

## BASES IDEOLOGICAS DE LA PRACTICA MUSICAL DURANTE LA ERA DE TRUJILLO

Por Bernarda Jorge

### PRESENTACION

Este trabajo constituye el Seminario Final para culminar el Curso de Especialización a nivel de Postgrado en Ciencias Sociales, mención en Estudios Sociales Dominicanos, del Centro de Estudios de la Realidad Social Dominicana (CERESD) de la Universidad Autónoma de Santo Domingo (UASD).

Se trata de una aproximación al análisis de la práctica musical correspondiente al período como Era de Trujillo (1930-1960), desde una óptica estético ideológica, ha sido su objeto la identificación de las concepciones ideológicas latentes en la música escrita en esos años, establecer la dinámica de su evolución y relacionarlas con el conjunto de expresiones que caracterizaron la ideología trujillista.

Con el propósito de conceptualizar el análisis nos dedicamos, en primer término, a fijar algunos criterios en torno al concepto de ideología, su función, finalidad y formas; al desarrollo de la música en tanto medio de comunicación, lenguaje y expresión artística determinada históricamente y vinculada al sistema de ideas propio de la formación social en que se inserta en cada momento. Para ello nos basamos en formulaciones marxistas clásicas y de autores contemporáneos.

Al estudiar nuestra problemática insertada en el modelo de desarrollo trujillista y su ideología, han constituido nuestra fuente fundamental, las formulaciones de Roberto Cassá en su trabajo *Modos de Producción, Clases Sociales y Luchas Políticas* (República Dominicana, siglo XX) y la conferencia que acerca de la ideología trujillista ofreció dentro del programa del Curso de Especialización. Asimismo, el trabajo de Frank Báez, *Azúcar y Dependencia en República Dominicana*.

Sobre la temática de este Seminario ya habíamos efectuado una

incursión, como parte de nuestro trabajo *La Música Dominicana, Siglos XIX-XX* (inédito). Las conclusiones obtenidas nos han servido como primera referencia para las reflexiones y el contenido de carácter musicológico de este Seminario. No obstante, las intenciones y las propuestas actuales trascienden las formulaciones que en torno a la música de la Era de Trujillo realizamos en aquella investigación.

Si la primera parte, como ya indicamos, está dirigida a desarrollar un cuerpo de ideas en torno al concepto de ideología y a la música que se incorporaron nuevas capas y sectores sociales, el cultivo, goce y creación de la música continuó dirigido y aprovechado de manera determinante por las clases hegemónicas y por Trujillo para la reproducción de su modelo de dominación. Si bien durante la Era de Trujillo el discurrir musical en sus aspectos más generales se orienta dentro de las perspectivas burguesas y es coherente con una concepción idealista e individualista del arte, ofrece rasgos originales como resultado de las especificaciones del régimen trujillista y el conjunto de expresiones ideológicas que le son inherentes.

## *PRIMERA PARTE*

### *SOCIEDAD, IDEOLOGIA Y PRACTICA MUSICAL I*

En toda formación social, sobre la estructura económica (relaciones de propiedad y de clases; división social del trabajo; formas de distribución y producción; fuerzas productivas, etc.), se levanta un conjunto de instituciones que integra lo que Marx y Engels denominan la superestructura jurídica y política. Además, las ideas políticas, sociales, religiosas, éticas, filosóficas y estéticas. Todo ello está determinado en último término por el modo de producción, resultado de la relación fuerzas productivas-relaciones sociales de producción. Las ideas, valores y creencias son el resultado de la existencia real de los hombres. Es finalidad de la instancia jurídico-política y las formas de conciencia social que a ella corresponden, cohesionar a toda la sociedad y la cultura en torno a la estructura económica, asegurando su reproducción.

Cualquier modificación de la base social (modo de producción)

repercute en las representaciones del hombre acerca de su existencia objetiva. Marx y Engels plantean el carácter "circular" de este proceso y la relación base/... estructura/ superestructura.<sup>1</sup> Aquí estamos ante un tipo de interacción de naturaleza compleja. Al plantearse la superestructura como reflejo de la existencia social de los hombres, la noción de reflejo va en sentido de proceso y apunta hacia la relación de articulación entre base-superestructura. El condicionamiento que ejerce la base sobre todo el proceso social, político, espiritual de una sociedad, no impide la influencia de unos sobre otros y sobre la propia base económica.<sup>2</sup> En ese sentido, la superestructura a la vez que puede ejercer cierta influencia sobre el desarrollo de la base es capaz de libertad de movimiento; por encima de su carácter dependiente, posee una determinada autonomía. Esto quiere decir que las relaciones entre la estructura y los sistemas de valores e ideas que soporta; entre la cultura de una sociedad y su base material no son mecánicas. Estamos frente a vínculos de tipo dialéctico en los que por encima de la determinación de la base material, se dan concatenaciones complejas y conflictivas tanto entre base y superestructura como dentro de las esferas que componen esta última.

Expresión de esa complejidad es el cambio de función de la herencia cultural y social. En determinados momentos subsisten en una sociedad concepciones del mundo, ideas y valores propios de estructuras anteriores. O, lo que es lo mismo, determinadas formas de la conciencia social perduran o sobreviven a las estructuras que han expresado. Del mismo modo, pueden presentarse elementos que no se correspondan con los intereses de las clases dominantes. Ello tiene su explicación en la contradictoriedad de una sociedad de clases, en la heterogeneidad de las expresiones que surgen como resultado de las condiciones de existencia de los hombres. Las clases hegemónicas captan todos aquellos hechos del pasado como los contemporáneos que les otorgan legitimidad, aunque inicialmente les hayan sido o les sean adversos; les asignan función y los incorporan a su racionalidad. En *La Ideología Alemana*, Marx y Engels, fundamentan como la fuerza que ejerce el poder material ejerce a su vez el poder espiritual.<sup>3</sup> Pero ese predominio no se opera sin conflictos. La complejidad de las relaciones de producción determina que la totalidad de la superestructura no tenga que subordinarse fatalmente a los intereses de las clases hegemónicas. La base social no es "unidimensional", indica Matelart. Es campo donde inciden focos de intereses divergentes y contradictorios. En toda cultura nacional, precisa Lenin, existen, aunque no estén desarrollados, elementos de cultura democrática y socialista. La existencia de sistemas de valores e ideas contestarias constituyen por demás, una expresión del nivel de la lucha de clases.

