiador que mataba, y ahora al que salva” (XIII, 283). ¿Qué hacía pues de aquel accidente desastroso un espectáculo festivo, algo para estremecerse y gritar? Según Martí “la pérdida que llega a tres millones, la magnificencia del espectáculo, más bello que el del incendio de Chicago, la majestad del anfiteatro humano, con caras como de marfil que lo contempla” (XII, 204). Todo esto lo hacía digno de las fiestas.

Thomas de Quincey (1785-1859) en su libro *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, publicado en 1827, fue quien primero sugirió que un crimen o un incendio podía llegar a ser bello. De Quincey contaba cómo se divertía observando los fuegos con su amigo Coleridge en las calles de Londres y cómo un día que se encontraba conversando oyó un grito de ¡Fuego!, ¡Fuego!





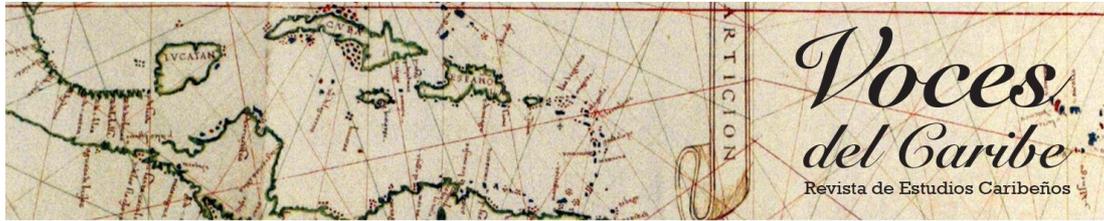
Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

“Y todos, maestros y discípulos, Platón, y oi periton Platona, nos echamos a la calle ávidos de emociones” (20). A partir de aquella narración, los pintores y poetas románticos y modernistas utilizaron este tema en sus escritos y Martí fue uno de ellos. Otro escritor también de su época, Blanco Fombona en *Más allá de los horizontes...* (1903) describía de este modo un incendio en Ámsterdam: “He presenciado un espectáculo de terrible hermosura: la quema de una gran cervecería y de varios edificios contiguos en una arrabal de Ámsterdam. Era la medianoche. El cielo romántico brillaba, según cantó el poeta: lleno de luna y de diamantes de oro” (164-165).

Fombona era un diplomático, amigo de Darío, que al igual que otros de su generación combinaba en sus escritos los rasgos formales que caracterizaron la cultura europea de fines de siglo y sus preocupaciones políticas. En su crónica de 1889, Martí al igual que Fombona, poetiza la acción de las llamas que adquieren formas y colores diversos: “se muerden, se abrazan, se alzan en trombas y remolinos dentro de las cáscaras de las paredes [...] cunde la luz





Volumen 4, Número 1

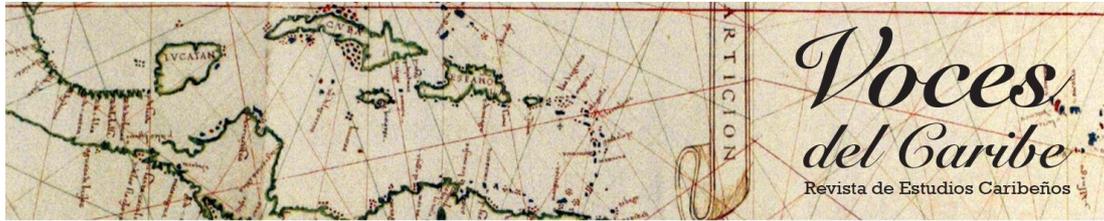
Otoño 2012

y platea la torre de la iglesia, calca las sombras sobre el pavimento con limpieza de encaje” (XII, 203). También al igual que De Quincey, habitará la ciudad como si esta fuera un museo, un espacio lleno de emociones por donde anda el poeta.¹

En New York, en cambio, mientras Martí se expresaba en términos tan poéticos, los periódicos y la población en general no dejaba de alarmarse por lo que pasaba. El 20 de abril de 1889, el *New York Times* reporta pérdidas por más de tres millones de dólares y dice que un obrero que se encontraba en lo alto de uno de los edificios murió al tratar de saltar a la calle. Además, otros obreros habían quedado gravemente heridos. El incendio había comenzado en la bodega de Wilcox Lard y las refinerías contiguas, y pronto se extendió por los elevadores del granero, destruyendo cinco edificios completamente. La destrucción por lo tanto no podía ser mayor (1).

En su crónica, Martí deja afuera la mayoría de estos datos. No menciona ni el muerto ni los heridos, y lo hace porque no le interesa tanto hablar del impacto



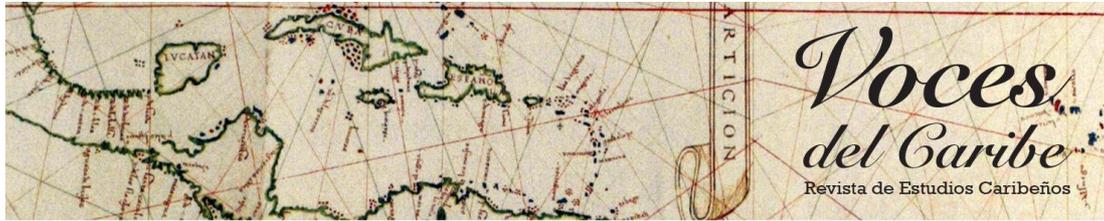


Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

que causó el fuego en la economía y en la vida diaria de ciudad, como la admiración que producía en él y la multitud aquel incendio. Incluyo al cronista en este alborozo ya que si juzgamos por sus descripciones y la técnica narrativa que utiliza, él también fue uno de los que miraban asombrados el espectáculo. Su técnica aquí, como en otras partes, fue reportar el incidente como si lo estuviera viendo, como si fuera testigo ocular de los hechos. A esto contribuyen varios factores. Primero, que la carta estuviera fechada en New York y que el lector supiera que Martí vivía en aquella ciudad y segundo, que reprodujera las sensaciones que le causaba. Esto lo logra a través del encuadramiento subjetivo de las escenas y el recurso retórico de la écfrasis. En este caso no importa si en aquel momento Martí no estaba físicamente presente en el lugar o si estaba viajando por otras ciudades de Norteamérica. Bastaba con que describiera el incendio de forma íntima, casi personal, para que el espectador pensara que él también las estaba viendo. A esta sensación contribuye el tiempo verbal que usa a lo largo de la crónica: el presente



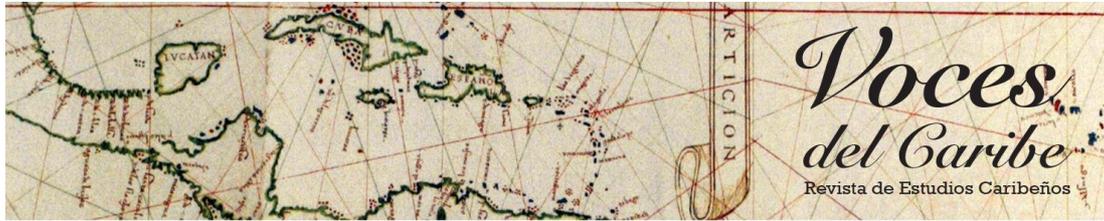


Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

histórico, que le imprime inmediatez y fuerza al mensaje. Léase la narración que hace de las llamas: “-el susurro del fuego es lo que se oye, un susurro como de vendaval; y el corazón se aprieta con el dolor solemne del hombre ante lo que se destruye” (XII, 204). Al detenerse en los detalles más insignificantes y confesar la impresión de angustia que le causan “y el corazón se aprieta,” el lector siente esas sensaciones junto con él. Se convierte en otro testigo que de forma vicaria experimenta estas “emociones romanas”. En otras palabras, su descripción convierte la acción del fuego en actos del habla que dan la impresión de estarse realizando en el propio momento en que Martí lo dice. Porque aún si el cronista nunca hubiera escuchado aquella noche tal “susurro” su virtuosismo verbal hacía que éste existiera y se convirtiera en realidad sólo porque él lo “produce”. En otra crónica Martí recurre a una estrategia distinta con la que también le da fuerza, y movimiento al cuadro cuando afirma: “sigamos, sigamos por las calles a las muchedumbres que de todas partes acude y las llena” (XI, 102). En tales





Volumen 4, Número 1

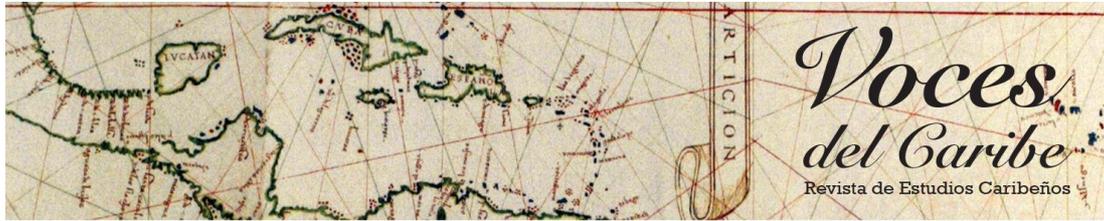
Otoño 2012

ocasiones el cronista sigue a la multitud, que lo arrastra como si fuera un río y él, junto con el espectador, las observa y luego cuenta lo que hacen.

