NOTICIAS DE COSMÓPOLIS: LA CIUDAD DE SANTO DOMINGO ENTRE LAS RUINAS Y LA MODERNIDAD

Medar Serrata
Grand Valley State University

En el año 1926, Walter Benjamin publicó un artículo en el que recogía sus impresiones sobre Nápoles. En ese artículo, Benjamin se propuso mostrar de manera objetiva las imágenes recogidas por una persona que recorre las calles de una ciudad. Lo que descubrió con este experimento fue una ciudad en la que la frontera entre la cultura pre-capitalista y la sociedad moderna no estaba claramente definida (Buck-Morss 45). Un año más tarde, de viaje por Moscú, observaría un fenómeno similar en la capital soviética. Allí también las imágenes de la modernidad parecían "jugar al escondite" con las de la pequeña aldea, revelando la misma condición de fugacidad de las formas históricas. Según Susan Buck-Morss, este hallazgo estaría en la base de su monumental proyecto sobre los pasajes de París y el concepto de *flâneur*, esa especie de cronista de la vida moderna que se pierde en las multitudes para escapar de sí mismo y cuya mirada recoge las expresiones de una sociedad en proceso de cambio.

La noción de *flanerie* podría servir como punto de partida para una exploración del tratamiento del espacio público en dos novelas dominicanas de principios del siglo XX cuyos protagonistas recorren las calles de Santo Domingo captando las imágenes fragmentadas de la vida de la ciudad, en momentos en que el país atraviesa por lo que se percibe como una profunda crisis nacional. Se trata de las novelas *Guanuma* (1914), de Federico García Godoy, y *La sangre: Una vida bajo la tiranía* (1913), de Tulio Manuel Cestero, dos obras que marcan una ruptura con la ideología del progreso promovida por los escritores de la generación anterior. Los recorridos por la ciudad que hacen los personajes de ambas novelas construyen una alegoría del espacio en

la que las formas generadas por la irrupción de la modernidad se superponen a las ruinas del pasado colonial. El resultado es una representación ambivalente de la realidad nacional que pone en evidencia la ansiedad que despertaba en los intelectuales dominicanos la creciente influencia de los Estados Unidos en los asuntos internos del país.

La expansión urbana y la idea del progreso

A finales del siglo XIX, Santo Domingo se hallaba en un proceso de transición similar al descrito por Benjamin en sus crónicas sobre Moscú y Nápoles. Aunque la mayoría de los visitantes extranjeros que llegaron al país por esos años describen una ciudad con edificios en ruinas, calles repletas de basura, y monumentos arquitectónicos convertidos en establos, la capital dominicana también daba señales de estar modernizándose como consecuencia del crecimiento de la industria azucarera.[1] El establecimiento de modernos ingenios de azúcar en los alrededores de Santo Domingo, el centro económico del país, que antes giraba en torno a la producción de tabaco en la región del Cibao, se trasladó a la capital, como parte de la política liberal del Partido Azul de atraer la inversión extranjera como medio de promover el desarrollo económico y social del país (Moya Pons 260). Según Martínez-Vergne, entre 1880 y 1899, Santo Domingo experimentó un notable incremento de las exportaciones, y poco después también de las importaciones; numerosos establecimientos comerciales abrieron sus puertas; surgieron nuevas industrias y aumentaron los servicios públicos. La capital se convirtió en un centro metropolitano, con numerosos centros de enseñanza, clubes literarios, un diario y varios semanarios y revistas, en los que se anunciaban los bienes y servicios de artesanos, médicos, sastres y otros oficios. A la luz eléctrica, que llegó en 1896, le siguieron poco más tarde el telégrafo, la fotografía, las salas de cine, los automóviles, los aeroplanos, y una ola de productos estadounidenses que la "danza de los millones"

[1] Tres factores se combinaron para producir el incremento de la producción azucarera y el desarrollo de la burguesía en la República Dominicana: la primera guerra de independencia en Cuba (1868-1878), que interrumpió la producción de azúcar en la isla; la guerra Franco-Prusa (1870), que redujo la producción de azúcar de remolacha en Francia y Alemania, y la Guerra Civil de los Estados Unidos (1861-1865), que destruyó las plantaciones de azúcar del estado de Louisiana (Betances 25).

(1914-1920) puso al alcance de la clase media. "La ciudad era entonces una curiosa mezcla de remanentes de un tiempo que aún no había pasado y de portentos de un progreso ineludible" (Martínez-Vergne 61, mi traducción). Susan De Forest Day, una millonaria neoyorquina que desembarcó en Santo Domingo por esos años, repara en esas "incongruencias" que le arruinaban al visitante europeo o estadounidense la ilusión de haberse transportado al siglo XVI, trayéndolo de vuelta al presente:

> El repiquetear de la campana del tranvía tirado por mulas, que transita desde las calles principales hasta los suburbios, remueven toda idea de tiempos españoles. El tendido eléctrico, los postes del telégrafo y tiendas repletas de 'nociones' americanas para ser vendidas a precios de 'baratillo' están lejos de ser medievales. Señoritas españolas de cejas negras, no adornadas con mantilla, rosas y abanico, sino vestida con corpiños y, ¡ay! pantaletas, pasan raudas a nuestro lado en bicicletas, y nos despiertan de los tiempos de las aventuras románticas al prosaico día de hoy. (55)

Las señales de la modernidad que llamaron la atención de De Forest Day eran las que habían soñado los intelectuales dominicanos que se formaron al amparo de las ideas positivistas del pensador puertorriqueño Eugenio María de Hostos.[2] Convencido de que un estado moderno sólo podría ser construido desde abajo por la sociedad civil, Hostos impuso a sus seguidores la tarea de aplicar el conocimiento científico a la formación de nuevos ciudadanos con el fin de alcanzar la "civilización" (González 11-12). Entre sus más entusiastas partidarios y colaboradores se encontraban los poetas Salomé Ureña, fundadora del Instituto de Señoritas, y José Joaquín Pérez, bajo cuyo mandato como Secretario de Estado de Justicia e Instrucción Pública se puso en marcha la reforma educativa de Hostos (C. F. Pérez 9-10).[3] En una serie de poemas de corte neoclásico escritos en la década de 1870, Ureña promovió las ideas de Hostos, exhortando a los dominicanos a abandonar los conflictos civiles y emplear sus energías en labores productivas. En la visión de Ureña, los cien-

---

[2] Los intelectuales dominicanos estaban familiarizados con el positivismo mucho antes de la llegada de Hostos en 1875, pero la devoción que éste inspiró en sus "discípulos" le imprimió al hostosismo las características de un movimiento social cuya influencia se sentiría por muchos años (Hoetink 144).