En la superestructura distinguimos las formas ideológicas que se manifiestan, de acuerdo con Bartra, ya como sistemas ideológicos instituidos (religión, moral, metafísica, etc.), ya como sistemas de actitudes y opiniones (hábitos, costumbres, juicios, comportamiento familiar, reacciones, etc.). Según Marx, la ideología es el conjunto de las representaciones o ideas que se forman los individuos “sobre sus relaciones con la naturaleza, sobre sus relaciones entre sí, sobre su propia naturaleza”. Como sistema de representaciones penetra las costumbres, los hábitos, el pensamiento, las opiniones de los hombres quienes la viven de manera inconsciente, como una naturaleza social impuesta por un determinado modo de producción que matiza todas las relaciones sociales. La ideología es un conjunto orgánico, coherente y estructurado social e históricamente que engloba las formas de la conciencia social. Su función o finalidad es la de conferir o dotar de coherencia y unidad relativa a un sistema social determinado. Es la conciencia de la clase. En tanto forma o estado de la conciencia social —indica Bartra— se presenta históricamente determinada. En un principio, las ideas y la representación del mundo, de la realidad, eran resultado de la actividad práctica del hombre, y, dado el nivel de desarrollo humano y material, su reflejo obviamente era tosco. Más adelante, con el surgimiento de la sociedad de clases, se elabora un sistema de ideas que justifique la división de la sociedad y la explotación de clase. Pero esta conciencia falsa que asume la clase dominante aparece históricamente en lucha con la conciencia real.<sup>4</sup> Marx y Engels elaboran su concepto de ideología en las nuevas perspectivas que abren las relaciones de producción capitalistas. La burguesía es la clase dominante y el modo de producción capitalista ya entra en contradicción con su utopía de liberación. Procura imponer su orden particular como único, absoluto y universal, y transferir a las demás clases su verdad y su racionalidad.<sup>5</sup> Siguiendo a Althusser diríamos que la ideología cimenta y unifica el edificio social, permitiendo a los individuos insertarse en el sistema a través de su práctica social, participar en su reproducción, ignorando que se trate de la dominación de una clase y de su propia explotación. La sociedad capitalista genera un sistema de ideas y una representación del mundo que justifica la división y explotación de clases. Esta ideología se enraiza en el seno de las clases subalternas, les oculta su realidad y enmascara la explotación que padecen.

En la ideología los hombres expresan no sus relaciones con sus condiciones de existencia, sino la manera en que viven esas relaciones. La ideología los inserta en la práctica que soporta una determinada estructura. Aunque comprende elementos de conocimiento, manifiesta necesariamente una adecuación-inadecuación respecto de lo real. Su unidad es resultado de su relación con la vivencia humana en

una formación y con su inmersión imaginaria. Además, su unidad es reflejo de la unidad que posee la formación social. Ahí reside, según señala Radjnicolau,<sup>6</sup> su papel específico y real de unidad. En toda formación social, la ideología dominante se estructura en la unidad de la estructura global de la formación social, procura la inserción en la estructura social y su perpetuidad. La ideología dominante oculta las contradicciones de la sociedad de clases mediante la afirmación de sus propios valores, por medio de una actitud positiva, para utilizar las mismas palabras del autor citado. La unidad de la sociedad se afirma mediante la comunidad de ideales. A la ideología positiva de las clases dominantes se opone la ideología crítica de las dominadas.

Dentro de la ideología reconocemos diferentes formas que guardan entre sí una relación compleja. Ya no se trata sólo de disimular el papel determinante de la estructura económica en el todo social, sino de velar las formas ideológicas que en determinados momentos asumen un papel dominante y las especificaciones de su dominación. Además, el desarrollo social no siempre va a la par del desarrollo espiritual; más aún, a veces no se corresponde la hegemonía de una clase en el aspecto material con su grado de poder en las esferas culturales y artísticas. En momentos de transición puede haber desfases y coexistencia de elementos provenientes de clases antagónicas.

## II

Al hablar de ideología estética se connota la esencia ideológica del arte y su vinculación con la lucha de clases. El concepto nos remite de nuevo al papel que cumple toda ideología de velar o disimular las contradicciones de clase y de reproducir el sistema en que se inserta la explotación de clase. Toda producción intelectual y artística es expresión de la lucha de clases y se corresponde con cada modo de producción, con cada formación social, presentando una relativa coherencia que le permite reconstituirlos y disimular sus contradicciones reales.

Las imágenes sonoras se han estructurado históricamente en un proceso dinámico vinculado a la realidad material. Vale decir, el lenguaje musical no se ha desenvuelto de manera autónoma como tampoco sujeto a la voluntad e ingenio de determinados individuos. Además, las formas y medios adoptados en su devenir histórico, las necesidades y funciones que cumple la práctica musical, varían en cada época y sociedad históricamente determinada.<sup>7</sup>

En las sociedades primitivas la música fue un factor más en la lucha por la supervivencia. Las acciones de los hombres se dirigían a

la búsqueda del sustento y a garantizar su sobrevivencia. De ese modo, las danzas e instrumentos, los gritos para el ataque guerrero o para estimular la acción colectiva, etc., tenían una connotación utilitaria. Las expresiones musicales en su etapa más primitiva encierran una esencia espontánea, colectiva, vital y necesaria.

Mientras las sociedades se mantuvieron en condiciones de aislamiento, economía de autoconsumo, escasa diferenciación clasista, etc., pervivió una creación musical anónima y colectiva. En la medida las comunidades se abrieron al tráfico y al comercio aunque lograron mantenerse las tradiciones, la práctica musical se vio permeada por la dinámica mercantil. El desarrollo cultural y artístico se manifestó además en el surgimiento de una producción profesional y erudita que en el decurso histórico ha pasado de manos de sacerdotes y elementos ligados al culto, a individuos de muy diversa extracción de clase.<sup>8</sup> En esa producción se manifiesta la dinámica social a través del desplazamiento de unos estilos por otros, en los cambios de carácter, en la temática o introducción de recursos expresivos y de materiales sonoros diversos.

Hasta el surgimiento de relaciones de producción capitalistas, se hacía música para circunstancias específicas: el culto, las solemnidades públicas, el banquete, la fiesta o la cámara palaciega. Los protectores del arte eran reyes, príncipes y altos dignatarios eclesiásticos. La función del arte, su finalidad era auxiliar. La música enmarcaba un mundo que debía su grandeza al rey o a Dios. El sentido de la vida de la clase dominante se extendió al arte. Los temas heroicos, glorificadores de la individualidad, del ser extraordinario y superior, fueron la expresión de un modo de pensar aristocrático. Alrededor del salón y la cámara palaciega fue creciendo durante siglos una minoría entendida y selecta. El pueblo no tenía acceso a las expresiones artísticas que allí se producían. De ese modo fue diferenciándose la música, en música popular y música culta, identificándose ésta con aquella minoría y quedando la popular en una situación inferior: "(...) como el "pueblo" se identifica con la esfera "baja", la música popular se ubica en un estrato inferior".<sup>9</sup>

Con la sociedad burguesa la música pasa del salón cortesano a la sala de conciertos. Al abolir el mecenazgo, la condición del músico experimentó un giro trascendental; firma sus obras y cobra por sus presentaciones. Ya no es el ser anónimo que compone por encargo al servicio de la iglesia o de la corte. Se desarrollan conciertos públicos y, en unos países primero, en otros más tarde, la producción musical entra al mercado, al juego de la oferta y la demanda.

Paralelamente, las creaciones de carácter anónimo y popular se mantuvieron como forma de expresión de los sectores sociales no hegemónicos. Representan, como establece Gramsci, la particular y múltiple visión del mundo y de las cosas de las masas populares, contrapuesta a las concepciones y modos de expresión de las clases y sectores ilustrados, socialmente hegemónicos. Constituyen la particular cosmovisión de las clases subalternas, su respuesta original, su alternativa a la desigualdad y marginamiento a que las condena el sistema de explotación y desigualdad de clases.