Aclaro que todas estas técnicas y guiños al lector sólo nos brindan la ilusión de que el cronista estuvo allí, ya que de lo único que podemos dar fe es de la existencia de la narración, y de la perspectiva que asume en el texto. Charles Dana, el editor del periódico *The Sun*, para quien trabajó Martí cuando llegó a los Estados Unidos, tenía en mente algo similar cuando decía que el reportero era “los ojos del periódico”. “He is there to see which is the vital fact in the story, and to produce it, tell it, write it out” (56). También decía que la ley invariable del periódico era ser “interesante,” y que la narración debía ser “vivid and animating” (103), que el reportero dijera la verdad, pero que supiera motivar al lector y hacerle sentir que él también estaba interesado en la noticia.

Martí en su trabajo de cronista, resumía varias de las funciones que tenían los editores de los periódicos que menciona Dana. Hacía de “testigo ocular”,



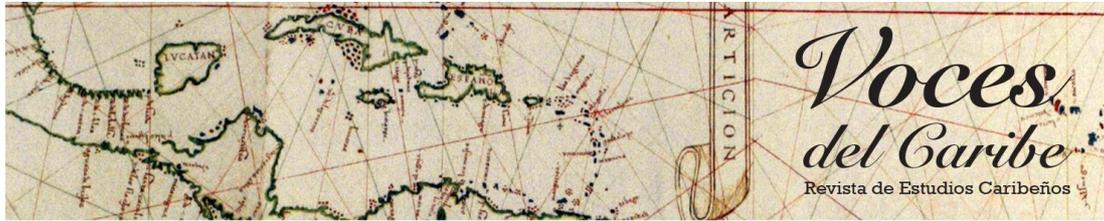


Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

intentaba en todo momento hacer de la narración algo “vivo y animado,” y además, leía todas las correspondencias que se publicaban con el fin de incluir los datos más interesantes en la suya. En ese sentido, el reportero o “testigo” de estas escenas, según lo describe Dana y lo hace Martí, es también una especie de cámara oscura que capta *in situ* con la mayor fidelidad posible todo lo que le rodea. De hecho, por los días en que ocurrió el incendio de los graneros, el *New York Times* publicó una noticia que hacía referencia a los fotógrafos aficionados que iban al lugar a sacar fotos. Decía el periódico que el fuego había comenzado el viernes a las cuatro de la tarde, y que no había concluido el día cuando ya varios aficionados habían puesto sus trípodes en la Oncena avenida “and pictures were being taken of the wonderful and brilliant scene” (2). Tal vez las fotografías no salieran con toda la calidad necesaria, agrega el periódico, pero el brillo del fuego era tan intenso durante la noche que si un fotógrafo aficionado hubiera podido retratar la inmensa multitud, recogida en forma de un anfiteatro, “it would have made a strong



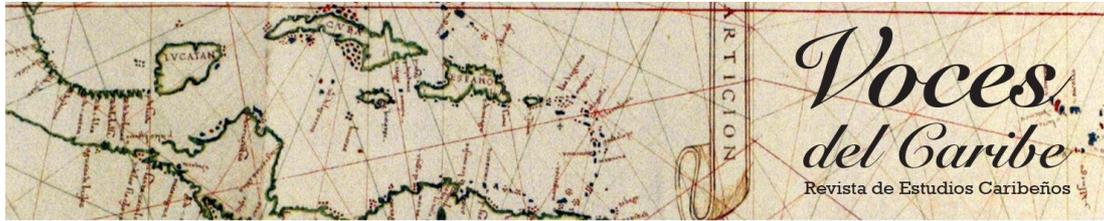


Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

attraction” (2). El artículo del *New York Times* continúa hablando de las distintas técnicas fotográficas y los materiales que se habían inventado recientemente para mejorar la calidad de la foto. Menciona a W. K Burton, y Valentine Blanchard cuyos inventos estaban haciendo posible que se pudieran sacar instantáneas durante la noche, a la luz de las lámparas de gas, y que se obtuvieran negativos excelentes con solo exponer diez o veinte segundos el lente al objetivo. Por tanto, el interés que pone el periódico en los fotógrafos y las fotografías del incendio no es fortuito y concuerda con el atractivo que veía Martí en el desastre. Ambos gestos eran indicativos de la cultura del espectáculo de finales del siglo XIX, que convertía los destrozos y las ciudades golpeadas por los fenómenos naturales en lugares de turismo como ocurrió con la ciudad de Charleston después del terremoto de 1886 o el incendio de San Francisco de 1906. Martí incluso, en una crónica de 1888 llega a hablar de un espectáculo en West Brighton, New York, donde afirma, “en un vasto acuario, se finge entre luces de Bengala, y estruendo de cohetería, el incendio





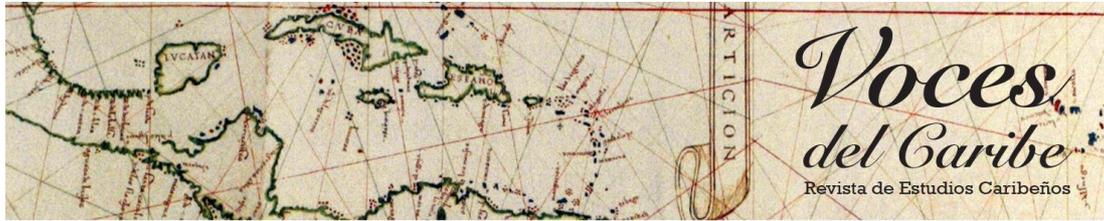
Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

del Londres viejo” (XII, 25). Por otro lado, este invento moderno era algo que debía interesar a todos los reporteros, ya que gracias a la cámara, estos podían dejar testimonio de los detalles más insignificantes y más obvios de la catástrofe; podían mostrar directamente el impacto de las llamas en los edificios, los heridos en la calle y el rostro de las personas que miraban asombrados el destrozo. Martí sin embargo no recurre a la fotografía por la simple razón de que aún estaban en su infancia, era una técnica costosa que debía dominar, y además tenía un enorme talento para la literatura. Por eso recurre a los “retratos” escritos que rivalizaban con los de una cámara y a través de los cuales lograba expresar lo que veía, lo que oía y sentía, consiguiendo de esta forma “producir” todas estas experiencias simultáneamente. Léase por ejemplo el retrato que hace de la muchedumbre que se congregó en el lugar para ver al otro día lo que quedaba del incendio.

Dice Martí:





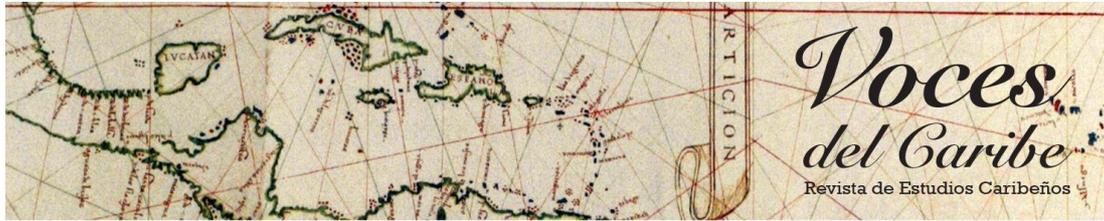
Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

A la mañana siguiente contemplaba en silencio el cascajo encendido la muchedumbre tenebrosa que acude siempre a ver lo que perece, - mozos fétidos, con los labios manchados de tabaco; obreras jóvenes, vestidas de seda mugrienta y terciopelo; muchachos descalzos, con el gabán del padre; vagabundos de nariz negra, con el sombrero sin ala, y los zapatos sujetos con cordeles. (XII, 204)

En este fragmento donde sobresalen las manchas al estilo goyesco o expresionista, Martí describe a todos por un rasgo que denota su clase social y su estatus económico. No son ni los bomberos, ni las víctimas las que están contemplando lo que quedó de la catástrofe. Son las mujeres y mozos “fétidos,” con ropa “mugrienta,” “manchados de tabaco,” “nariz negra” y “descalzos”. Esta descripción tan detallada y descarnada es otro ejemplo de la capacidad del cronista para describir vivamente aquellos espectáculos y convertir la muchedumbre y la pobreza en un objeto de arte. Se apoya para esto nuevamente en el recurso de la écfrasis o de la *evidentia* que es una





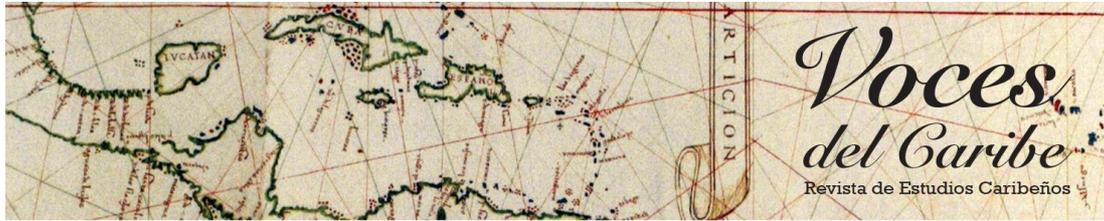
Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

descripción paralizada en el tiempo, sujeta por los detalles ante los ojos del lector, y a través de la cual, el hablante logra crear una experiencia tan real y viva que el lector siente que los está observando.

