

## Resiliencia artística en Ciudad Trujillo. El antitrujillismo en las artes dominicanas a mitad de siglo

Diego Renart González<sup>1</sup>

**Resumen:** Abordamos en este breve artículo la respuesta del grupo de intelectuales dominicanos y exiliados europeos ante el terror de Estado que supuso la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo en la República Dominicana. Se pretende con ello proporcionar una relación de sus protagonistas, reacciones y estrategias para comprender las actitudes que conformaron lo que podríamos denominar “resiliencia en las artes”. Siendo divulgativos en lo tocante a los estudios literarios que se han realizado sobre este tema –mucho más avanzados en el terreno de la novela–, se ha intentado abrir, sin embargo, una línea de investigación comparativa en las artes plásticas dominicanas interpretando su vertiente simbólica como forma de resistencia desde la sociología del arte y la semiótica.

**Palabras clave:** Resiliencia artística, antitrujillismo, la República Dominicana.

### Artistic Resilience in Ciudad Trujillo. Antitrujillism in the Dominican Arts in the Middle of the Century

**Abstract:** We tackle in this short article the response of the Dominican intellectual group and the exiled European people facing the state terror of the Trujillo's dictatorship in the Dominican Republic. It is expected with that to provide with a list of protagonists, reactions and strategies in order to understand the attitudes that defined what we might call “the resilience in arts”. Being informative with respect to the literary studies on this subject –much more advanced in novels–, we have tried to open, however, a line of comparative research in the Dominican plastic arts that interprets its symbolic aspect as a way of resistance from the sociology of art and semiotics.

**Keywords:** Artistic Resilience, Antitrujillism, The Dominican Republic

**Artigo recebido em:** 31/01/2021

**Artigo aprovado para publicação em:** 13/05/2021

### Introducción

La resistencia artística en la República Dominicana durante la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo fue hija, durante sus treinta y un años de postergación (1930-1961), de la resistencia común en todo proceso de aspiración revolucionaria: la

---

<sup>1</sup> Doctor en Historia del Arte por la Universidad del País Vasco. Investigación en curso: “Silvano Lora, el arte en la República Dominicana a mediados del siglo XX, y su conexión e intercambio con la vanguardia europea”. E-mail: diego.renart@gmail.com

producida por la conspiración intelectual y política –refrendada, en general, por tibios movimientos populares– y hermana de la literaria, igualmente simbólica y disfrazada en su expresión que la producida por los pinceles.

Porque si en primer término, tras aisladas y rápidamente sofocadas rebeliones dentro del ejército y de la acción sindical, se concentró el malestar alrededor de grupúsculos socialistas y comunistas alimentados e instruidos con el arribo de los exiliados republicanos españoles derrotados en la Guerra Civil (a través de reuniones, tertulias, conferencias o publicaciones), la purga continua de desafectos al régimen y el asfixiante control dejaron poco margen para la protesta más allá de la guerrilla cultural.

Aunque hubo organizaciones como el Partido Democrático Revolucionario Dominicano (PDRD), la Unión Patriótica Revolucionaria (UPR) o Juventud Revolucionaria (JR), que unidas formaron el Frente Nacional Democrático en sus reclamaciones conjuntas, no aguantaron la represión en el interior del país más allá de 1947, cuando una facción del PDRD, tras presentarse a las elecciones de ese año como Partido Socialista Popular (PSP), tuvo que disolverse nuevamente en el exilio al identificar el Gobierno a cuanto representante disidente debía anular. Una maniobra que contrarrestó la añagaza aperturista –el llamado “interludio de tolerancia”– motivada por la victoria aliada en la Segunda Guerra Mundial, cuando se intuyó que los Estados Unidos no permitirían autocracias en América una vez las habían eliminado casi de Europa (Vega, 2010, p. 460-461). Sin embargo, desde que se anunciara el “Plan Marshall” como rescate de las economías europeas y barrera frente al comunismo, se dieron las condiciones necesarias, durante el inicio de la Guerra Fría, para perseguir a los opositores de ideología marxista sin apenas conmiseración.

Desactivada la conexión entre los activistas políticos y la sociedad, ya sólo cabía un tipo de manifestación oculta, ambigua o de difícil interpretación, la cual solamente se dio entre quienes tuvieron acceso a la cultura, y, entre estos, entre quienes fueron lo suficientemente perspicaces para leer entrelíneas algunos poemas, ser sugestionados por la doble lectura de una función de teatro o una novela, o tan suspicaces como para encontrar el verdadero sentido de ciertas composiciones pictóricas sin (auto)censura.