El hecho de que diferentes clases y sectores de clase resulten penetrados en una u otra medida por la cultura popular tradicional no elimina su carácter de clase. Hay expresiones que surgen en el seno de las clases hegemónicas y en virtud de los mecanismos que éstas manipulan, las imponen a las clases subalternas que las reelaboran, transforman y adaptan a sus necesidades. Otras expresiones, en cambio, trascienden de las clases subordinadas a las hegemónicas aunque en este caso no cumplen la misma función que en aquellas. Por otra parte, muchas manifestaciones de la cultura popular se mantienen superado el marco histórico-social en el cual se originaron, aunque, por lo general, con otra función y alteraciones en su contenido. "(...) es obvio —señala Mattelart— que sería del todo inadecuado sustentar que la totalidad de la superestructura existente en una sociedad en un momento dado de su existencia histórica corresponde automáticamente a su base y surge de ella. Las ideas, los sistemas de valores y las visiones del mundo perduran más allá de la época en que han aparecido y de las estructuras que han expresado."<sup>10</sup>

El proceso de desarrollo capitalista determina la existencia de una cultura musical de raigambre popular localizada entre las masas desposeídas y sectores progresistas y de una cultura burguesa y elitista. Dada la complejidad del sistema de relaciones de clase, la práctica musical en sus niveles de creación, realización y difusión se muestra muy problemática. Por encima de la utilización que haga la ideología burguesa de la música como instrumento de entretenimiento, alabanza, afirmación del poder humano y sobrenatural, o como medio de refuerzo de sus instituciones, pueden expresarse elementos que no se correspondan con los intereses de las clases dominantes o filtrarse el veneno espiritual de los pueblos para los cuales los convencionalismos y rígidos esquemas artísticos impuestos por las clases en el poder resultan inutilizables. Así como en la producción artística individual de una sociedad capitalista surgen elementos democráticos, en obras de esencia popular además de esa alternativa pueden darse elementos que no se corresponden con la situación real y los intereses de sus portadores. En momentos de débil conciencia de clase como también

en virtud de los mecanismos que tiene a su disposición, las clases dominantes pueden confundir y enajenar a las clases dominadas.

Si bien a partir del establecimiento del capitalismo la obra de arte deja de ser patrimonio exclusivo de élites aristocráticas e ilustradas, es sólo en este siglo cuando las posibilidades de su reproducción se aseguran desplegándose su consumo y goce. Como resultado del avance de la ciencia y la técnica se crean medios (grabación, radio, cine, televisión) que permiten la difusión de la obra artística a niveles masivos. Estas nuevas posibilidades han permitido que se establezcan nexos entre el artista/público que en otras épocas eran imposibles. Tales medios se han organizado como industria para la producción y la dirección del consumo de la obra de arte que ya no se orientan según conviene a los intereses de la sociedad sino de quienes administran y controlan dichos medios.<sup>11</sup>

El arte que se difunde a través de los medios de comunicación social ha sido llamado arte de masas. Históricamente la cultura de masas surge como una manera de que amplios sectores de extracción clasista diversa accedan a producciones artísticas híbridas. Es un producto cómodo a las grandes masas urbanas y que la ideología dominante presenta como producto del deseo y gusto de los pueblos. Pero es un arte impuesto, dirigido, deformador de la cultura popular y que actúa como un factor más de dominación. “Por arte de masas —señala Sánchez Vásquez— entendemos aquél cuyos productos satisfacen las necesidades pseudoestéticas de los hombres masa, dosificados, que son, a la vez un producto característico de la sociedad industrial capitalista. Su goce masivo se halla asegurado por la existencia de un público potencial, cuantitativamente inmenso, así como por las posibilidades de acceder a esos productos artísticos en virtud de los poderosos medios de difusión (prensa, radio, cine y televisión) que la técnica actual pone a su disposición. Estos productos son, en el terreno literario, las historietas y toda clase de novelas (fotonovelas, radio-novelas y telenovelas), o la mayor parte de la novela policial; en la música, gran parte de las canciones llamadas modernas, románticas o populares y, en el cine, la mayor parte de la producción fílmica. En este tipo de producción pseudoartística los grandes problemas humanos y sociales se descartan al amparo de una supuesta necesidad de satisfacer el legítimo deseo de entretenimiento y cuando se toca alguno de esos, se transita siempre por la superficie, con soluciones que no quebranten la confianza en el orden existente, recortando las líneas, achatando los sentimientos y abaratando las pasiones más hondas”.<sup>12</sup>

En la medida, determinadas expresiones se estereotipan en el mar-



co de una sociedad de consumo, la música deviene en un objeto capaz de satisfacer las más variadas necesidades. Con el desarrollo y diversificación de sus recursos, medios y utilización en el capitalismo —señala Argeliers León— la música pierde de manera creciente sus rasgos de manifestación natural y espontánea. Convertida en mercancía, objeto de comercialización bajo formas abiertas o disimuladas, la música satisface necesidades materializadas en gran medida, en virtud de opciones instrumentadas por las clases dominantes a través de múltiples mecanismos. “Se hace mercancías en tanto llega a ser manejada como un objeto externo a su esencia estética, y producida de manera de hacerla satisfacer necesidades humanas que en las sociedades burguesas se dominan, se dirigen, se condicionan de manera a que tales necesidades respondan a los intereses de las clases dominantes”.<sup>13</sup>

En los países sometidos a formas dependientes y neocoloniales de dominación imperialista, donde coexisten relaciones de producción atrasadas y modernas, el proceso de mercantilización de la música puede presentarse en algunas esferas convenientemente desplegado mientras en otras operar de manera parcial, limitada o refleja. Como la estructura capitalista no guarda los términos típicos de las naciones altamente desarrolladas, el aparato creado, a imitación de las metrópolis, para dirigir el goce, disfrute y enseñanza de la música no ha podido seguir el proceso de diversificación y explotación que evidencian allí. El subdesarrollo determina que persistan medios, formas, empleos, hábitos y actitudes atrasadas como determinada precariedad en las prácticas musicales llamadas culta y popular. La dependencia obstruye el desarrollo en muchas esferas porque interesa al capital monopólico que los llamados países pequeños o subdesarrollados continúen sirviendo de mercado para sus artistas y demás productos musicales de consumo (discos, enciclopedias, etc.). La eficacia técnica, el virtuosismo, junto a las facilidades de realización que tienen intérpretes y creadores de la llamada música culta como de la popular en las metrópolis imperiales, es producto en gran medida de la condición dependiente de otros países.

La denominada música de los grandes maestros es objeto de la más variada manipulación en el sistema capitalista. Formas y estilos anteriores han sido despojados de su sentido original, incorporándose nuevos valores y utilidades. Se mistifica desde el punto de vista histórico, se valorizan obras que en su época tuvieron sólo importancia secundaria o se ocultan otras cuyo contenido no conviene a los fines de la ideología dominante. En los países sumidos en el colonialismo y neocolonialismo, el arte culto europeo, la llamada música de los grandes maestros ha fungido históricamente como para-

digma estético, dando pié en nuestros días, al desarrollo de corrientes que consideran como única vía de un lenguaje musical contemporáneo el seguimiento incondicional de las vanguardias europeas.

Erradicar la manipulación que se hace de la producción musical en el sistema capitalista y la condición de mercancía que asume, solo podrá ser posible en la medida en que los pueblos se liberen y desaparezca la explotación de unos hombres por otros. Entonces las masas populares tendrán no sólo acceso al goce y disfrute del arte sino también a su creación.