Aclaro, sin embargo, que esta descripción no es halagadora. Todo lo contrario. Este retrato busca crear un sentimiento de rechazo en quienes lo leen, cosa que logra gracias al “feísmo”. Como se sabe, el feísmo o las situaciones grotescas son rasgos distintivos de la literatura moderna. Este se expresa a través de las descripciones de enfermedades, animales fétidos o sangrientos, las prostitutas en las calles o las muchedumbres harapientas. Esta contraposición entre lo bello y lo grotesco lo repite Martí en varios de sus versos, como aparece en su último poemario, *Versos sencillos* (1891), donde dice haber visto “un pez muerto, un pez hediondo /En el bote remador” (XVI, 85). En su crónica neoyorquina, Martí describe la muchedumbre de esta forma, no sólo porque son figuras marginales y potencialmente peligrosas para el sistema capitalista, sino también porque el cronista se ha encargado de



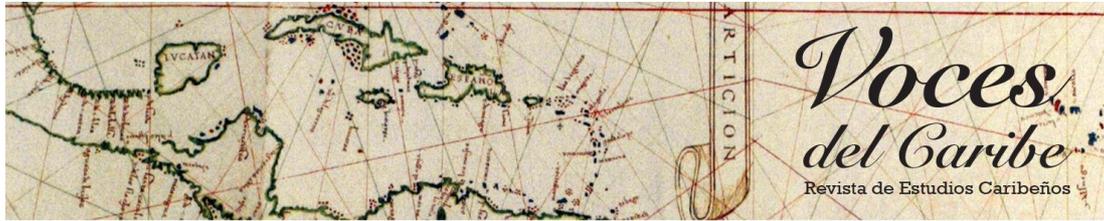


Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

hacerle entender al lector que el acto de contemplar lo que quedaba de los edificios era repudiable y por esto la muchedumbre era “tenebrosa”. Ellos son los que acuden “siempre a ver lo que perece” (XII, 204). Al decir esto, Martí podía estar pensando en las ejecuciones públicas y los espectáculos sangrientos que en su opinión tanto atraían a las masas populares. No se opone a la idea de admirar el incendio, pero sí al hecho de que estas personas vinieran a ver lo que moría. La distinción es sutil, pero vale la pena señalarla ya que es la misma diferencia que hay entre lo vivo y lo muerto, lo que lucha y lo que perece, las llamas consumiendo los edificios y esos mismos edificios convertidos en escombros. Hay algo aquí pues del desencanto que aparece en De Quincey cuando llegan los bomberos y logran apagar el fuego, ya que como dice el escritor inglés “una vez llegada las bombas de incendio, toda moralidad se quedaba en la oficina de seguros” (21). ¿Qué función tiene entonces esta estetización de la pobreza y de las multitudes en Martí? Tiene un fin político, si por político también entendemos la crítica social. Son un





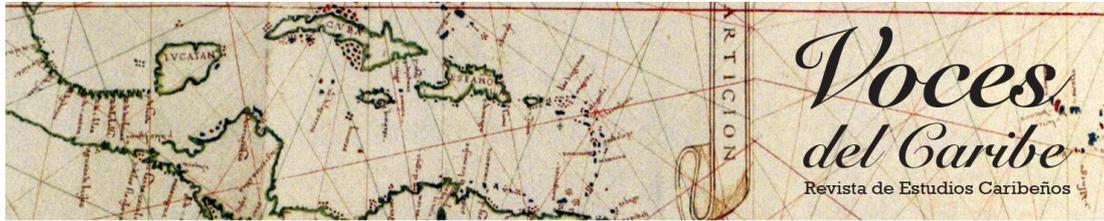
Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

reproche a los desajustes de la modernidad. Ellos son la antítesis de los edificios llenos de mercancía que se desvanecían envueltos en llamas. Son, podría decirse, los símbolos vivos de lo que Martí calificaba de “tiempos ruines” (VII, 223). Este uso del feísmo para provocar compasión aparece en un comentario sobre una obra teatro de Peón Contreras, en México, cuando decía que “la contemplación de la fealdad es útil, porque irrita la bondad, y la bondad irritada hace cosas muy bellas” (VI, 446). No obstante, dice Martí, un día después del incendio, “de trajes vistosos era el río” y una masa humana celebraba en la Quinta Avenida el Domingo de Pascuas (XII, 204). Por eso valía decir que “todo lo olvida Nueva York en un instante” (XII, 203).

Los grupos que Martí retrata en esta segunda parte de la crónica, no obstante, son muy diferentes a los primeros. Ahora aparecen en escena gentes de clase media alta, que se confunden y rozan de un modo que en otro tiempo no se vería bien. “El millonario,” dice Martí, “se deja en calma pisar los talones por el tendero judío” (XII, 203). Todos están alegres y como ocurre en el carnaval,





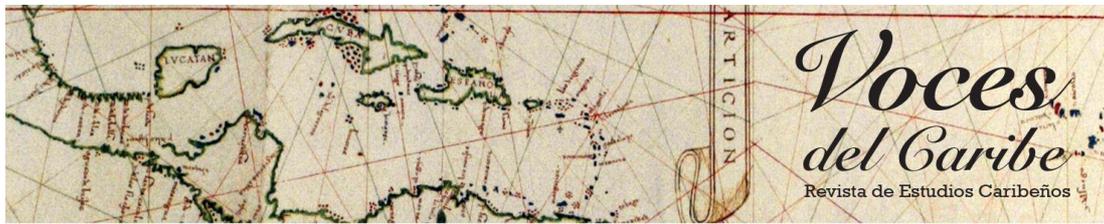
Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

se relajan las distinciones y las diferencias sociales. La calle es un “gentío de seda y flores.” El espacio que cada cuerpo ocupa se refleja en la calidad del traje y los accesorios que lleva. Cada traje va “ostentando su precio” y las gentes llevan brazaletes y cadenas de plata en la cintura. Es un mundo de luces que difiere de la escena anterior llena de manchas, tizne y escombros. El retrato que hace Martí de New York en esta crónica, por tanto, es el de una ciudad polarizada, donde lo sublime convive con lo grotesco, las luces con las sombras, y al menos por un día, los millonarios se dejan pisar por un tendero judío. En medio de la multitud, dice Martí, si uno mira atentamente, “se ve que va desapareciendo el ojo azul, y que el ojo hebreo invade” (XII, 205). ¿A qué viene tanta violencia?

Daniel Soyer en *Jewish Immigrant Association and American Identity in New York 1880-1939*, afirma que durante la década de 1880 hubo una explosión demográfica de judíos en los EEUU, que vinieron especialmente de Rusia, Polonia y Ucrania y arribaron en grandes oleadas a New York. Solamente





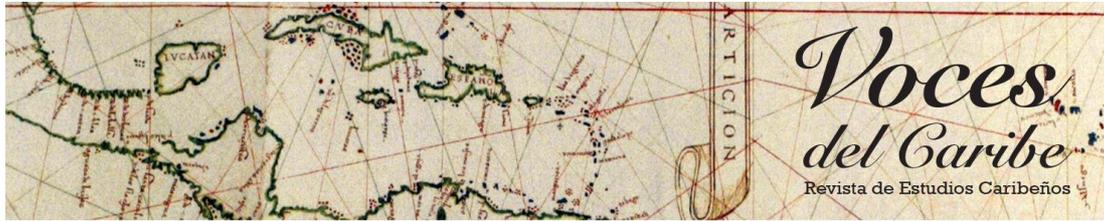
Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

entre 1881 y 1914, dice Soyer, más de un millón y medio de ellos dejaron la Rusia zarista y se asentaron en Norte América (27). Esa “invasión” del ojo hebreo en el contexto que Martí la registra con marcada inquietud es un síntoma por tanto de algo mucho mayor, de un reacomodo demográfico en la ciudad y de la amenaza que esto traía a las clases altas del momento. El comentario es sutil, repito, pero se insinúa por la violencia que implican los verbos “invadir” y “pisar” que no puede sino remitir a un discurso racializador que enfatizaba el tiempo, los espacios, las jerarquías sociales y las diferencias étnicas que subsistían en la gran ciudad. En un fragmento que nunca recogió en una crónica, y que podía perfectamente pertenecer a ésta, Martí explica cómo los ojos eran un marcador de la raza, y cómo el “ojo semítico” en particular tendía a dominar en los cruces interraciales. Afirma:

Los ojos perpetúan la raza en mayor grado que cualquiera otra parte del cuerpo. Cuando todo ha degenerado el ojo insiste. Así, en los cuerpos chupados y exangües de los neoyorquinos se ve brillar





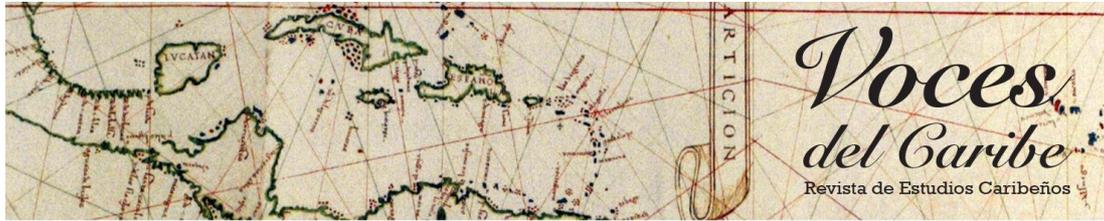
Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

todavía, acusando su origen, los ojos de la raza primitiva. Se nota que, al confundirse con otras razas, las de ojos negros y grandes, de tierras calurosas y meridionales, predominan. El ojo semítico perdura. Los ojos de las razas claras se mezclan más y (desaparecen) se extinguen con más prontitud. El neoyorquino tiene comúnmente un ojo indeciso, cínico y burlón. Se escapa de quien lo mira. Mira de modo que parece que come. Y ríe sin cesar" (XXII, 275).