[3] Hostos sintió gran admiración por Ureña, a quien llamó "sacerdotisa del verdadero patriotismo". En cambio, criticó que José Joaquín Pérez no siguiera su por no cumplir con el deber nacionalista de abandonar la lírica por la épica (Villanueva Collado157).

tíficos, artistas y artesanos constituían "la vanguardia del progreso". En un poema titulado "En defensa de la sociedad", define "la sociedad que avanza" como aquella que lucha contra el ocio y se emplea en perfeccionarse. En imágenes alusivas a los nuevos medios de transportes, la construcción de canales y los avances de la ciencia y la tecnología, la poeta enumera los prodigios de la vida urbana:

> Al imperioso empuje de su vuelo
> vencida la distancia se reduce,
> Divídense los istmos,
> Descorren los espacios su ancho velo,
> Descubren sus secretos los abismos,
> Y preso en redes que la industria labra
> Lleva atónito el rayo la palabra. (Ureña de Henríquez 75)

De los escritos de este período, sin embargo, se deduce que para Ureña el progreso era todavía sólo un deseo insatisfecho, un sueño que el estado ruinoso de la capital se empeñaba en desmentir.[4] De ahí que los intelectuales de este período recibieran con entusiasmo la construcción de Ciudad Nueva, Gazcue y La Primavera —las primeras urbanizaciones surgidas alrededor del centro histórico— y la demolición o remodelación de muchas de las viejas estructuras coloniales, lo que contribuyó a modificar la apariencia de la ciudad (Pérez Montás 199). El crecimiento urbano implicó la demolición de algunos tramos de las murallas "para dar paso a las calles prolongadas que enlazaban los ensanches nuevos (Ciudad Nueva) con la Ciudad Colonial" (206). Como sucedió con otras ciudades latinoamericanas (Rama 89), la expansión al otro lado de las murallas que la separaban del resto del país, consolidó la posición de Santo Domingo como el centro de dominación nacional y materializó la idea del progreso. Asimismo, proyectó la idea del progreso hacia la "gran sabana", "aquel espacio libre que se extendía frente a las murallas, orientándose hacia el oeste" (Pérez Montás 206), y que en el imaginario liberal constituía un espacio vacío. "Campo inculto,

---

[4] Su poema "Ruinas" (1876) da forma al sentimiento de angustia que provoca la contemplación de esos remanentes del pasado colonial. Se trata de un texto ambiguo, en el que las primeras estructuras construidas por los españoles en el Nuevo Mundo constituyen a la vez símbolos de una mítica Edad Dorada y evidencias del derrumbe de la nación. Como señala Soledad Álvarez, Ureña "recupera la ciudad ilustre de la Colonia, centro de conocimiento y de cultura en América durante los primeros cincuenta años del dominio español, para oponerla al presente –realidad estigmatizada, rechazada en su especificidad histórica de barbarie y de ignorancia por la élite dominante del país".

tendido en solitaria/ quietud al pie de la vetusta y triste/ muralla", lo llama José Joaquín Pérez en un poema de 1885 titulado precisamente "Ciudad Nueva" (J. J. Pérez 290). La conquista del progreso se verifica en el sometimiento de ese espacio que el lenguaje puebla con los signos de la modernidad:

> Cuando nada resiste
> a la voz del progreso triunfadora;
> cuando el *rail* y el alambre estremecidos,
> llevan la humanidad, llevan la idea
> a cumbres do la luz esplendorea,
> donde enjambres de pueblos redimidos
> al sol del porvenir alzan la frente;
> "campo de soledad", llena de gente,
> de ruido, de armonía,
> de trabajo, de vida, de fe ardiente
> tu ámbito mudo y tu extensión vacía. (290)

La ruptura de la muralla por la parte oeste implica además una ruptura no sólo con la imagen de la decadencia sino con la memoria del pasado colonial que evocaban los edificios en las ruinas de la vieja ciudad, a cuyos habitantes "el rigor del estío/ enerva de calor, mata de hastío". Cuando Pérez evoca el pasado de la ciudad, lo hace para denunciar la violencia de la Conquista, como cuando sugiere que Ciudad Nueva, nacida "como hija predilecta de la antigua matrona", no seguiría los pasos de su predecesora: "Heredera serás, no de los vicios/ de su primera edad". En la medida en que la imagen del progreso se desplaza alejándose de la Ciudad Colonial, descubrimos que es de ese "campo de soledad" de que hablaba antes de donde surgen las contiendas civiles. De manera que los dos espacios, el de la ciudad del pasado y el que se extiende al otro lado de las murallas, comparten los atributos de la barbarie: la falta de actividad productiva y la violencia. Ciudad Nueva se construye metafóricamente en oposición a ambos, pero es el contraste entre "la ciudad tenebrosa de los muertos/ y la ciudad radiante de los vivos" el que predomina en el poema. La relación entre las dos se manifiesta como una serie de antítesis, en la que una ciudad se asocia con el reposo, las tinieblas y la muerte, en tanto que la otra se identifica con la inquietud, la luz y la vida.