## *SEGUNDA PARTE*

*I*

### *LA MUSICA EN EL MARCO DEL MODELO DE DOMINACION TRUJILLISTA*

En el inicio de la década de los treinta, la economía dominicana sufría los efectos de la precariedad económica como resultado de la crisis mundial y los bajos precios de los productos de exportación. En medio de esa situación se produjo el golpe de estado contra Horacio Vásquez emergiendo la figura de Rafael L. Trujillo por medio de unas elecciones fraudulentas en el contexto de una aguda represión política contra partidos y personalidades opositoras. Las primeras medidas tomadas por Trujillo estuvieron encaminadas a integrar el aparato estatal a funciones económicas con el propósito de realizar su propia acumulación de capitales. Monopoliza diversas ramas económicas y consigue desplazar a pequeños productores y sectores burgueses de sus posiciones tradicionales. Al término de la década pertenecían a Trujillo grandes zonas ganaderas, industrias de leche y carne, negocios de importación, industrias alimenticias, monopolios de exportación de productos agrícolas, y negocios financieros y de seguros. Los acuerdos a que llega con Estados Unidos para el pago de la deuda externa le permiten el control sobre el movimiento económico y político nacional. Más adelante, en la década del 40, logra el control de las aduanas. Esto le permite la aplicación de una política aduanera proteccionista.<sup>14</sup>

Las bases para la emergencia de Trujillo y la consolidación de su

dictadura fueron sentadas por la ocupación militar norteamericana. Ello se produjo en una época en que la dominación imperialista asumía nuevas formas, permitiendo una mayor autonomía interna a las clases dominantes locales, que pudieron entonces desarrollar sus propios proyectos de expansión económica. Como era la dominicana una economía escasamente desarrollada, con una burguesía débil y reducida disponiendo de un aparato estatal ineficaz y desarticulado, la evolución económica fue estimulada de manera decisiva desde el estado. Así se inicia el proceso de acumulación originaria y de acumulación capitalista. La situación de guerra fue aprovechada por Trujillo para llevar adelante su política de sustitución de importaciones, monopolización y expansión económica que culminó en la década 1945—1955. Los años de postguerra le abrieron nuevas posibilidades para acumular grandes capitales. El aparato agroexportador pasa al control nacional y se produce un determinado desarrollo industrial que deja en pie la industria no azucarera dominicana. En el plano financiero, el estado adquirió la banca norteamericana en el país, fundó bancos estatales, saldó la deuda financiera, entre otras medidas económicas de la mayor importancia<sup>15</sup>.

A fines de la década de los cincuenta, Trujillo controlaba las dos terceras partes de la producción azucarera nacional. Además, había adquirido la gran mayoría de las propiedades azucareras junto a la fundación de varios centrales. La contrapartida de esta política de estímulo a la industria del azúcar y, en general, a los productos de exportación, fue el mantenimiento de las estructuras básicas de la dependencia que caracterizaron el período anterior, si bien recibieron un impulso importante las proyecciones de la industrialización para el mercado interno. El hecho de que la economía de exportación fuera en gran medida “dominicanizada” no quiere decir que la inversión extranjera fuera desplazada completamente. Trujillo incursionó principalmente en aquellas ramas económicas que podría dirigir. Los capitales extranjeros se invirtieron en otros renglones. El desarrollo industrial se produjo en la rama textil; alimenticia; el cemento; armamentos; productos químicos. La consolidación del sector industrial permitió que la burguesía nacional superara su carácter comercial y agrícola para convertirse en la persona de Trujillo, sus familiares e íntimos colaboradores, en una burguesía eminentemente industrial. Para 1961, año de la decapitación de la tiranía, el 51% de la inversión industrial pertenecía a la familia Trujillo, el 42% a extranjeros y el 7% al resto de la burguesía dominicana. Un sector de la burguesía no trujillista quedó confinado al comercio y la agricultura.<sup>15</sup>

El desarrollo capitalista impulsado por Trujillo explica en gran medida el surgimiento de instituciones culturales y musicales de corte

burgués, de un público de arte y de la profesión artística en el sentido moderno del término.<sup>17</sup> Sin embargo, la institucionalización de la instrucción musical que se produce con la apertura de academias y de un Conservatorio; la fundación de una orquesta sinfónica y de un coro nacional; las salas de conciertos y auditorios que se inauguraron; los concursos de composición; los encargos de obras; la instalación de una radiotelevisora oficial y otros hechos más, no solo pueden ser considerados como una consecuencia lógica del proyecto burgués cuya máxima expresión en ese momento histórico lo representaba la dominación trujillista. Se explican además, en el carácter esencialmente político del modelo trujillista capitalista que dio cabida a determinado desarrollo artístico y lo manipuló para reforzar el culto al dictador y como instrumento de propaganda y dominación.

Lo político asumió un papel preponderante en la expansión económica del período. La acumulación originaria, la monopolización de la producción, la formación de un mercado interno, la ampliación de la producción, el establecimiento del capital industrial nacional logrados durante la Era de Trujillo, son el resultado esencialmente del empleo de métodos violentos de poder y sometimiento, de naturaleza jurídico-política.<sup>18</sup> El despotismo, como ha señalado Roberto Cassá, fue el soporte de la acumulación de capitales. Ante la ruptura del modelo económico agroexportador iniciado en 1880, como resultado de factores estructurales y coyunturales, se hizo necesario un estado de tipo despótico capaz de arrancar el proyecto histórico de dominación burguesa, “La acumulación originaria que se efectúa en los primeros quince años de la Era de Trujillo, es decir, el origen del capital industrial nacional, la formación de la “élite-burguesa-monopólica—trujillista”, implicó el empleo de la más drástica violencia, toda vez que su realización fue hecha desde el pináculo del poder. El proceso de expropiación que desencadenó esa élite trujillista, afectó al productor directo rural, a las clases dominantes tradicionales, en fin, según la expresión de Marx, a la gran “masa del pueblo”, a la población en conjunto, y los métodos de esa expropiación fueron, invariablemente, de naturaleza jurídico-política”.<sup>19</sup> Se produjo una “dominación” de la estructura política sobre toda la sociedad que ejerció a su vez un papel dominante en la estructura global y un rol principal en la reproducción de las relaciones de producción.<sup>20</sup>

En ese contexto, la música fue uno de los principales medios ideológicos que contribuyeron a reproducir y perpetuar el régimen trujillista. Como afirmó José R. Cordero Michel, la “canción y la poesía popular han jugado un papel de primer orden en la difusión de la propaganda. Esto es comprensible; apoyada en el ritmo y la música, son el mejor medio de transmisión del pensamiento en el seno de

un pueblo todavía semi-alfabeto. Los temas de esta propaganda no difieren mucho de otras propagandas totalitarias: la paz, el orden, el bienestar material y el grandor de la Patria son asociados con la persona del dictador".<sup>21</sup>

Trujillo según Cassá, se planteó sobre todo la defensa y el mantenimiento de su propia modalidad de gobierno apelando de manera decisiva a la represión. No doblegarse ante Trujillo suponía el exilio o la muerte. Como han puesto de manifiesto diversos autores, los métodos represivos fueron desatados por Trujillo antes de asaltar el poder en 1930. La persecución política alcanzó a todos los partidos y personas que se le opusieron. Si desde los inicios de su régimen el espionaje, la delación, la censura y represión violentas se pusieron de manifiesto, en la medida su poder se afianzó, una serie de organizaciones "cívicas" y paramilitares se encargaron de institucionalizar el terror. La violencia brutal, la propaganda y la inserción a través de organizaciones políticas como el Partido Dominicano fueron los métodos de que se valió Trujillo y su élite para reducir a toda la oposición, para levantar, reproducir y mantener su proyecto capitalista. Para ello le ofrecieron las bases, el atraso de la sociedad dominicana el desarrollo limitado de su economía y la debilidad de la burguesía, incapaz hasta entonces de enrumbar un desarrollo económico e institucional independiente.