En esta descripción, por tanto, Martí hace dos cosas, trata de dilucidar la preponderancia de una raza u otra en el ambiente social, algo que es típico del discurso científico del siglo XIX, y por otro lado, basándose en los ojos atribuye características morales a los neoyorquinos ya que afirma que "el neoyorquino tiene comúnmente un ojo indeciso, cínico y burlón" (XXII, 275). Por supuesto, ningún ojo puede ser "cínico" por su forma, algo que solo le corresponde a la personalidad. Pero aquí la idea es poder apreciar el alma del sujeto a través de la mirada y las facciones del rostro. En otras palabras, es





Volumen 4, Número 1

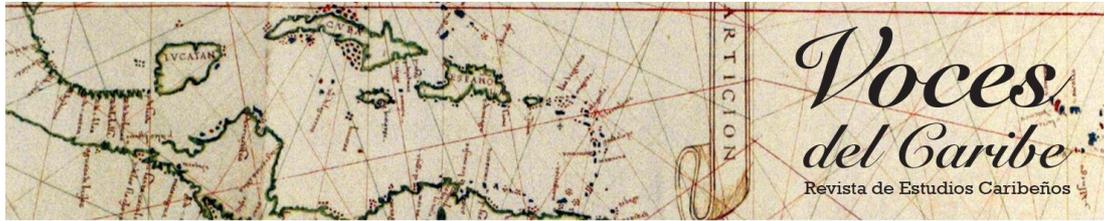
Otoño 2012

una metonimia para hablar del hombre y ver retratado en su rostro las características de su alma como es común hallar en los retratos románticos y en los escritores que fueron influenciados por la fisionomía. En relación con los judíos, Martí compartía los mismos prejuicios que muchos otros en su tiempo si bien estos prejuicios parecen atenuarse o tener un remedio. Pensaba que sus hijos heredaban ciertas características morales, que no eran de por sí funestas, ya que también podían sobreponerse a ellas. Baste este fragmento de una de sus crónicas de 1888 en la que habla de un grupo de niños judíos huérfanos que contrario a lo que se esperaba, por la “perspicacia” que habían heredado de sus padres, se comportan sin “codicia”, “vicio” o “brutalidad”.

Dice Martí:

Que no se ha de pensar tan mal de los judíos, aunque en lo hondo del más generoso se vea la angustia y miseria de la raza, porque hay entre los hebreos mucha nobleza natural, por más que el vivir sin patria los haga interesados y egoístas, --y eso se vio ayer, cuando iba una barca





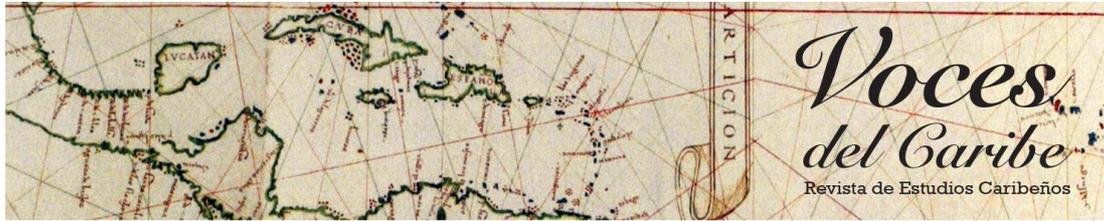
Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

cargada de niños judíos pobres, a mecerse en los columpios que tiene preparados en una isla vecina una asociación generosa, y fue de notar la mansedumbre, independencia y gentileza de aquellos niños, que mostraban apetitos sin codicia, y belleza sin vicio, y alegría sin brutalidad, a más de cierto donaire en los movimientos que hacían parecer como de casa de reyes a aquellas criaturas míseras, sin más caudal que la perspicacia que les viene acumulada de padres a hijos y la hermosura de sus ojos negros. (XII, 16) [énfasis nuestro]

¿Qué nos dice Martí en este fragmento? que rasgos físicos como los “ojos negros” vienen apañado, en el caso de los judíos, de un “caudal” que no era otro que la “perspicacia”, el ingenio penetrativo que supuestamente los distinguía de otros grupos étnicos. Perspicacia que en el mismo texto se asocia al “interés y el egoísmo” dos estereotipos raciales que forman parte del discurso antisemita. Para Martí, por tanto, la sorpresa viene de ver que estos niños no se comportaban de la misma forma que supuestamente lo hacían sus





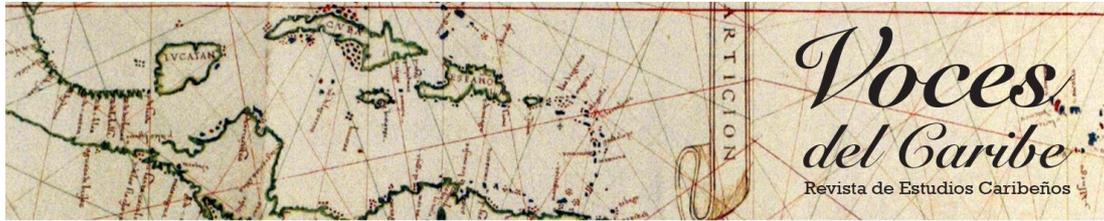
Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

padres. Que mostraban “apetitos sin codicia, y belleza sin vicio, y alegría sin brutalidad” (XII, 16). De nuevo, “codicia”, “vicio”, “brutalidad” son el subtexto de esta historia, la raíz oscura que viene arrastrándose por el árbol genealógico y que estos niños huérfanos no muestran. ¿Indicaba esto que eran libres de todo pecado? ¿Podría haber un retroceso en sus comportamientos y volverse como sus padres? Martí creía en el “perfeccionamiento” del individuo a través de la educación y el tiempo. Pero al igual que otros teóricos de su tiempo, creía que siempre podía haber un retroceso psicológico, un salto atrás que los devolviera al origen, o lo que él llamaba la “raza primitiva.” Si como dice, “el ojo insiste” cuando “todo ha degenerado” ¿no quiere decir esto que otros aspectos de la personalidad también pueden “insistir”?

No extraña entonces la violencia del lenguaje, ni en esta crónica ni en la que comienza con el incendio en New York. No es en el barrio donde se juntan los tenderos y los millonarios por esto donde el cubano afirma que se le “alegra el corazón” (XII, 205). La verdadera alegría está más allá, en la Sexta Avenida,



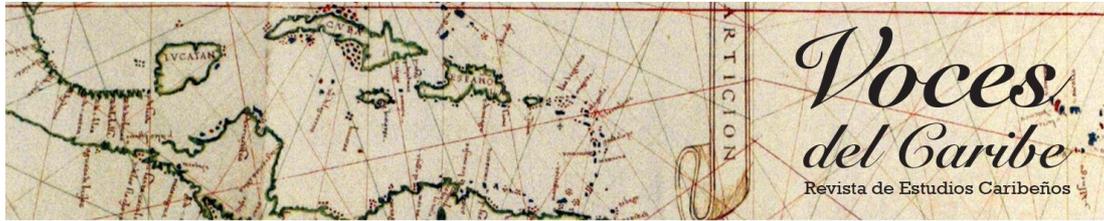


Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

donde festejaban los negros. A continuación, Martí pasa a describir las fiestas en la Sexta Avenida, y al hacerlo perdona lo que en otro lugar critica “la exagerada elegancia,” “los petimetres,” el mal gusto al vestir o la codicia de las mujeres negras, a las que les parece “poca toda la riqueza de la tienda”. ¿Por qué lo hace? Sencillamente porque nada de esto era comparable, según él, con el hecho de que hacía solo veinticinco años los padres de estos jóvenes eran esclavos y tuvieron que sufrir el maltrato de sus dueños. “¿Qué importa?” es la pregunta que Martí se hace para excusar estos supuestos defectos. Miles de negros prósperos viven alrededor de la Sexta Avenida. Aman sin miedo, debaten, publican, van a la Iglesia, y ganan premios “cambian su tipo físico con el cambio de alma” (XII, 205). Su progreso social y material, su instrucción, parece decir Martí, supera con creces cualquier crítica que podían hacerles. ¿En qué parte entonces de esta geografía social debemos ubicar al cronista? ¿En qué “Avenida” se sitúa para enunciar su discurso?