El entusiasmo que despertaron las alteraciones en la fisonomía de la ciudad se extinguió rápidamente, en la medida en que se hizo evidente que el progreso material no había producido el desarrollo social que pregonaban los intelectuales liberales. En

un texto de 1892, aunque el propio Hostos reconoce que "la ciudad recobra vida, que la población aumenta, que el bienestar se extiende, que el capital recobra la iniciativa que tuvo en aquellos primeros días en que de la noche a la mañana fabricó en medio de la selva virgen una ciudad notable", da a entender que ese aire de "renacimiento material y de remozamiento urbano" no era el resultado de un progreso real, sino de un estado de corrupción generalizada que hacía "repulsivos a la moral los mejoramientos materiales" (299-300).[5] La incongruencia entre el desarrollo material y el desarrollo moral evidenciaba que lo que estaba ocurriendo en Santo Domingo era sólo un "progreso exterior", que no satisfacía las expectativas del proyecto liberal.

A pesar del tono de desencanto que se advierte en las palabras de Hostos, sus reservas en cuanto al rumbo que había tomado la modernización del país en modo alguno significaban un abandono de la ideología del progreso. Por el contrario, Hostos criticaba la falta de voluntad política para completar la obra de la civilización. Para esta época, sin embargo, la idea misma del progreso, cuestionada desde mediados de siglo tras la ola de modernización de ciudades como París y Roma, se hallaba bajo asedio en varios frentes, a medida que artistas e intelectuales buscaban los orígenes de la "decadencia" de la civilización europea. Entre estos intelectuales se destaca la figura de Paul Bourget, conocido por su definición de la literatura decadentista. Autor prolífico de novelas, colecciones de ensayo, obras de teatro y libros de viaje, Bourget asoció la decadencia a la idea del cosmopolitismo, en el que veía un mal de las sociedades modernas de Europa. En un ensayo de 1882, sugiere que el estilo de vida de los cosmopolitas incentiva la mezcla racial, lo que acaba por debilitar el espíritu de las naciones. Dos años más tarde, incluye el cosmopolitismo en una lista de "síntomas", en la que también se mencionan la neurastenia, el pesimismo, la melancolía, el esteticismo excesivo, la inercia y el diletantismo (Hibbitt 176-77). En su novela

---

[5] Hostos parece aludir a la alianza entre los dueños de ingenios y la dictadura de Ulises Heureaux (alias Lilís), quien ocupó la presidencia de 1882 a 1884 y de 1886 hasta su asesinato en 1899. Heureaux otorgó concesiones a productores azucareros y comerciantes a cambio de crédito y respaldo político. Entre los beneficiados de estos acuerdos se hallaba el empresario estadounidense William L. Bass, quien obtuvo concesiones del gobierno para el establecimiento de nuevos ingenios, la importación de maquinarias libres de impuestos, la construcción de infraestructura y el suministro de servicios públicos (Betances 27). De ahí que años más tarde Pedro Henríquez Ureña expresaría una opinión similar a la de Hostos, al señalar que José Joaquín Pérez "no fue de los engañados por la falsa prosperidad de la nación bajo régimen tiránico" (P. Henríquez Ureña 49).

Cosmopolis (1893), atribuye a cada nación características hereditarias determinadas por la influencia de la raza y establece un contraste entre la transitoriedad de los cosmopolitas europeos y la eternidad de Roma.

El descenso en la valoración de la modernidad entre los pensadores europeos, sobre todo franceses, se difundió ampliamente en España y América Latina, e influyó en las obras de escritores como el uruguayo José Enrique Rodó, cuya imagen de la sociedad norteamericana se nutrió de la lectura de libros de viaje como *Outre Mer*, de Bourget (Franco). Rodó invirtió la lógica que establecía una correspondencia entre desarrollo y civilización, al identificar el progreso económico y material de los Estados Unidos como prueba de su barbarie. La visión de un antagonismo "racial" entre los pueblos anglosajones y los de origen latino encontró terreno fértil en los intelectuales dominicanos de este período, y de manera especial en los autores que mencioné al principio de este trabajo: Federico García Godoy Tulio Manuel Cestero. Alarmados por la expansión imperialista de los Estados Unidos en la cuenca del Caribe tras la guerra hispano-estadounidense de 1898, ambos autores recurren a la imagen del paseo por la ciudad para reflexionar sobre el peligro que representa para la soberanía nacional el progreso importado desde Estados Unidos.

El paseo por la ciudad

La obra de García Godoy se sitúa en la encrucijada "entre el exotismo cosmopolita —preconizado por los poetas modernistas hispanoamericanos desde las grandes urbes hispanoamericanas [...] y esa otra literatura que expresaba lo que don Federico llamaba 'matices de sentimiento exclusivamente americanos'" (García Cartagena 49). Su proyecto de construir una literatura auténticamente nacional lo lleva a escribir una trilogía de novelas históricas publicadas entre 1908 y 1914 y modeladas en los *Episodios nacionales*, de Galdós. En el prólogo de *Rufinito*, la primera de la trilogía, el autor resume su proyecto cuando declara que

> la civilización actual, en su tendencia expansiva, tiende a borrar linderos y a suprimir ciertas fronteras. Una fuerte racha de afición a lo extraño sopla sobre muchos de estos pueblos de incipiente civilización de personalidad aún no

> bien definida, de existencia reciente y amenazada. No pudiendo por muchas circunstancias imponer usos y costumbres, tienen por fuerza incontrastable que aceptar los ajenos... Dentro de poco será menester echarse fuera de la urbe para rastrear en el campo, en las peculiaridades de la gente que en él vive, aspectos característicos, elementos artísticos aprovechables. (85)

García Godoy reacciona alarmado a la desaparición de las fronteras entre la tradición y la modernidad, entre lo nacional y lo extranjero. Esta desaparición de los límites ocurre en el ámbito de la vida urbana. De ahí la necesidad "echarse fuera de la urbe" para buscar en el campo las fuentes de la nacionalidad. A primera vista, el movimiento que propone parece seguir la trayectoria de la expansión urbana que experimentó la ciudad en la década de 1880. Sólo que en él este desplazamiento tiene un sentido contrario al que anhelaban los hostosistas: en lugar de una gran extensión vacía, el espacio ubicado al otro lado de las murallas se vislumbra lleno de presencia —la presencia de lo nacional, que ha sido desplazado de la ciudad por lo extranjero.