Al advenir el régimen de Trujillo, la práctica musical, arrastrando un atraso secular y ahogada por la influencia de los estilos, formas y hábitos europeos, ofrecía un panorama lastimoso en sus niveles de enseñanza, difusión y realización. Santo Domingo, la capital de la República, sólo contaba con el Liceo Musical. En provincias, existían sólo unas cuantas academias, adscritas a las bandas de música que, establecidas unas a fines del siglo pasado y otras en los inicios del presente, se mantenían de manera sumamente precaria. Salas de conciertos no existían, improvisándose los cines como tales. Solo los clubes de la alta o mediana sociedad ofrecían veladas y conciertos. Sin embargo, los círculos de "filarmónicos" que desde los inicios de la centuria en diferentes puntos del país celebraban conciertos periódicamente, podrían ser tomados como indicios de un desarrollo musical que se abría paso. Pero estos, como gérmenes de evolución artística, serían inevitablemente frustrados, condicionados o ahogados por la tiranía trujillista.

En el marco de la dominación trujillista no cabían posibilidades para un desarrollo artístico independiente o desligado de la persona del dictador. Toda manifestación era necesariamente asociada a su persona y su ideario de "paz, progreso y trabajo". El terror político

abatió todas las voces y tras quedar ahogadas las luchas obreras y democráticas a fines de los años cuarenta, la única vía honrosa fue el exilio. Lo contrario fue la claudicación, abierta a través de un tipo de producción y actividad laudatoria, o disimulada, por medio de una obra de corte nacional (criollista) o universal que evadía la realidad social y política. Toda la actividad artística y musical en el país, plegada abiertamente o no al dictador, descansó sobre una concepción de cuño individualista tipificada, entre otros rasgos, por la consideración de la autonomía de la obra artística, el misticismo, la condición única y superior del artista y el mesianismo.

Para ejemplificar esa concepción nos detendremos brevemente en algunas formulaciones de figuras que, como la de Manuel Rueda, desempeñaron papeles relevantes en los últimos años de la dictadura. Rueda plantea<sup>22</sup> el carácter divino del artista y su papel mesiánico; asigna al arte un lugar más que singular en la sociedad: "El artista surge, pues, como una síntesis natural y dramática de las relaciones del hombre con la divinidad y el medio ambiente". Más adelante, agrega que su lucha, sus afanes, lo llevan a un solo propósito, "al descubrimiento de su verdad, o sea de su libertad". "Cada artista deberá ser, por eso, un apóstol; y si el caso lo requiere, un mártir. El es suficiente testigo de su hora, y su testimonio, rendido por amor y por vocación, hace de él la criatura por excelencia, el centro mismo de la Historia". Estos planteamientos nos remiten directamente a las concepciones románticas de la música que le asignaron un lugar privilegiado entre las demás artes, una capacidad de captar la realidad, "la misma esencia del mundo, la Idea, el Espíritu, el Infinito" por encima de cualquier otro medio de comunicación. La música se consideró superior a la filosofía y dotada de una absoluta universalidad. En la concepción de Schopenhauer la música es un símbolo de las aspiraciones más sublimes del hombre.<sup>23</sup> En este papel atribuido por los románticos a la música, así como en sus expresiones locales, encontramos la ideología burguesa que sitúa al individuo en el "(...) centro del universo. Es su actividad (expresión a su vez de su individualidad) lo que produce el mundo. Max Weber y R.H. Tawney nos han mostrado ya como, al comienzo de la época capitalista, incluso una corriente religiosa podía insistir sobre el papel del individuo y sobre su omnipotencia terrena como glorificación de Dios".<sup>24</sup>

//

## *LA MUSICA ESCRITA PARA LOAR A TRUJILLO*

A fines de la década de los cincuenta, se publicó una Antología Musical en 5 tomos contentiva de casi 500 composiciones del género

universal y criollo, "en honor o para cantar" a Trujillo y sus obras. La Antología reúne piezas de casi un centenar de autores destinadas a loar la persona del dictador ("Trujillo Presidente"; "Trujillo Nada Más"; "El Gran Trujillo"; "Trujillo no nos puede dejar"); sus obras ("Los Dos Puentes"; "Najayo"; "El Flume"; "El Faro a Colón"); el progreso, paz y trabajo ("El progreso en marcha"; "Muestra Paz"; "Paz y Trabajo"); sus hechos y los de su familia ("Trujillo en España"; "Regresó Trujillo"; "Angelita Trujillo en España"; "Mamá Julia"); a celebrar la represión desatada contra sus opositores ("Le volamo el caco"; "Victoria en Maimón"; "La invasión fracasará"); entre otros temas que confirman un señalamiento que hace hoy Balaguer de que "la poesía y la música mismas se redujeron a las loas inspiradas en las hazañas del gobernante endiosado.<sup>25</sup> En total figuran 296 merengues, 10 jaleos, 1 pambiche, 1 salve, 11 vales, 1 gavota, 9 criollas, 18 danzas, 2 canciones, 6 danzones, 14 piezas variadas, 3 tangos, 10 boleros, 3 mangulinas, 1 cha-cha-cha, 20 himnos, 64 marchas y 17 pasodobles, tanto de compositores improvisados como de los más renombrados de entonces, quienes prolongaron cada tomo y realizaron los arreglos pianísticos.

El tomo de los prólogos es similar al discurso de la época. Enaltece de manera servil al déspota, lo justifica y asimila a su persona todos los adelantos de la música. Se afirma en ellos sin ningún rubor, que Trujillo estimuló el amor del dominicano a su tierra a través del merengue y, por lo tanto, se declara al merengue como la "base para el desarrollo de la música dominicana".

La propaganda trujillista se aprovechó de algunas particularidades musicales del merengue como de su ascendencia y arraigo secular dentro de la masa campesina en sus planes de captación, adoctrinamiento y sometimiento. El merengue se prestaba a difundir el ideario y los hechos de Trujillo en campos y ciudades con un mayor grado de eficacia que quizás ningún otro medio propagandístico. Uno de los rasgos característicos del merengue es lo directo de sus textos y su vinculación con los hechos sociales y políticos de la vida dominicana. El merengue ha hablado al hombre de trabajo y de armas en su propio lenguaje; ha cantado sus glorias y fracasos, sus esperanzas y frustraciones, con sus propios giros idiomáticos, sin detenerse ante cualquier expresión simple o chabacana. Además, desde el siglo pasado su arraigo se extendía a campos y ciudades. Fue pieza favorita de los compositores urbanos, desplazando en 1855 a la tumba, considerada hasta entonces la danza nacional. Aun cuando su boga sufrió altibajos, enfrentando la competencia de la danza puertorriqueña y el danzón cubano y de que las clases hegemónicas lo asimilaban al pueblo pobre<sup>26</sup>, el merengue desde los inicios del presente siglo lo-

gró identificar, como ninguna otra pieza tradicional, al hombre dominicano de campos y ciudades. Cuando la intervención norteamericana del 1916 fue pieza obligada en los salones como signo de repudio a la música del invasor. Una expresión popular que reunía todos esos factores necesariamente tenía que ser aprovechada por Trujillo en sus planes propagandísticos y de sometimiento de la sociedad dominicana.