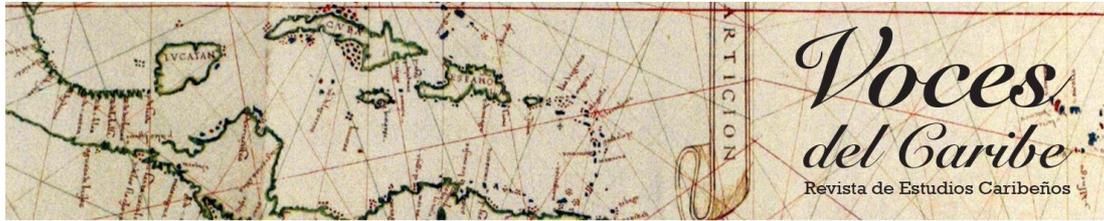


Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

Si bien Martí parece sentir mayor afecto por los negros, en realidad no se identifica con ellos ni con ninguno de los otros grupos. Solamente observa la muchedumbre que festeja y su voz fluctúa entre la perspectiva crítica, la celebración y a veces la condescendencia como ocurre en este último fragmento. Justamente por parecer un testigo de lo que ocurre en las calles, Julio Ramos ve en Martí una especie de paseante o *flaneur* que escudriña la ciudad y cuenta luego lo que ve. El *flaneur*, según lo había conceptualizado Walter Benjamín, es una figura asociada a la modernidad, una especie de mirón que recorre la urbe con extrañeza y distanciamiento. La ciudad con sus múltiples atractivos le atraen como si fuera un gran espectáculo. En este contexto, el *flaneur* sería un sujeto racional que trataría de domesticar los peligros de una modernidad dispareja, y al hacerlo como dice Ramos, emerge un discurso literario que “estetiza” los emblemas por el cual se expresa ese mundo (174). Susana Rotker era de una opinión similar. Ella veía que Martí en sus crónicas neoyorquinas también “mitologiza o trascendentaliza” el



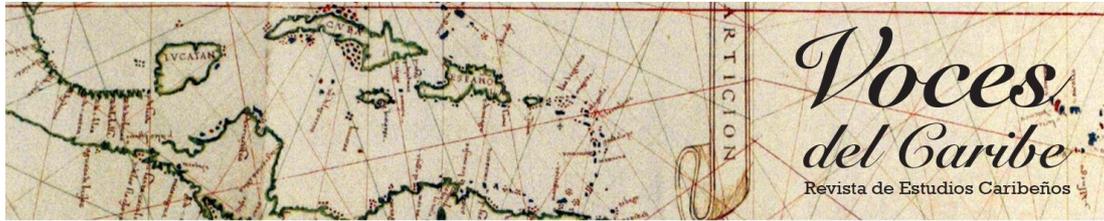


Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

hecho histórico sin perder al mismo tiempo el valor referencial ni dejar de condenar la violencia (206). Pero el *flaneur*, aclaro, sale de su casa sin un objetivo preciso, no le pagan por hacerlo y Martí cuando escribe sus crónicas siempre sabe adónde va y busca recibir una remuneración económica por su trabajo. No parece desinteresado por el futuro de estas urbes y mucho menos por el futuro de lo que él llama “Nuestra América”. Adonde quiera que va, moraliza, ordena los cuadros de acuerdo a su clase social y su etnia, y termina la crónica no donde terminaría el paseo, sino a miles de kilómetros de allí, en las praderas de Oklahoma donde ocurría en aquel momento una “invasión” de colonos blancos a los territorios que antes eran de los indígenas.² Por eso, si fuéramos a definir la voz de Martí en sus crónicas norteamericanas y sus cuadernos de apuntes, deberíamos diferenciar entre el *flaneur*, que sale a pasear y no tiene un objetivo fijo, y el cronista que sale a buscar una noticia, y cuyo trayecto no se corresponde con el del paseante, ya que no habla únicamente de lo que vio, sino de lo que leyó en los periódicos, y ocurría a





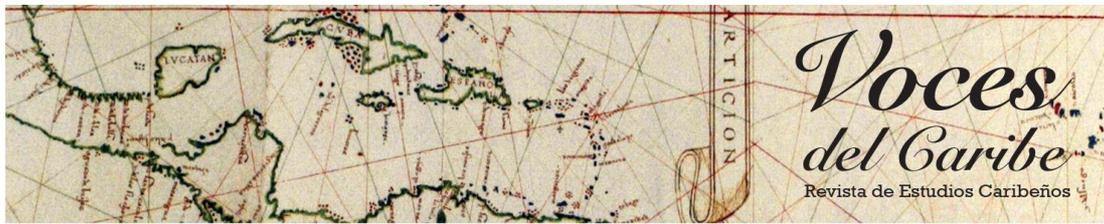
Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

miles de kilómetros de donde estaba. En ambos casos, sin embargo, subsiste el mismo punto de vista, el del testigo ocular de estas escenas, que habla como si fuera uno más del lugar, que es capaz de sentir el calor del fuego, el susurro de las hojas y que describe con detalle cada uno de los “invasores” que van a conquistar los territorios del medio oeste.

De todos modos, la pregunta de dónde situaríamos a Martí, desde el punto de vista ideológico, debe responderse porque aunque el cubano habla aparentemente desde la calle como otro de los que asisten a la fiesta o al “magnífico espectáculo,” no es uno de ellos. No se identifica ni con los pobres, ni con los judíos, ni con los ricos, ni con los negros. Su perspectiva moral se origina en un nivel más alto, superior a la de todos ellos y esto explicaría su actitud crítica o su actitud condescendiente. En tal sentido habría que estar de acuerdo con Roberto Agramonte cuando dice en *Las doctrinas educativas y políticas de Martí* que el cubano era un “aristócrata natural” que le interesaba más la calidad que la cantidad (306). Enrique Collazo quien lo conoció





Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

personalmente, decía algo análogo: era un “aristócrata por sus gustos, hábitos y costumbres” (27). Si esto fuera cierto, la visión que nos da Martí de las multitudes en sus crónicas no se originaría desde ellas mismas, solidarizándose con sus necesidades, sino desde un lugar fuera de ellas, alejado cuanto podía para no sofocarse. En muchas de estas descripciones esa perspectiva se origina en las alturas, desde un lugar distante, donde el cronista puede verlo todo como si fuera un dios que todo lo sabe y lo penetra. Los ejemplos son muchos, bastaría recordar tres. Su crónica sobre las fiestas de la Estatua de la Libertad, la que escribió sobre Coney Island y en la que narra los pormenores de un mitin político donde habló el secretario de Estado norteamericano James Blaine (1830-1893). En estas crónicas el cronista ve la multitud como si fuera algo diminuto, que corre a sus pies como si fuera un río. Es una visión con resonancias panteístas, al estilo emersoniano, en la cual el hablante se pierde en lo que le rodea como aparece reflejado en muchos de sus versos, entre ellos, uno de *Versos sencillos* que dice “Yo vengo de todas





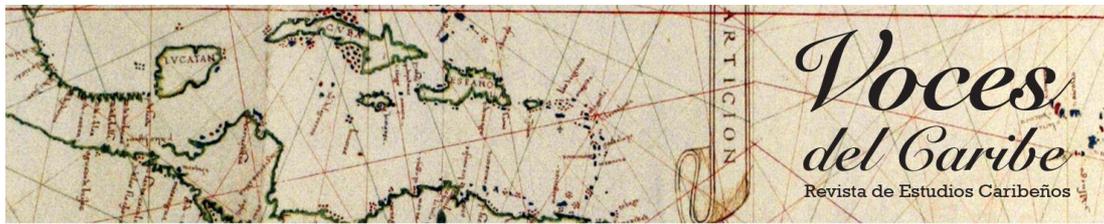
Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

partes / Y hacia todas partes voy / Arte soy entre las artes, /En los montes, montes soy” (XVI, 63). Recordemos que Martí publicó *Versos sencillos* solamente dos años después de publicar esta crónica, en 1891. Es de esperarse por tanto que esta mirada no solo sea imposible de ubicar, sino que sea ésta su misma condición de existencia, es decir, que tenga el don divino de la ubicuidad. Decía Emerson en *Nature*: “I become a transparent eye-ball; I am nothing, I see all, the currents of Universal beings circulates through me; I am part or particle of God” (10).

Describir la ciudad, un parque de diversiones o una “invasión” desde un punto de vista lejano, además de ser un objetivo estratégico para poder narrar la totalidad de la escena, tiene un trasfondo clasista que me interesa resaltar. Según Michel de Certeau en *La invención de la cotidianidad*, la única forma de escapar de la ciudad, y no ser poseído por ella, era subiéndose a un edificio y desde lo alto observar la urbe. “El que sube allá arriba sale de la masa”, su elevación lo transforma en un “mirón,” un “ojo solar, una mirada de dios”





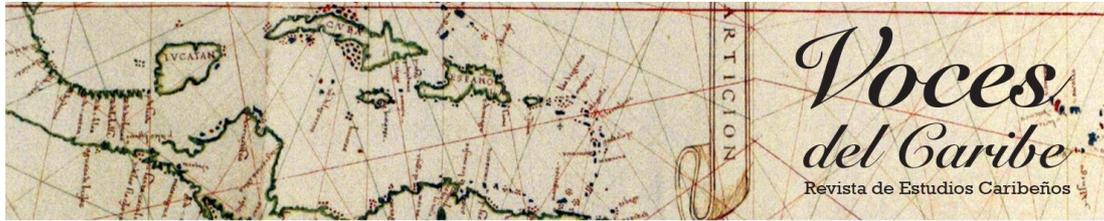
Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

(104). Al describirnos la muchedumbre que se da cita en Coney Island o en el puente de Brooklyn, Martí pone una distancia prudencial entre él y los otros y ese discurso distanciado se corresponde con su crítica a la insipiente cultura de masas y lo que supone es la preferencia general de los norteamericanos a consumir “cantidad” en lugar de la calidad. Por esto, aclara “aquellas gentes comen cantidad: nosotros clase” (IX, 125). No hay que decir, pues, que por gestos como estos es que Martí le parecía a Agramonte y a Collazo un “aristócrata natural” (306), y que en cada una de estas frases podemos percibir una especie de elitismo cultural que es propio de muchos liberales decimonónicos.