El proyecto de "echarse fuera de la urbe" en busca de las raíces de la nacionalidad culmina con *Guanuma*, la última novela de la trilogía, cuya trama, como en el caso de las dos primeras, se desarrolla en su mayor parte en el interior del país. Sin embargo, hacia la mitad de la novela, el personaje principal llega a Santo Domingo para cumplir con una misión secreta que le infunde a la obra un cierto aire de novela de espionaje. La acción tiene lugar alrededor del año 1863, en un período marcado por la guerra civil entre partidarios y opositores del gobierno español. El país había declarado su independencia de Haití en 1844, pero en el año 1861 el General Pedro Santana, líder militar de las campañas contra el ejército haitiano, gestionó su anexión España, lo que desató un movimiento armado de raíces populares conocido como la Restauración. En las páginas iniciales, los jefes del ejército restaurador planean infiltrar las tropas de Santana para enterarse de cuáles son sus planes. Uno de ellos sugiere encomendar esta misión a un soldado llamado Fonso Ortiz, a quien el narrador describe como un individuo arrojado, con ínfulas de Tenorio, que como muchos jóvenes burgueses del interior, se ve arrastrado hacia el conflicto entre peninsulares y criollos y acaba por unirse a las filas de los conspiradores contra el gobierno. El soldado logra infiltrarse en las filas del ejército de Santana, acampado en la localidad de Guanuma, y obtiene la

información que buscaba. Pero en lugar de regresar a su puesto, en un impulsivo acto de temeridad se ofrece a llevar unos documentos del propio General Santana a Santo Domingo, con lo que la acción se desplaza del interior a la capital.

Fonso entra a la ciudad disfrazado de campesino, lo que le permite pasar desapercibido (excepto para la muchacha de la casa de huéspedes, quien está de parte de los rebeldes). Después de dormir una siesta, sale a dar un paseo por lo que al principio se nos presenta como "las calles silenciosas de la tranquila urbe capitaleña" (307). Es en este paseo por las calles de la ciudad que su papel de conspirador adquiere un sentido decididamente moderno. Caminando al azar, penetra en el recinto oscuro de una iglesia colonial, en el que "los contornos de las cosas parecían esfumarse en una especie de misteriosa penumbra". Al salir, ya es totalmente de noche. La oscuridad y el silencio de la iglesia contrastan con el ambiente que encuentra el personaje al dirigirse a la Calle del Conde, que era entonces la principal arteria comercial de la ciudad. La calle se hallaba "iluminada por algunos faroles muy distanciados uno de otro, y por las anchas fajas luminosas que salían de las casas y de las tiendas a esa hora bastante concurridas. Uno que otro coche pasaba raudo dejando en la retina la fugitiva impresión de la luminosidad de sus dos faroles delanteros [...] La gente rebosaba en cafetines y barberías" (308). Fonso lo observa todo con "cierta curiosidad pueril, provinciana, [que] le hacía detenerse con frecuencia ante algunas tiendas muy vistosas y bien iluminadas". La luminosidad no se limita al interior de las tiendas y a los faroles de la calle, sino que la mirada del personaje percibe también la luz de los faroles de los coches tirados por caballos.

El paseo culmina en la Plaza de Armas, que luego sería el Parque Colón, frente a la Catedral. Fonso se sienta en las escalinatas de la Catedral, desde donde se dominan los edificios circundantes. La mirada, que hacía apenas un momento había captado la luminosidad del presente, se vuelve ahora hacia una arquitectura semioculta por la oscuridad, que evoca las formas idealizadas del pasado: "A la tenue claridad que fluía del firmamento estrellado algo aumentada por el mortecino fulgor de los ocho o diez faroles que había en la plaza, los edificios que la encuadran aparecían como revestidos de cierta majestad melancólica y solemne, evocadora de viejas y pavorosas leyendas" (308). La plaza constituye un lugar fronterizo entre una modernidad incipiente (representada por luminosidad y la agitación de la Calle del Conde) y las estructuras coloniales, bañadas por una

luz mortecina que parece comunicarles la experiencia de lo fantástico. Al igual que en el caso de la iglesia a la que había entrado antes, la falta de luz tiene el efecto de activar el espíritu romántico de Fonso —un espíritu que al decir del narrador, "le hacía amar muchas cosas del pasado y que sólo despertaba con cierto ímpetu en determinados minutos psicológicos". Era "como si de ese mundo del pasado hundido en el tiempo se escaparan efluvios que iban directamente a remover la levadura romántica que se ocultaba en su espíritu" (309).

Resulta interesante que lo que se ama sea precisamente lo que no se ve, lo que está ausente. En contraste con la "curiosidad pueril" que despertaron en él los objetos de las vidrieras de la Calle del Conde, que se ofrecían a la vista como espectáculo público, el espacio ocupado por los monumentos coloniales le inspiran un sentimiento de amor. Es de suponer que lo que suscita este sentimiento no es la cualidad de lo visible, sino lo que estas edificaciones *representan* puesto que las viejas estructuras se encuentran en la oscuridad. Más bien, la luz que deja al descubierto la superficie de la vida moderna impone una distancia afectiva. Las referencias a la luminosidad reaparecen en la descripción de las casas "bastante iluminadas" que se hallan ubicadas frente a la catedral, "y en medio de esa línea un edificio muy alumbrado, repleto de gente, en su mayoría de oficiales españoles, el café o restaurante más frecuentado de Santo Domingo" (309). El café, donde bulle la vida del presente, se ubica así junto a las tiendas como un espacio para la interacción, no para la evocación. De ahí que Fonso lo contemple con la misma distancia afectiva desde la que había observado antes las vidrieras de la Calle del Conde. Luego, su mirada hace un nuevo recorrido, en el que la historia nacional se reconstruye a través de la historia de la ciudad, desde el centro hasta la periferia y desde el pasado reciente hasta el tiempo mítico del origen. Este recorrido virtual comienza con los edificios que rodean la plaza de Armas y continúa con el Palacio de Justicia, donde dos años antes Pedro Santana había declarado la anexión a España, seguido por la cárcel vieja, el Vivac y nuevamente la Catedral. A diferencia de la "curiosidad pueril" con que había contemplado las vidrieras y las escenas del café, las siluetas de estas edificaciones causan una fuerte impresión en su espíritu:

> Sentía ya muy adentro, la sugestión, la intensa poesía que para ciertas almas de selección emana de aquella urbe medieval, de aquellos edificios en que floreció la leyenda, de

> aquellas ruinas festoneadas por plantas trepadoras, de aquellas vetustas murallas, de aquel recinto, austero y solemne, en que ha vivido siempre intensamente la epopeya y que parece a veces muy estrecho para contener en tan reducido espacio tanta desgracia y tan deslumbrante grandeza. (309)

Con la imaginación sobreexcitada, Fonso sigue el hilo lineal de los hitos históricos de la ciudad: la llegada de Colón; el sermón de Fray Antón de Montesino; las protestas del Padre Bartolomé de las Casas por los abusos cometidos por los conquistadores contra la población indígena; las proezas de los individuos que partieron de Santo Domingo a conquistar nuevos territorios (Velásquez, Ojeda, Cortés, Pizarro, Ponce de León, Soto, Vasco Núñez de Balboa). A esta enumeración le sigue una cadena de desastres causados por la naturaleza y por los hombres: huracanes, terremotos, piratas; la invasión de Toussaint L'Overture y la masacre de Dessalines. Después los años de "infecunda dominación española" que precedieron a la primera declaración de independencia y acto seguido los veintidós años de ocupación haitiana. La apretada síntesis histórica continúa con una nueva declaración de independencia y las subsiguientes guerras civiles, hasta culminar con "el día más fatídico de todos: aquel 18 de marzo de 1861 en que Pedro Santana, en una mañana de eterno duelo para todo dominicano digno de este nombre, asesinó de un solo tajo de su machete dictatorial la república de Febrero para alzar sobre el cadáver de la patria el frágil edificio de una colonia española" (312).

Hay un marcado contraste entre la aparente imparcialidad con que se describen las imágenes de la ciudad moderna y el tono exaltado de este recuento de la ciudad antigua. Mientras las luces de la ciudad dirigen la atención hacia la concreción de los fenómenos visibles, las sombras de los edificios que rodean la plaza nos permiten acceder a una realidad ausente. Más que ver los edificios coloniales, Fonso ve el pasado a través de ellos. El deslizamiento de su mirada por los monumentos arquitectónicos de la ciudad reproduce el movimiento de la historia; les impone un orden a los hechos del pasado dotándolos de sentido. Paradójicamente, esa recreación del movimiento de la historia se produce desde un punto inmóvil, cuando Fonso está sentado al pie de la Catedral, en el centro mismo de la ciudad, como si dijéramos en el centro de la convulsa realidad nacional. Recordemos que Fonso se viene trasladando desde el interior del país, como protagonista de una trama de espionaje insertada en una novela

histórica. Pero es sólo cuando se detiene, cuando está inmóvil en medio de la plaza en penumbras, que comienza a desplazarse por la historia en busca del origen de una crisis que amenaza con destruir los frágiles cimientos de la nacionalidad. De lo que se deduce que su verdadera misión —la que le asigna el narrador— no es la de conseguir información sobre los planes de Santana, sino la de encontrar las causas históricas de la crisis de la soberanía, entender cómo y por qué los dominicanos habían llegado a perder la soberanía conquistada en 1844.

No es difícil imaginar que la crisis representada en la novela estaba llamada a despertar en los lectores la conciencia de otra crisis —la que corresponde al presente del autor. García Godoy escribe pocos años después de la firma de la Convención Dominico-Americana, que dio a los Estados Unidos el control de la aduana y allanó el terreno para la intervención militar de 1916. Con ese acuerdo, que algunos dominicanos veían como una forma de alcanzar el progreso material que el país necesitaba, Estados Unidos se comprometía a usar parte de los fondos recaudados para pagar las deudas del país con varios bancos europeos y le daba la otra parte al gobierno dominicano para sus gastos. García Godoy fue uno de los intelectuales que vieron la medida como una afrenta a la soberanía nacional. Su novela puede leerse como un llamado a preservar lo que veía como una nacionalidad "en vía de próxima y dolorosa extinción" (243). De ahí esta declaración que aparece en los "Párrafos" que sirve de introducción a *Guanuma*:

> Lo que deseo es que frente a la constante amenaza del imperialismo yanqui unamos nuestros esfuerzos para crear una atmósfera de radical nacionalismo en absoluto refractaria a cuanto se dirija a lesionar o extinguir lo que integra y precisa nuestra autonomía política. Venga de donde viniere, recibamos con los brazos abiertos al progreso moderno en todas sus formas y manifestaciones culturales, pero sin consentir jamás que de ello se derive nada que pueda mermar o herir de muerte la herencia gloriosa que recibimos de los excelsos fundadores de la nacionalidad dominicana. (243)

La tensión entre presencia y ausencia, entre el deseo de modernidad y el nacionalismo radical al que aspira García Godoy, se ve reflejada en la mirada ambivalente de Fonso Ortiz. Por un lado, los signos del presente, captados en su luminosa fugacidad, nos remiten a la frivolidad materialista de la cultura

moderna; por otro, las ruinas del pasado, que, como en la Roma de Bourget, tienen los atributos de lo eterno.