Pero no sólo debemos considerar el papel que dentro de la ideología Trujillista desempeñó el merengue a los fines del culto al dictador, de la exacerbación nacionalista y la exaltación de los valores hispánicos. Cabe considerar además, el grado de penetración que alcanzó en el seno de los compositores las concepciones de la ideología burguesa sobre la cultura tradicional popular.

Desde los albores del siglo, bajo la presión de la ideología dominante efectuada ya abierta o subrepticamente, los compositores urbanos realizaron esfuerzos por “embellecer” el merengue. Al hacer esto, creían de manera ilusoria que refinando el merengue podían acercarlo a los géneros musicales extranjeros que se tenían como rasero estético. Para que fuera aceptado en los salones, Juan Espínola, en las primeras décadas del siglo, agregó el merengue en la última parte de sus danzones. Juan Francisco García señala que en el año 1919, “el *merengue* que era precisamente la pieza criolla que tenía menos probabilidades de ser acogida en las fiestas bailables de la alta sociedad, hubo de colarse aunque con cierta timidez, en la última parte de algunos de los más celebrados danzones del compositor vegano Juan Espínola...”<sup>27</sup>. García, por su parte, hizo lo mismo para tocarlo en el aristocrático Centro de Recreo de Santiago: “En la última parte del danzón en vez de una rumba puse un merengue... El merengue se disfrazaba de danzón para llegar a la Sociedad”.<sup>28</sup> Más tarde escribió merengues con forma “rondó”, a fin de integrarlo en el repertorio de la orquesta del Centro Lírico. R.I. Arté de Santiago. Su merengue *Ecos del Cibao* (1919) presenta una corta introducción, 2 partes y un trío. En 1927, Julio Alberto Hernández trabajó con la siguiente estructura formal: una parte introductoria (paseo), jaleo, 2 partes de merengue y una Coda. En 1954, Luis Alberti redujo la forma a tres partes: paseo, merengue y jaleo. Alberti, quien en el período que llena el régimen de Trujillo fue el más reconocido y exitoso difusor del merengue, ha explicado las razones subyacentes para todos estos cambios, cuando dice que al grabar “un merengue comercial, donde el tiempo es imperante, generalmente se mutila el paseo para conseguir que las partes bailables sean las predominantes en el disco (...)”.<sup>29</sup>



No obstante todas las modificaciones ya acumuladas, los compositores encargados de la elaboración de la Antología Musical, atribuyendo “deficiencias armónicas y rítmicas”.<sup>30</sup>, a la forma pianística del merengue que, según ellos, obstruían su difusión en el exterior, le intercalan una sección llamada pasatiempo, entre el merengue y el jaleo, con lo cual establecen una nueva forma pianística en base a las siguientes partes: paseo, copla, pasatiempo y jaleo.

Es todo un proceso de ampliaciones en la forma del merengue, de alteraciones en su estructura armónica original, de adaptaciones rítmicas de cambios de velocidad, de incorporación creciente de nuevos medios instrumentales que conducen definitivas a la creación de una pieza que acusa diferencias sustanciales con respecto a la especie del folklore musical de la cual deviene. Proceso que responde en un primer momento a una ideología de tipo aristocrático y que luego, en la medida se cimienta el desarrollo capitalista en la sociedad dominicana, es mediado por la consideración de mercancía que asume la música. Para la burguesía, como ha señalado el folklorólogo cubano Martínez Furé, el folklore es algo pintoresco, exótico, una curiosidad a explotar. A la par que considera las tradiciones populares como cosa burda, tosca, atrasada, la burguesía también se dispone a aprovecharlas en su aspecto recreativo y formal<sup>31</sup>. En las condiciones del capitalismo los medios de difusión convertidos en una poderosa industria, organizan y manipulan la difusión cultural y artística. La música grabada de todo tipo debe responder a las exigencias industriales y comerciales. Todo ello como un medio de integrarla de manera más efectiva al sistema, a su mantenimiento y reproducción.

### III

#### MUSICA NACIONALISTA

Una gran parte de la producción más ambiciosa del período se enmarca en el nacionalismo cuyas primeras manifestaciones surgen en medio del auge de las ideas patrióticas provocadas por la intervención militar norteamericana del 1916-1924. Algunos músicos, como es el caso de Julio Arzeno, fueron perseguidos o encarcelados. Otros, escribieron composiciones repudiando al invasor. José María Arredondo (1840-1924) compuso su danza *Mucha Plata, Mucha Lata y Ningún Pan* (1918), los valeses *Mercaderes de la Patria* y *Los Judas Criollos* (1915), el capricho *Un año más de pesares* (1918). Danda Lockward (1876-1950) escribió el bolero “La Vacunación”. Se considera además, que el resurgir del merengue en los salones tuvo una connotación nacionalista como ya vimos.

Como tendencia estética, el nacionalismo ya se perfila, aunque de manera incipiente, a fines de la década de los veinte. Alrededor de 1926 Julio Arzeno, a su regreso de España y estimulado por un ambiente musical dominado por un grupo de compositores que afe-rrados a su folklore renovaron su música de concierto y de teatro, proclama: "(...) tenemos pues, que abandonar los ritmos exóticos y consagrarnos a ser músicos dominicanos antes que alemanes o puertorriqueños (...)". Considera que las formas líricas y bailables del folklore musical dominicano son susceptibles de constituir la base de composiciones musicales de envergadura. Para ello cree necesario superar la práctica de tratar ese material como copia o combinación de diferentes motivos. Recomienda realizar elaboraciones y desarrollos su uso simbólico, fusionando y transformando los motivos originales otorgándoles una forma particular y expresiva sin abandonar sus acentos vitales. Fuertemente influenciado por el nacionalismo europeo declara que la música autóctona debe ser la base de un teatro lírico nacional.

Como se conoce, en el siglo pasado, Rusia, Bohemia, España entre otros países del Norte, Centro y Este de Europa, se deciden a competir con el movimiento musical de aquellos países europeos que para la época habían acumulado mayor desarrollo artístico, afincándose en la riqueza de su caudal musical tradicional. En la base de ese movimiento que ha pasado a la historia de la música con el nombre de nacionalismo había una reafirmación nacional en el sentido político. Como dijo Salazar, el movimiento nacionalista fue una consecuencia del sentimiento romántico; cuando "llegó a los países que tenían una tradición cultural, una música popular de firmes líneas, una lengua propia, el nacionalismo político tomó la forma revolucionaria de una ansiedad de liberación. Era lógico y necesario que las tradiciones, la música, la poesía en la lengua vernácula se intensificaran en sus acentos, pero no para su empleo circunscrito y, por decirse así, *intra muros*, sino con el deseo de que fuese conocido y admirado afuera; preferentemente en las grandes capitales donde reinaban los déspotas con sus artes de un clasicismo internacional, óperas y sinfonías."<sup>32</sup>

Como se trataba de países artísticamente subyugados por Italia, Francia y Alemania, forzosamente elaboran su personalidad estética, sirviéndose del venero musical propio de raíz tradicional y popular.