¿Sentía rechazo Martí por las muchedumbres? Sentía rechazo por aquellas que actuaban erráticamente. Según Roberto Agramonte “Martí, como psicólogo social, ha meditado detenidamente sobre las muchedumbres normales; pero también sobre las excitadas y las ignaras. Tocante a estas últimas sus juicios son incisivos” (319). Subrayo las palabras “excitadas” e



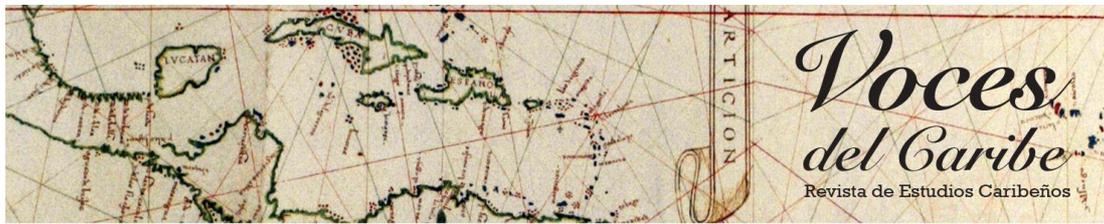


Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

“ignaras” porque justamente la ansiedad de Martí ante los tumultos se revelará más en estas circunstancias ya sea porque son multitudes políticas o porque buscan algo que él desapruera. En su libro Agramonte cita varios ejemplos donde Martí fustiga las masas por ser emotivas, incultas, por no pensar por sí mismas y dejarse influenciar por sus líderes. A contrapelo, dice, Martí favorecería el papel de las “minorías selectas” (307). Los ejemplos que da son varios. Mencionaré solamente unos pocos. En un artículo de *Patria*, Martí afirma: “unos cuantos pilares, con tal de que sean firmes, sostienen una vasta bóveda” (I, 453). En otro lugar Martí las compara con las bestias y afirma “el animal anda en manadas: el hombre, con su pensamiento libre” (II, 52). Y más adelante: “Nación que no se cuida de ennoblecer a sus masas, se cría para los chacales” (X, 61). También cita Agramonte el juicio que se le hizo a Guiteau, el asesino del Presidente Garfield, que Martí cuenta para un periódico hispanoamericano. En aquella oportunidad, Martí reproduce las declaraciones del fiscal Davidge defendiendo los motines, y también el



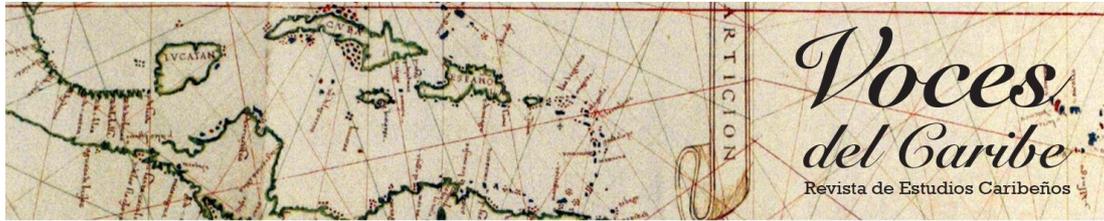


Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

testimonio de la defensa, Reed, quien arguyó: “Os dijo ayer Davidge que los mejores sentimientos animaban siempre a los motines populares. Un motín popular crucificó a Jesús.” (IX, 237). En todos los casos, Martí opondría como dice Agramonte a las masas “excitadas,” “obtusas” o “ignaras,” una minoría que sabe pensar por sí misma en libertad.³ En este aspecto no se diferenciaría de otros intelectuales, escritores y poetas de la cultura letrada de finales del siglo XIX para quienes las muchedumbres eran también una preocupación real, y las vieron con recelo y distancia. Para ellos las multitudes podían llegar un día a usurpar el lugar del letrado y traer más problemas que beneficios a la nación. El texto fundamental que dio un basamento a estas ideas fue el de Gustave Le Bon *Psicología de las Masas* con el cual según Agramonte, las crónicas del “sicólogo social” que era Martí establecen muchas afinidades (308). Pero el libro de Le Bon se publicó en 1895 el año en que muere el cubano, y este seguramente no lo llegó a conocer. De todas formas la crítica a las muchedumbres aparece en muchos teóricos del liberalismo, incluyendo el



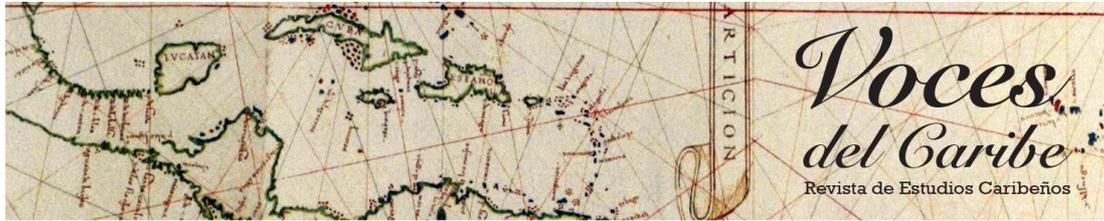


Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

“aristocrático” de John Stuart Mill, Tocqueville y Jacob Burckhardt (Kahane 157) y aparece también en Herbet Spencer –a quien Martí leyó y comentó– cuando enfrenta el individuo con el pueblo. Estos pensadores creían en el valor de la democracia pero concebían el gobierno como el dominio de unos pocos ilustrados, tecnócratas, científicos, y políticos que miraban con desdén a la masa amorfa en la cual creían peligraba la república. Según Albert O. Hirschman en *Retóricas de la intransigencia*, durante todo el siglo XIX es posible percibir este temor de las élites europeas. Edmund Burke, Gustave Flaubert, Nietzsche, Ibsen y muchos otros escritores no ocultaban su desprecio por ellas y el posible gobierno de las mayorías (32). Según Hirschman, estos críticos se oponían a los razonamientos de los reformadores argumentando el “efecto perverso” que el sufragio universal traería para la sociedad y las élites (36). Por esto, una larga cohorte de poetas románticos de origen europeo entre los que se encontraban Goethe, Víctor Hugo y el parnasiano Charles Leconte de Lisle, arremetieron contra ellas y exaltaron en su lugar la figura del poeta.





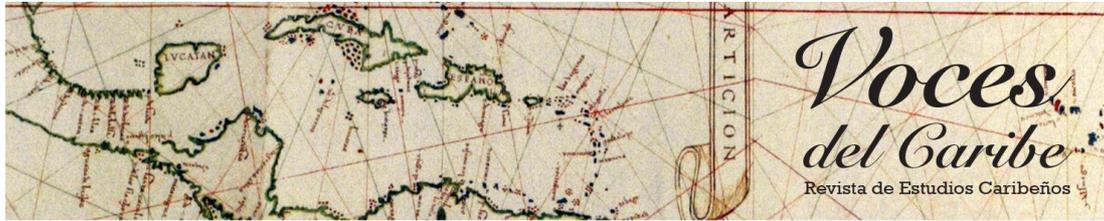
Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

Martí quien describe a Guiteau como un animal, pero que no obstante tiene sus propias ideas sobre el crimen, seguramente debió de recordar en este punto los poemas de Víctor Hugo traducidos por su querido maestro Rafael María de Mendive en que trata estos temas. En sus “imitaciones” Mendive le pide la voz a Víctor Hugo para arremeter contra las “turbas,” a las cuales animaliza y critica, ya que “no son hombres, son serpientes / Que al que más las abrigan muerden más” (53). En este poema, sin embargo, Mendive hace una distinción entre estas y “el pueblo” aclarando que “el pueblo rudo y fuerte se levanta/ A tanta altura que se acerca a Dios / Las turbas van tan bajo que su planta / Siempre las lleva de un abismo en pos” (53).

Al igual que muchos pensadores liberales, Martí creía que se debía instruir a las masas, elevándolas hasta Dios como dice Mendive, ya que de otra forma los políticos inescrupulosos las manipularían y estas servirían de caldo de cultivo a los tiranos. En un apunte de uno de sus cuadernos íntimos incluso, Martí afirma que solamente había dos cosas a las que le costaba encontrar una





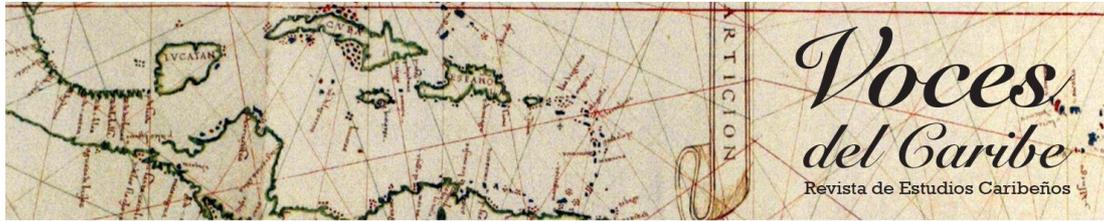
Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

respuesta. La primera era cómo iniciar a su hijo en la vida sexual. La segunda era la cuestión del sufragio.⁴ No sabemos cual fue su decisión en cuanto a su hijo, pero al menos en el caso de Cuba, dijo que quien “quien fue bueno para morir, es bastante bueno para votar” (I, 338), escapando de esta forma a la jaula del liberalismo que restringía el voto a unos pocos ilustrados.