Imágenes de Cosmópolis

Sentado en su celda de la Torre del Homenaje, donde se hallaba encerrado por escribir artículos contra el gobierno, Antonio Portocarrero, el protagonista de *La sangre*, de Cestero, recibe una cesta en la que, además de una cena frugal y de un hatillo con ropa interior, se encuentran dos libros: *París*, el último de la trilogía *Las tres ciudades* (1898), de Émile Zola, y *Cosmópolis* (1892), de Bourget. Los libros le habían sido enviados por su amigo, Arturo Aybar, quien hasta ese momento ejercía las funciones de cónsul dominicano en París, bajo el gobierno de Ulises Heareaux. La referencia a Zola y Bourget encierra la clave para una lectura de *La sangre* en el marco del debate sobre cosmopolitismo y sobre las manifestaciones culturales de la modernidad.[6] El tema ya había asomado en una serie de ensayos publicados en 1897 en los que Cestero imagina al habitante de la ciudad como un ser enfermizo, víctima de las presiones de la modernidad: "La vida moderna, a impulsos de la civilización, se hace más activa. Los ferrocarriles, el lujo *rococó*, los excitantes, los correos, el telégrafo, todo este progreso eléctrico integra una pérdida enorme de fuerza nerviosa" (*Obras* 17). Las grandes metrópolis son generadoras de "ambientes mórbidos, grandes núcleos enfermos" (18), que contrastan con la vitalidad característica del campo. Por eso, cuando las naciones europeas se hunden en la debacle producida por la vida urbana, es la vitalidad del campo la que las salva del desastre. Al igual que García Godoy, Cestero vuelve la mirada hacia el campo en busca de la energía que necesita la nación para resistir los efectos de la modernidad.

La idea de que el debilitamiento de la sociedad como consecuencia de la urbanización se traduce en un debilitamiento de las formas artísticas lleva a Cestero a asumir una posición estética con implicaciones políticas. Cestero sostiene que el arte de

---

[6] La crítica ha reconocido el impacto que tuvo en Cestero la novela *La debacle*, de Zola, publicada por entregas en el *Listín Diario* en 1893 (Fernández Mejía 15). Cestero cuenta que el autor dominicano Manuel de Jesús Galván le criticó su excesiva admiración por Zola, comparándolo desventajosamente con Daudet: "Zola es el cuero recién desollado, sangriento aún —le dijo Galván—. Daudet, la piel curtida, pulcra, bien oliente" (cit. en Fernández Mejía 18). En cambio, la relación con Bourget ha pasado desapercibida, a pesar de que su nombre aparece mencionado con frecuencia en los ensayos de Cestero.

Rubens es la "apoteosis del músculo" y que la Grecia de la antigüedad rendía "culto a la Belleza y la fuerza". En cambio, "nuestra época decadente engendra las vírgenes exangües que se esfuman en el fondo lácteo de los cuadros de Puvis de Chavanne, las mujeres histéricas de Gustavo Moran, los dolorosos mármoles de Rodin y el duque Jean des Escintes de la novela *Au rebours* de Joris Karl Huysman" (*Obras* 25). Hasta aquí, Cestero parece referirse a la idea de la decadencia del arte europeo. Sin embargo, pronto se hace evidente que el origen de esa modernidad enfermiza en el caso dominicano no está para él en Europa, sino en los Estados Unidos:

> Una Estética nueva que viene del Norte nos invade, las líneas rectas, que trazan las vías ferrocarrileras, los *buildings* enormes que se alzan audaces hasta las nubes, angulosos, pesados, sin elegancia; las maquinarias de complicado mecanismo, jeroglíficos de hierro y acero; la ropa estrecha que impide la soltura elegante de los movimientos; esos los productos de esa Estética de pura geometría. (26)

Inscribiéndose en la vertiente arielista del modernismo, Cestero considera esa "Estética nueva" y la forma de vida que deviene de ella, contrarias tanto al temperamento nacional como a su temperamento artístico, de donde surge la necesidad de defender "su *Yo* de la invasión de los Bárbaros" y de buscar "atmósfera respirable a sus pulmones, evocando el pasado con su arte magnificente y su corrupción amable o sumergiéndose en el amplio campo de las especulaciones ideológicas" (énfasis en el original).

El impacto de la modernidad en la vida nacional es uno de los temas centrales de su novela *La sangre*, que presenta un retrato de la ciudad de Santo Domingo durante la dictadura de Lilís y en los años que siguieron a su asesinato. El ambiente en que se desarrolla la trama es el de una ciudad en los albores del capitalismo, todavía más cercana a la ciudad de provincia que a la metrópolis. A las menciones ocasionales de la bombilla eléctrica, el ferrocarril, el cinematógrafo, la telegrafía por cable, se suman las referencias a las ocupaciones propias de la urbe, como en la siguiente descripción de las tertulias en los alrededores del Parque Colón:

> En el ángulo sureste, entre la Catedral y el Palacio Nacional, se sientan comerciantes, abogados y políticos graves, amén de algunas parejas de amartelados que se agradan

> en el claro-obscuro protector. En el ángulo noreste, parroquianos del café vecino, conversan a gritos. En los bancos fronteros a la calle Separación, tienen su sede, bajo un laurel, un tipógrafo mudo, un zapatero curazoleño y un pirotécnico, los cuales disertan sobre política internacional, analizando los cablegramas del Listín. (*La sangre* 148)

Hay todo un capítulo dedicado a la visita de una compañía de teatro[7] y alusiones al influjo de los Estados Unidos en los hábitos de la gente, como la de las muchachas que pasean "cogidas del brazo o aparejadas con galanes, según la moda que las yanquis y las criollas, que estuvieron un mes en Nueva York, han introducido" (178).