El nacionalismo es una de las expresiones de la estética romántica. Al reaccionar contra los convencionalismos, el artista romántico se refugió en las expresiones sencillas del pueblo. Así como exaltaba los ambientes lejanos y fantásticos, creando mundos

misteriosos y exóticos, poblados de gitanos y aventureros, otorgó, como dice Novalis, "significación a todo lo común", imprimiendo dignidad a lo desconocido "a todo lo corriente y familiar". Uno de los rasgos comunes que asumió en los diversos países, fue el interés por el pueblo, sus canciones y leyendas.

En América, el nacionalismo fue manifestacion refleja y estuvo muy influenciado por el nacionalismo ruso y español. Los compositores elevan el nivel de su producción por medio del empleo de temas del folklore musical en el marco de estructuras formales, armónicas y rítmicas europeas. El desarrollo de las corrientes nacionalistas en la música como resultado que es del movimiento artístico romántico, corre paralelo al desarrollo de las burguesías nacionales. Así, de acuerdo a María Teresa Linares, en la medida que "crecían las burguesías nacionales y definían sus intereses de clase, se definiría una música latinoamericana culta, erudita, académica o profesional que quedaba en una peculiar concomitancia, respecto a los modelos europeos. Estos ofrecían el camino que se tuvo como de culturización, de depuración, elevación, de civilización (...) en momentos en los que —aparentemente— muchos compositores miraron hacia adentro surgieron las corrientes nativistas o nacionalistas que tomaron —se apropiaron, sería mejor decir— el folklore de una manera turística, injertándolo en formas europeas. Fue la época de las óperas con argumentos incaicos, con indios que cantan en italiano al estilo de Puccini, y de las vidalitas armonizadas a lo César Frank".<sup>33</sup>

El nacionalismo en la música dominicana, como en toda América, es una expresión tardía del nacionalismo europeo. Un grupo de compositores trasciende la música de baile y de banda que hasta entonces había caracterizado su producción musical y lleva a cabo sus primeros intentos por abordar una obra más compleja, elaborada y trascendente, orientada según los cánones de la tradición artística europea. Toman las imágenes populares y las vuelcan en patrones musicales europeos. De ese modo se suceden a lo largo de los años que transcurren desde el 30 al 50, numerosas suites, scherzos, rapsodias y sinfonías sobre temas vernáculos. (Ver cuadro I). Surgen instituciones académicas que dotan al músico de una base teórica y técnica más firme, en un evidente proceso de afianzamiento académico y profesional. No obstante todas estas características que testimonian la similitud del nacionalismo musical dominicano con las corrientes nacionalistas en América, hay un rasgo diferenciador que deviene de la especificidad del momento que vivía la sociedad dominicana. El nacionalismo en las condiciones de la tiranía de Trujillo, permite al compositor evadirse de cualquier otra temática

referente a su realidad social y política, y, si bien responde a una ideología burguesa es un producto vivo de la ideología trujillista.

Como ha señalado Roberto Cassá, el nacionalismo es la imagen más decisiva de la ideología trujillista. Trujillo se presentó como el creador de la nación y el estado dominicano. La exacerbación nacionalista, fue la forma de plantear una meta común, la del progreso, y el instrumento para integrar a la población en torno a ideas comunes de la soberanía, la identidad de la población y la cultura dominicanas. Como elementos de la esencia nacional se proclamaron la hispanidad, la blancura y la catolicidad. El antihaitianismo era una manera de preservar la raza, la cultura y la religión del pueblo dominicano. En la ideología nacionalista y mesiánica del trujillismo, en su antihaitianismo y racismo, encuentran su explicación su fundamentación, las investigaciones y estudios de carácter folklórico y musicográfico a cargo de dominicanos y extranjeros que se realizaron con particular énfasis en la década del 40 y que tendían a destacar las raíces hispánicas de nuestro folklore musical, ocultando o minimizando los antecedentes cristianos o las vinculaciones con la música de Haití. El envío de un instrumental europeo a las poblaciones fronterizas fue un hecho notablemente destacado dentro de la política de "dominación de la frontera".

En su primera fase el nacionalismo musical dominicano se empeñó en llevar a dimensiones sinfónicas ideas de carácter y raíz popular creando obras de efectos orquestales brillantes y vuelo rapsódico. Culmina ese momento con la Suite Folklórica de Rafael Ignacio cuyos tres movimientos no presentan elaboraciones complejas de la materia prima tradicional aunque el segundo contiene mayores libertades e inventiva melódica. En el aspecto armónico, se conservan las funciones habituales y los movimientos de danza transmiten la vitalidad rítmica original.

Además del tópico nativista, aparece una evocación tardía de indigenismo. Es el caso, entre otras obras (ver Cuadro II), de la *Suite Sinfónica Enriquillo* de Cerón, la *Fantasia Indígena* de Juan Francisco García y del *Poema Indio* de Luis Rivera. Cerón, por ejemplo, apela a modos antiguos y escalas pentatónicas para crear una atmósfera indígena, sin pasarse en ningún dato que avale la autenticidad de los medios y recursos sonoros puestos en práctica. Al parecer se apoyó en el hecho de que muchos pueblos primitivos han conocido escalas pentáfonas y algunos las pentatónicas. Juan Francisco García además de modos antiguos utiliza acompañamiento insistentes y repetitivos, acordes y figuraciones en ostinatos que sugieren golpes de tambores. Como no se trata, repetimos, de temas,

formas o medios originales, por cuanto no quedaron huellas de nuestro pasado musical aborígen, los efectos logrados resultan siempre de dudosa autenticidad. Es el mismo caso que el de la literatura indigenista de mediados del siglo XIX. La corriente indigenista en la República Dominicana, como ha señalado Abelardo Vicioso, "donde el indio había desaparecido desde las primeras décadas del siglo XVI(...) significaba una pura fantasía, un escamoteo a la realidad social(...)"<sup>34</sup>.

## CUADRO I

### ALGUNAS DE LAS OBRAS MAS IMPORTANTES DE CORTE NATIVISTA COMPUESTA EN EL PERIODO 1930-1959

Año de Composición	Autor	Título
1933-1940*	Juan F. García	Catorce caprichos criollos (p) 8 danzas criollas (p)
1935		Sinfonía Quisqueyana
1939	Rafael Ignacio	Suite Folklórica (b)
1940	Luis Rivera	Rapsodia Dominicana (p y o)
1941	Julio A. Hernández	La Bruta de la Loma, zarzuela
1941-1957	José D. Cerón	Flores del Patio, suite (o)
1942	Julio A. Hernández	Danza Típica (p) Sarandunga (v y p)
1945-1950	Juan F. García	Rapsodia Dominicana (o) Suite de Impresiones (p)
1954		Scherzo criollo (o) Cuatro piezas para orquesta
1957	Julio A. Hernández Enrique Mejía A.	1ra. Suite Dominicana (o) Danza Quisqueyana (o)

Fuente. OSN — Memoria 25 años 1941-1966.  
 (\*) obra(s) escrita(s) durante ese periodo  
 Abreviaturas:  
 (p) piano; (b) banda; (p y o) piano y orquesta.  
 (o) orquesta; (v y p) violín y piano.