Pero hay otro rasgo que acrecienta la ansiedad de Martí ante las multitudes y este es la agorafobia, una patología médica que comenzó a circular a mediados del siglo XIX, como la hidrofobia, para describir una nueva ansiedad nerviosa: el miedo a las aglomeraciones y los espacios abiertos. La palabra viene del griego, “ágora” que significa plaza pública y fobia que significa miedo. Se manifiesta como un sentimiento oprimente, que produce en el sujeto una profunda ansiedad y temor por lo que lo rodea. En una carta de julio de 1888 a su amigo Enrique Estrázulas, Martí le dice que por la cantidad de gente extraña que había llegado a la casa de Carmita, “la agorafobia se me enconó” (XX 200). Por eso, agrega, tuvo que salir de la casa,





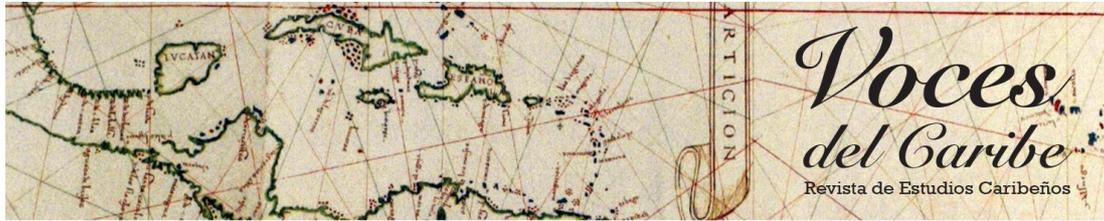
Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

y aun así, le causó tanta ansiedad el gentío que se quedó “sin gusto para admirar a mis anchas los árboles” (XX, 200). Resulta al menos interesante que Martí se auto diagnostique un enfermedad psíquica tan nueva en su época ¿Cómo se expresaría entonces esta fobia en la representación de las multitudes en sus escritos?

Veamos. Desde el inicio de su crónica sobre el mitin político de James Blaine, Martí nos presenta una visión de extrañamiento, donde miles de personas reunidas en estadio de pelota esperan a los oradores. “Era como la mar. Allá en el fondo, en la galería cubierta como un monte de granos de maíz negro, se apiñaba la gente sentada. De lejos, de las puertas, venía la muchedumbre lentamente, como asombrada ante el espacio y la noche” (XII, 260). La muchedumbre por tanto, es una inmensa ola que se mueve, atropella, y rompe el orden. Martí habla de “la masa humana, como la oleada ondea [...] una mujer se desmaya. A otra se la llevan en brazos [...] de atrás empuja la ola que lanza a los policías sobre el tablado” (XII, 260). La ansiedad podía



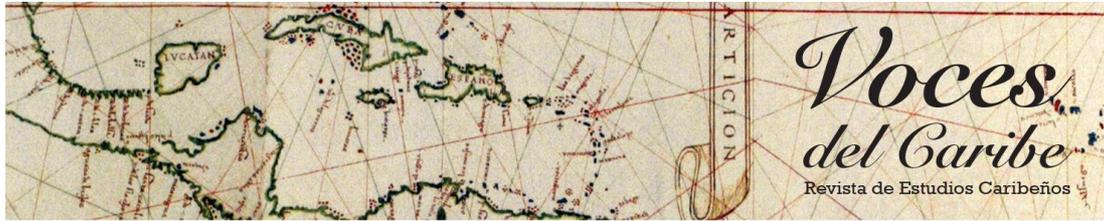


Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

traducirse en asfixia, en quedar atrapado de un momento a otro bajo el tumulto que se acercaba sin control sobre los policías e indirectamente sobre el cronista. El mismo uso de la metáfora de la “ola” para describir las personas en el estadio es sintomática de la actitud de rechazo que adopta ante ella, ya que recordemos que Martí no era amante del mar, y que en un famoso poema que comienza justamente con la frase “odio el mar” lo describe como “vasto y llano, igual y frío” (XVI, 191). En este poema la voz lírica afirma otra característica negativa del océano: su incapacidad de brindarle ayuda a quien llegara hasta él: “No cual la selva hojosa echa sus ramas / Como sus brazos, a apretar al triste / Que herido viene” (XVI, 191). Sabemos que esta es otra característica de la agorafobia: el estado de indefensión y el temor a no ser socorrido en tales eventos. No por gusto Martí siempre muestra rechazo ante las escenas de fiestas y danzas donde las gentes abarrotan espacios pequeños como sucede en un poema de Ismaelillo (1882).



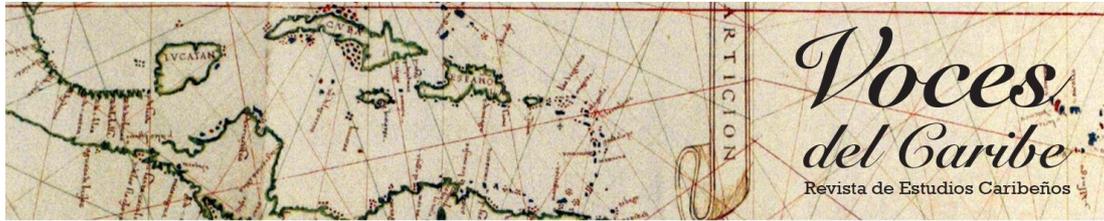


Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

Esto hace también que en sus crónicas de New York, se acerque con reticencia a los grupos humanos por ser, en la tradición socrática, sujetos-masas amenazantes, sin causa formal ni organización propia. Una y otra cosa indica una comprensión negativa de ellas, ya que desde el punto de vista de la fuerza que invocaba, dice Paolo Virno, la multitud ha representado siempre una amenaza que podía resurgir “para hacerse valer en las crisis que sacuden cada tanto la soberanía estatal” (Virno 13). Para Martí, como su maestro Mendive y su admirado Víctor Hugo, las “turbas” y los “motines” eran un motivo de preocupación ya que no tenían control, eran “incultas”, y se dejaban llevar por su ignorancia. El “pueblo” es una categoría positiva mientras encarnara la voluntad única que aspira al mejoramiento de la patria, contribuyera a la libertad y al progreso a través del trabajo. Pero también este “pueblo” era siempre un objeto de resquemor, y había que castigarlo cuando se comportara de una forma contraria a las aspiraciones de la élite como cuando dice, en una de sus crónicas de México, que “hay siempre en el





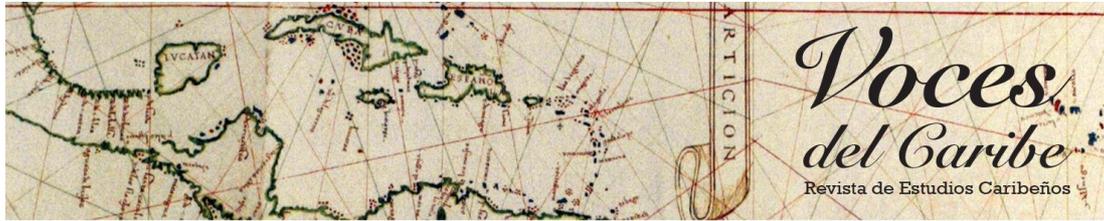
Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

pueblo, culpable de vicio o de pereza, gran número de voces para escarnecer al que castiga su desidia y sus vicios” (VI, 244). En este caso, la “desidia” y el “vicio” son males que el político debe reprender y castigar.

Para resumir entonces, la crónica de abril 1889 es particularmente importante en la medida que esta muestra la reacción de Martí ante diversos tipos de grupos sociales: las personas que se congregan a ver el incendio, las que festejan al otro día el Domingo de Pascuas, y por último, las que invaden los territorios de Oklahoma. En nuestro análisis de las primeras dos hemos demostrado que Martí se distancia de ellas por diversos motivos. Primero porque no comparte sus gustos, ya que ellos van a ver lo que “perece” y porque olvidaban y exhibían sus vestidos y sus “precios” en la fiesta. Ninguno de los sujetos que ven los desechos del incendio o disfrutaban en Coney Island son sujetos productivos, que toman decisiones en base de su intelecto, sino que disfrutaban de estos contextos en un nivel emocional. Los primeros y los últimos (los vaqueros que invaden Oklahoma) son sujetos



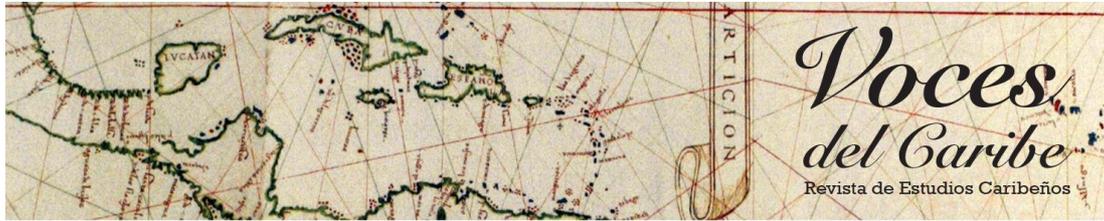


Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

marginales, llenos de deseos (de tierra y riqueza) que Martí describe con un lenguaje refractario, pero artístico. Sus descripciones grotescas, al igual que sucede con los “caprichos” de Goya, las novelas de Zola o las escenas expresionistas, buscan criticarlos a través de rasgos físicos y morales que los desvalorizan y los convierten en una “muchedumbre tenebrosa”. De ahí que valore sus propios gustos e ideas como superiores a las de los otros y que su elitismo tome la forma de superioridad racial (en relación con los judíos) o cultural, en relación con los norteamericanos. Esto no quiere decir, por supuesto, que Martí no “respete”, como dice en un poema de sus *Versos libres*, la pobreza. No. Martí critica con estas escenas las diferencias sociales, como hace también en “los zapaticos de rosa” (1889), pero guarda distancia. No se solidariza con ellos. Valora sus acciones desde una altura moral, liberal, ilustrada y crítica y por eso, sus puntos de vistas fluctúan entre el placer que produce estas escenas y la crítica social, entre la aproximación y el distanciamiento, o entre el deseo y el terror.





Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

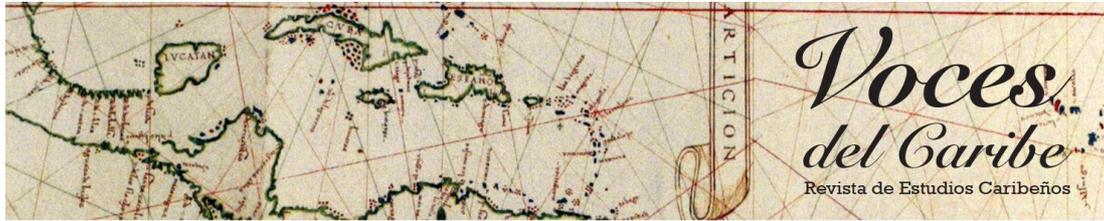
Jorge Camacho

University of South Carolina-Columbia

Notas:

1. Para más detalles sobre la influencia de Thomas de Quincey en el modernismo hispanoamericano véase mi artículo ““Los bellos crímenes” del Modernismo: literatura, moral y sensacionalismo.” *Ciberletras. Journal of literary criticism and culture*. 24 (2011) Web.
2. He trabajado esta parte de la crónica de Martí en el ensayo ““Cosa magnífica y sangrienta’: La crónica de José Martí sobre la ‘invasión’ de Oklahoma.” *Delaware Review of Latin American Studies* 11. 2 (2010). Web.



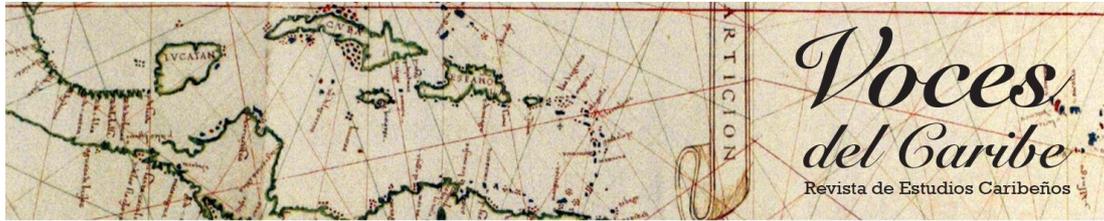


Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

3. Aclaro que las ideas de Agramonte deben leerse también en el contexto de la revolución cubana y el populismo revolucionario de 1959. Este contexto nunca se hace explícito en su libro, dedicado en su totalidad a Martí, pero aparece también en el libro del escritor y periodista exiliado cubano, Rafael Estenger (1899-2003), *Martí frente al comunismo. Glosas de contrapunteo entre el hombre libre y el autómatas marxista*. (Miami: Editorial AIP, 1966). En su libro, Estenger nos recuerda las críticas de Martí a las muchedumbres y a los políticos que las aúpan como era el caso de Fidel Castro. De forma sintomática, a los investigadores martianos que viven en Cuba nunca les ha interesado explorar el elitismo o las críticas de Martí a las multitudes o a las políticas populistas.
4. Decía Martí: “¿Y cómo un padre inicia a su hijo decorosamente en el conocimiento de la vida sexual –o debe dejarse al azar este asunto de que depende tal vez la vida entera o hay tal ley en el hombre que ella





Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

sola le guía, y es la única guía, o debe ser la guía del padre indirecta, y no más? Sobre todo, el problema en las ciudades. Eso y el sufragio, son tal vez las únicas cosas que me han hecho dudar” (XXI, 415). Para un marco teórico general sobre la relación del liberalismo y el elitismo véase el libro de Robert Hollinger.

Obras citadas:

Agramonte, Roberto. *Doctrinas educativas y políticas de Martí*. Río Piedras:

Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.

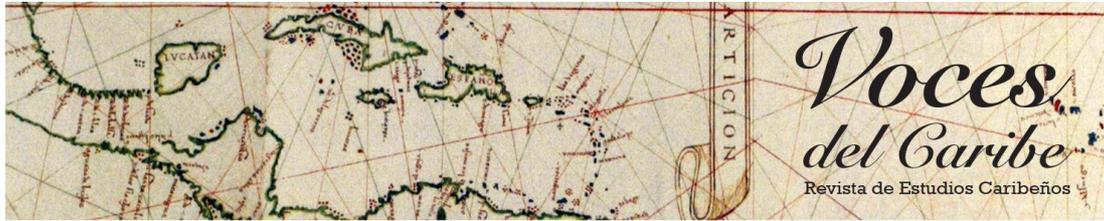
Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad

Iberoamericana, 2000.

Collazo, Enrique. *Cuba independiente*. La Habana: Librería “Moderna Poesía,

1900.





Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

Dana, Charles. *The Art of Newspaper Making. Three lectures.* New York: Appleton and Company, 1895.

Emerson, Ralph Waldo. *Essays and Lectures.* New York: Literary Classics of the U.S, 1983.

Estenger, Rafael. *Martí frente al comunismo. Glosas de contrapunteo entre el hombre libre y el autómeta marxista.* Miami: Editorial AIP, 1966

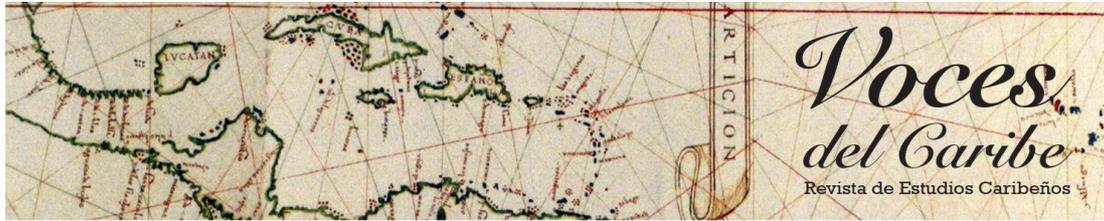
Fombona, Blanco. *Más allá de los horizontes...* Madrid: Casa Editorial de Viuda de Rodríguez Serra, 1903.

Hirschman, Albert O. *Retóricas de la intransigencia.* México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Hollinger, Robert. *The Dark side of Liberalism. Elitism vs. Democracy.* Westport: Praeger, 1996.

Kahane, Alan. *Aristocratic Liberalism. The social and political thought of Jacob Burckhardt, John Stuart Mill, and Alexis de Tocqueville.* New York: Oxford University Press, 1992.





Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

Martí, José. *Obras Completas*. 28 vols. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963-75.

Quincey, Thomas. *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. Traducción y prólogo Diego Ruiz. Barcelona: F. Granada y Ca Editores, 1907.

Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América latina: Literatura y política en el siglo XIX*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2003.

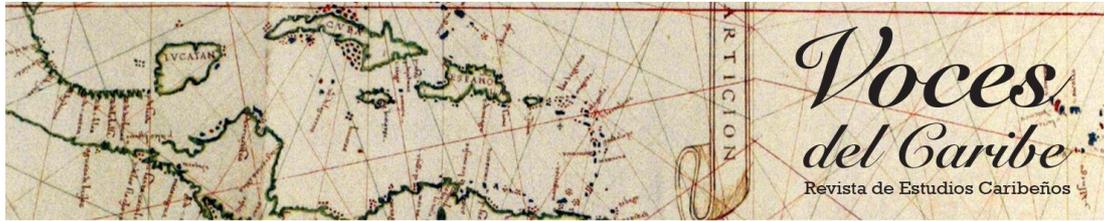
Rotker, Susana. *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*. La Habana: Casa de las Américas, 1992.

Soyer, Daniel. *Jewish Immigrant Association and American Identity in New York 1880-1939*. Cambridge: Harvard U P, 1997.

The Washington centenary celebrated in New-York: April 29, 30-May 1, 1889. New York: The Tribune Association, 1889.

"The amateur photographer" *The New York Times*. 22 de abril de 1889.





Volumen 4, Número 1

Otoño 2012

Mendive, Rafael María. *Poesías*. Prólogo Manuel Cañete. La Habana: Miguel de Villa, 1883.

Virno, Paolo. *Gramática de la Multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Trad. Adriana Gómez. Buenos Aires: Colihue, 2003.