En su novela, Cestero aborda el tema de la modernidad de manera más ambigua y compleja que en su ensayos. Las consecuencias de la modernidad en la sociedad dominicana aparecen dramatizadas en la relación entre Portocarrero, un periodista que ha estado en prisión por escribir artículos contra el gobierno, y Aybar, un ex opositor que acaba por transarse con el poder. Tanto el uno como el otro se identifican con los principios liberales de la democracia y el progreso; pero mientras Portocarrero, aparece caracterizado como un nacionalista intransigente, fiel al ideal de los fundadores de la República, Aybar se nos muestra como un intelectual pragmático, amante del placer y la buena vida. Este contraste se revela en la conversación que sostienen en su prisión de la Fortaleza Ozama, luego de que Aybar fuera depuesto de su cargo como cónsul dominicano en París, y enviado brevemente a prisión por una de las facciones que se disputan el poder tras la muerte del dictador. En la celda de la Fortaleza se encuentra con su viejo amigo Portocarrero, a quien le aconseja que en cuanto se estabilice la situación y sean puestos en libertad, acepte un consulado. Vivir un tiempo fuera del país cambiará su percepción de la realidad:

> Como tú yo encontraba pésimo cuanto hacía el Gobierno, y a nuestra capital fea y fastidiosa, y hoy después de conocer a Nueva York y París, te juro que no somos tan

[7] Se trata de la compañía del actor italiano Luis Roncoroni, quien era muy popular en los países del Caribe hispano, "a pesar de su defectuosa pronunciación del español" (M. Henríquez Ureña 25). Según Max Henríquez Ureña, "cualquiera que fuese el mérito de Roncoroni, lo cierto es que este actor de la lengua difundía a su paso el conocimiento de las grandes obras teatrales de todas las literaturas, y prestaba así un positivo servicio a la cultura general de los pueblos que visitaba" (25).

> malos y que abundan bellezas junto a las cuales pasamos indiferentes. Una cosa son las teorías en los libros y otra la acción, y cuando hayas contemplado, por ejemplo, desde el Puente Viejo a media noche a Notre Dame, la luna entre las dos torres o al Sena lamiendo el Louvre que la luz matiza, aprenderás a sentir la voluptuosidad de nuestro ambiente y a descubrir las sensaciones estéticas contenidas en los arcaicos sillares de La Primada. (118)

Aybar continúa exponiendo "las visiones tentadoras de París, la alegría del Barrio Latino, en donde la primavera resta gravedad a la Ciencia; Montmartre, pánido, bajo las aspas rojas del simbólico Molino, que exprime tantas vidas; el Bulevar, y también las cátedras, y las bibliotecas, y los museos, y el gran mercado, y las alcantarillas". En su visión, París constituye una escuela en la que "la voz de los sabios y las risas de las cocottes se armonizan seductoras". De ello deduce que existe una profunda correspondencia entre la cultura y el medio que la crea: "Nunca apreciarás el valor de sus teorías [las teorías de los franceses] en nuestro ambiente encendido. La realidad, la verás desnuda, tal cual es, a través de una copa de champaña, en compañía de un griseta, en un café de la plaza Sorbona" (118-19). Portocarrero, quien se niega tajantemente a aceptar el cosmopolitismo de su amigo, responde con un poema del cubano Juan Clemente Zenea (1832-1872), a quien llama "otro intransigente como yo":

> Tengo el alma, Señor, adolorida
> Por unas penas que no tienen nombres,
> Y no me culpes, no, porque te pida,
> Otra patria, otro siglo y otros hombres.
>
> Que aquella edad con que soñé no asoma,
> Con mi país de promisión no acierto,
> Mis antiguos son los de la antigua Roma,
> Y mis hermanos con la Grecia han muerto…

En labios de Portocarrero, estos versos revelan la naturaleza paradójica del nacionalismo, puesto que es el compromiso con las luchas políticas de la nación el que le inspira el deseo de "otra Patria, otro siglo y otros hombres". La impotencia que siente al no ver realizado el "país de promisión" que sueña lo empuja a despreciar el país real, cuya cultura sitúa en las antípodas de la civilización greco-latina. Si recordamos lo que Roma y Grecia simbolizan para Occidente, llegaremos a la conclusión de que el

sentimiento nacionalista de Portocarrero culmina en la aceptación del cosmopolitismo; del mismo modo que la posición cosmopolita de Aybar conlleva una revaloración de lo nacional.

La paradoja reaparece en el capítulo XX, al final de la novela, cuando Aybar y Portocarrero salen a dar un paseo en coche, "respirando salud el uno, elegante el traje, la pupila viva, las manos cuidadas, contrasta con la palidez de convaleciente, las facciones demacradas y el terno gastado del otro" (218). La intransigencia de Portocarrero lo ha llevado a la ruina. En estas últimas páginas, el lector lo encuentra amargado, lamentándose la suerte de su familia y de su hijo retardado, su "sangre". Por su parte, Aybar, quien ha aceptado un ministerio en el nuevo gobierno, se muestra lleno de optimismo sobre el futuro del país. Mientras el coche se desplaza por las calles de la ciudad, los amigos conversan sobre la Convención Dominico-Americana, aprobada el día anterior por el Congreso Nacional. Para Portocarrero, la Convención "es el Caballo de Troya" del imperialismo norteamericano. Aybar considera esto una exageración. Cierto que la medida hería el patriotismo de los dominicanos, pero no amenazaba su independencia. "Por otra parte", agrega, "nos pone en contacto con una gran nación, de cuyas instituciones y costumbres civiles tenemos que aprovecharnos" (220). Cuando Portocarrero lo reta a decir si el destino de la República Dominicana era "ser absorbidos por el yanqui", Aybar responde: "No, yo no sentencio; por el contrario, aplico la lección de los hechos consumados: hay que ser fuertes, cultivar la voluntad, amar el pasado, mas no como a cosa muerta sino como a ser vivo, en incesante comunión con nosotros" (221). De modo que Aybar encuentra las razones de la Convención en la propia historia. La Convención es el resultado de una cadena de sucesos que han quedado inscritos en las piedras de la ciudad. "¿Qué poeta dominicano ha extraído de estas piedras la intensa poesía que en ellas vibra?", se pregunta, antes de lanzarse a una reconstrucción histórica que va desde la Conquista hasta Lilís y que culmina con una definición de la identidad nacional basada en el mestizaje: "De la mezla [de españoles, indios y africanos], nos vienen el ímpetu y la resignación repentinos, la violencia enfática, la suspicacia letal y la aspirabilidad; pero no lo olvides, hemos engendrado a Máximo Gómez, el último de los libertadores americanos" (222). Su recorrido por la historia termina con la reafirmación de la tesis del progreso social como producto del desarrollo material. Cuando Portocarrero le pregunta si cree que las revoluciones habían terminado para siempre, Aybar, en una

frase que podría haber pronunciado Hostos, responde: "las matarán los ferrocarriles, las escuelas y la riqueza".