## CUADRO II

### ALGUNAS OBRAS DE TEMA INDIGENISTA EN EL REPERTORIO DOMINICANO

Año de Composición	Autor	Título
1929	E. Peña Morell	Anacaona, poema sinfónico (o)
1935	J. D. Cerón	Enriquillo, poema sinfónico (o) Iguaniona, poema sinfónico (o)
1942	L. Rivera	Poema indio (para narrador, barítono y orquesta)
1945-1950*	J. F. García	Fantasia Indígena (p)
...	Enrique Mejía A.	Cuentos Nocturnos, poema indígena (o) Lamento indio, canción

(\*) obra escrita durante ese período

A la segunda fase del nacionalismo dominicano corresponde un grupo de obras de mayor solidez formal, destacando la producción de Juan Francisco García. Con su *Quisqueyana*, escrita en 1935, culmina un conjunto de sus trabajos de juventud donde los temas de tonadas y danzas campesinas aparecen trasladados a formas clásicas como el cuarteto y la sonata. En la *Quisqueyana*, transcribe de manera elaborada, cantares folklóricos. El primer movimiento de la sinfonía es un merengue; el segundo y tercero se basan en tonadas populares. La obra sigue los patrones de las primeras sinfonías clásicas. En su producción posterior, García, sin abandonar el folklorismo, se entrega a un romanticismo-universalista. En el modelo de la música de programa compone sus sinfonías *Poemática* y *Simastral*. Unas y otras temáticas, no son más que variantes de la estética romántico-burguesa que en las condiciones de la tiranía fueron absorbidas por la ideología trujillista como factor de evasión.

#### IV

#### *DESARROLLO ACADEMICO*

Como señalamos, las bases para el desarrollo de una actividad de

carácter profesional y académico se establecen durante la Era de Trujillo como resultado de la creación de una Orquesta Sinfónica y una red de instituciones de enseñanza musical a lo largo de todo el país, como puede advertirse en el Cuadro III.

La emergencia de las instituciones culturales integra a la pequeña burguesía y a otros sectores de clase tradicionalmente marginados de la práctica artística y permite superar en un grado considerable el autodidactismo característico de nuestra práctica musical anterior. Todo ello fue aprovechado por la propaganda trujillista para reafirmar el papel mesiánico y providencial del dictador. En apariencia se produce una democratización de la enseñanza y las actividades musicales, pero la propia esencia del régimen no permitía más que una apertura limitada permaneciendo un mayoritario número de dominicanos ausente del cultivo del arte.

### CUADRO III

#### INSTITUCIONES DE ENSEÑANZA MUSICAL CREADAS U OFICIALIZADAS DURANTE 1939-1958

INSTITUCIONES	AÑO
Liceo Pablo Claudio (San Cristóbal)	1939
Academia de Bánica	1942
Conservatorio Nacional de Música (SD)	1942
Academia de Hondo Valle	1943
Academia de Elías Piña	1943
Academia Restauración	1944
Academia de Las Matas de Farfán	1944
Academia de Jimaní	1944
Academia de Loma de Cabrera	1944
Academia de Neyba	1944
Academia de Samaná	1944
Academia de Enriquillo	1945
Academia de La Descubierta	1945
Academia de Dajabón	1945
Academia de El Cercado	1945
Academia de Sánchez	1945
Academia de El Seybo	1946
Academia de Sabana de La Mar	1947
Escuela Elemental de Música (SD)	1947
Academia de Duvergé	1951
Academia de Constanza	1951

INSTITUCIONES	AÑO
Academia de Pedernales	1955
Academia de Villa Francisca (SD)	1955
Academia de Villa Consuelo (SD)	1955
Academia de Tamayo	1955
Academia de Pedro Santana	1956
Academia de Los Llanos	1958

Fuente: Informes del Supervisor de Academias al Director General de Bellas Artes.

En el desarrollo de las instituciones musicales y, en general, en el movimiento artístico y literario, desempeñaron un papel preponderante el grupo de republicanos españoles y otros emigrados europeos que ingresaron al país dispersados por la guerra civil y la segunda guerra mundial. Portadores de una formación artística sólida, fecundaron con su actividad la música y demás artes, abriéndolas al juego de las tendencias estéticas contemporáneas.<sup>35</sup>

Al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional, el maestro español Enrique Casal Chapí, introdujo un programa regular de conciertos con obras del repertorio clásico, romántico y nacionalista. (Ver Cuadro IV). Así como la Sinfónica significó para muchos músicos un trabajo estable y la elevación de su nivel profesional, creó las condiciones para el desarrollo de un repertorio sinfónico dominicano. Si antes de 1941, sólo contábamos con dos partituras sinfónicas, el oratorio *La Muerte de Cristo* de José de Jesús Ravelo y la *Quisqueyana* de Juan Francisco García, al término de los años 50, casi alcanzamos la cifra de 60. (Ver Cuadro V).

Bajo los estímulos de Casal Chapí se desarrolla una corriente de tendencia universalista que se erige en la otra alternativa de evasión formalista en el movimiento musical durante la Era de Trujillo. Con el nuevo ambiente académico, se crearon condiciones para articular las pretensiones artísticas de los compositores dominicanos con los últimos "isms" europeos. Es en el grupo de compositores discípulos de Casal Chapí, donde toma cuerpo la actitud académica, modernista y universal que, como el nacionalismo permitirá al compositor dar la espalda de su realidad. Esta actitud modernista encuentra además asidero en el *leivmotiv* del progreso de la ideología trujillista. Al acogerse a un arte universal, el artista se desliga o rompe con lo nacional y cree ilusoriamente que trasciende las condiciones sociales y de clase. Pero, como formula Héctor García Canclini, tras el llamado arte universal, se produce una "adhesión al arte dominante, cuya universalidad es la del sistema capitalista y cuya gratuidad encubre los intereses de su política imperial."<sup>36</sup>



## CUADRO IV

### EJECUCIONES DE LA ORQUESTA SINFONICA NACIONAL BAJO LA DIRECCION DE ENRIQUE CASAL CHAPI (1941-1945)

(Por Compositores)

Compositores	Total de Ejecuciones	Compositores	Total de Ejecuciones
Beethoven	30	Buxtehude	2
Mozart	12	Copland	2
Gluck	9	Frank	2
Mendelssohn	9	Corelli	2
Falla	9	Rameau	2
Schubert	8	Liadoff	2
Grieg	7	Mussorgsky	2
Korsakoff	7	Borodin	2
Casal Chapí	6	C. L. Fernández	2
Haydn	4	Ibert	1
Wagner	4	Powell	1
Bach	4	Liszt	1
Fauré	3	Saint-Saens	1
Brahms	2	Solominsky	1
Bizet	3	Haendel	1
Debussy	3	Bach-Liszt	1
Smetana	3	Arensky	1
Tchaikovsky	3	Lully	1
Ravel	2	Benjamin	1
Schumann	2	Weber	1
Granados	2		
Sheidt	2		

Reproducido de "La Música Dominicana, Siglos XIX-XX", B. Jorge. Trabajo inédito.

Casal Chapí perteneció a la llamada "promoción del 27". En España, en el período anterior a la Guerra Civil, el grupo de compositores así abanderado, desarrolló un movimiento definido como más "esteticista que innovador"<sup>37</sup> donde se expresaron las tendencias objetivas e intelectualistas a través del cultivo entre otros medios, de formas musicales de los siglos XVIII y XIX. Eran momentos de crisis de los esquemas artísticos postrománticos. El afán de renovación tocó a las puertas de músicos y artistas en Italia, Alemania, Francia. Alentó un espíritu de optimismo y de rechazo a