Cestero se vale del paseo por la ciudad para reescribir su tesis acerca del impacto de la modernidad en la sociedad dominicana y ofrecer una solución de síntesis al debate entre nacionalismo y cosmopolitismo. Al igual que el protagonista de *Guanuma*, los personajes de *La sangre* se desplazan por las calles de Santo Domingo para buscar respuesta al enigma que les plantea la posible pérdida de la soberanía. La diferencia es que en su recorrido, Fonso Ortiz observa la luminosidad del presente desde la distancia, antes de sumergirse en las sombras de un pasado mítico que siente más cercano a sí.[8] Si bien es cierto que su reconstrucción del pasado culmina con el presente del personaje —"el día más fatídico de todos"—, entre la Anexión a España y las imágenes fragmentadas de la modernidad que percibe no parece haber conexión alguna. Más bien, esas imágenes remiten a otro presente: el presente del autor, el de la modernidad importada desde los Estados Unidos. En la novela de Cestero, la frontera entre pasado y presente desaparece, haciendo de esa modernidad producida por el contacto con el poder imperial el resultado de la propia historia nacional.

[8] Ya Pedro Henríquez Ureña, en una carta al autor de *Guanuma*, había reparado en que las semejanzas entre *Ciudad romántica*, de Cestero, y las dos primeras novelas de la trilogía de García Godoy, al señalar que, aunque tienen forma aparente de novelas, "una y otras se proponen fines distintos del novelesco". Sin embargo, señala que entre ambos existe una diferencia importante: "Tulio, con su ardiente visión de colorista, con sus ojos educados de viajero, ha sabido ver y ha interpretado, con el brío de un maestro, con un esplendor luminoso a veces veneciano, el color de nuestras arcaicas piedras y de nuestras arcaicas costumbres. Usted con su amplio espíritu de pensador, con su hondo sentido del deber patriótico, pone en sus obras la visión sintética de la historia nacional purificada y la perspectiva de la patria mejor" ('De Pedro Henríquez Ureña a F. García Godoy. México, marzo 15 de 1912", cit. en García Cartagena 63).

OBRAS CITADAS

ÁLVAREZ, Soledad. “La ciudad en la poesía dominicana”. *Agulha: Revista de Cultura* 69 (2009). <http://www.revista.agulha.nom.br/ag69alvarez.htm%3E>.

BETANCES, Emelio. “Social Classes and the Origin of the Modern State: The Dominican Republic, 1844-1930”. *Latin American Perspectives* 22.3: 20-40.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Trad. Rabotnikof, Nora. Madrid: Visor, 1989.

CESTERO, Tulio Manuel. *La sangre: Una vida bajo la tiranía*. Santo Domingo: Sociedad Dominicana de Bibliófilos, 1975.

—-. *Obras escogidas* Vol. 2. Santo Domingo: Fundación Corripio, 2003.

DE FOREST DAY, Susan. “El viaje de El Escita en las Indias Occidentales”. Trans. Canals, Jeannette. *Los primeros turistas en Santo Domingo*. Ed. Vega, Bernardo. Santo Domingo: Fundación Cultural Dominicana, 1991. 49-63.

FRANCO, Jean. “Coping with Caliban”. *The New York Times Book Review*. 22 May 1988.

GARCÍA CARTAGENA, Manuel. “Una introducción a la vida, la obra y las ideas de Federico García Godoy”. *García Godoy* 7-72.

GARCÍA GODOY, Federico. *Obras escogidas*. Biblioteca Clásicos Dominicanos. Vol. 1. Santo Domingo: Fundación Corripio, 2004.

GONZÁLEZ, Raymundo. “Notas sobre el pensamiento sociopolítico dominicano”. *Estudios Sociales* 20.67 (1987): 1-22.

HENRÍQUEZ UREÑA, Max. “Hermano y maestro (Recuerdos de infancia y juventud)”. *Revista Iberoamericana* 21.41-42 (1956): 19-48.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. “José Joaquín Pérez”. *Obras completas*. Vol. 2. Santo Domingo: Editora Nacional, 2003. 45-50.

HIBBITT, Richard. “Paul Bourget’s Critique of *fin-de-siècle* Cosmpolitanism”. *The Cause of Cosmopolitanism: Dispositions, Models, Transformations*. Eds. O’Donovan, Patrick y Laura Rascaroli. Oxford: Peter Lang, 2010. 173-87.

HOETINK, H. *The Dominican People, 1850-1900: Notes for a Historical Sociology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982.

HOSTOS, Eugenio María de. "Quisqueya, su sociedad y algunos de sus hijos". *Hostos en Santo Domingo*. Vol. 1. Ciudad Trujillo: Imp. J. R. Vda. García Sucs., 1939. 253-316.

MARTÍNEZ-VERGNE, Teresita. *Nation & Citizen in the Dominican Republic, 1880-1916*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2005.

MOYA PONS, Frank. *The Dominican Republic: A National History*. Princeton: Markus Wiener, 1998.

PÉREZ, Carlos Federico. "Notas preliminares". J. J. Pérez 7-18.

PÉREZ, José Joaquín. *Obra poética*. Santo Domingo: Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1970.

PÉREZ MONTÁS, Eugenio. "Los paradigmas de la nacionalidad: Arquitectura y desarrollo económico republicanos (1844-1930)". *Historias para la construcción de la arquitectura dominicana (1492-2008)*. Ed. Moré, Gustavo Luis. Santo Domingo: Grupo León Jiménez, 2008. 149-212.

RAMA, Angel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.

UREÑA DE HENRÍQUEZ, Salomé. *Poesías*. Santo Domingo: Sociedad Literaria "Amigos del País", 1880.

VILLANUEVA COLLADO, Alfredo. "Eugenio María de Hostos ante el Conflicto Modernismo/Modernidad". *Caribbean Studies* 25.1/2 (1992): 147-58.