Por consiguiente, con la intención de procurar un entendimiento sobre este fenómeno, sobre este tipo de resiliencia, el presente estudio pretende perfilar un

compendio comparativo entre la reacción literaria y la reacción plástica en su común resistencia a la dictadura. Una vía que unifique lo andado por la investigación filológica –donde todavía queda mucho por hacer, sobre todo en cuanto a sistematización– y lo apenas apuntado, hasta ahora, por la ocupada en las artes del dibujo, la pintura y la escultura. Para ello se expondrá, previamente, un recorrido sucinto por las obras y autores dominicanos y extranjeros cuyos relatos y versos supusieron una afrenta al totalitarismo, para fundamentar, a través de algunos de sus hitos, nuestras hipótesis referentes a la cultura visual. Con este objetivo, y apoyados en esta correspondencia, se analizarán las ejecuciones de varios artistas que contravinieron, directa o indirectamente, el pensamiento de las élites y la manipulación oficial: de un lado, más allá del ataque impotente de un Radhamés Mejía, la producción étnica de los españoles Josep Gausachs, José Vela Zanetti, Ángel Botello Barros o de la dominicana Celeste Woss y Gil, contrariando los ideales raciales trujillistas: una opción a medio camino entre el exotismo –para los europeos– y la provocación social con la que también flirteara el costumbrismo. Y de otro, la estrategia nacida de la pintura surrealista de Eugenio Fernández Granell, con sus autorretratos, y, todavía más incisiva, de la simbólica y expresionista de Darío Suro como veremos: *Fuga de caballos*, *Bosque*, retrato de *Rafael Díaz Niese* o *Plañideras del Mar Caribe*.

Por tanto, partiendo de estas premisas y con el interés de continuar ahondando en ellas próximamente, justificaremos aquí nuestros argumentos a través de la correlación entre el contenido y la forma de la protesta escrita, teorizada y demostrada en sus ejemplos más claros pero también en los más sutiles, y la contenida, a su vez, entre los signos de la expresión plástica. Inferencias sostenidas y contrastadas unas veces por testimonios de los propios artistas y otras por la repetición de elementos iconográficos en relación con un contexto histórico como evidencias lógicas para nuestra interpretación.

## **Pulso literario, fuga y muerte: la erosión poética del régimen**

Así, un caso claro de aquel vaivén, de aquella primera resistencia empleando la literatura para socavar la funesta Administración, lo tenemos en la escenificación de *La viuda de Padilla*, tragedia escrita por Francisco Martínez de la Rosa, quien fuera

presidente del Consejo de Ministros de España entre 1834 y 1835. Una obra dirigida por el actor español Ruddy del Moral (Félix Gordillo en la vida real), con decorados de José Vela Zanetti, que fue representada en las ruinas de la iglesia del Monasterio de San Francisco, dentro de las conmemoraciones del Primer Centenario de la República en 1944. Teatralización ambientada en el acto de rebeldía de los comuneros castellanos contra el régimen absolutista del futuro emperador Carlos, que ya había sido escogida por La Dramática<sup>2</sup> con el ánimo de exaltar los sentimientos nacionalistas y libertarios frente a la ocupación haitiana y que bien podía servir ahora para enfrentar la opresión sufrida cien años después (Cassá Bernaldo de Quirós, 2010, p. 75). Como nos recordara el ilustre profesor refugiado Vicente Llorens, su rédito ya había sido comprobado desde su origen, pues había sido utilizada para enardecer el patriotismo español en contra de Napoleón (Llorens, 2006 [1975], p. 238).

Es decir, ambigüedad de sentido y metáfora que se infiltró en el mundo de las letras dominicanas, las cuales fueron comandadas, en los años cuarenta, por dos publicaciones rivales: de un lado *La Poesía Sorprendida* (1943-1946), de otro *Cuadernos Dominicanos de Cultura* (1943-1952); la primera independiente, la segunda sufragada por el Gobierno; aquella bajo principios surrealistas, “universal” y con la venia de André Breton (Fernández Granell, 1989, p. 98), esta, por lo general, en una tesitura bastante más conservadora pero con igual número de colaboradores. Sin embargo, ambas, en algún momento, coincidieron en desafiar, aunque fuese de forma velada, a la tiranía: los “sorprendidos”, también a través de su editorial, con poemas como *Vlía*, de Freddy Gatón Arce, o *Clima de eternidad*, de Franklin Mieses Burgos, donde los símbolos y la técnica hermética, embebida de un surrealismo pasado por el tamiz local, entremezclaron subjetividades angustiadas que con agudeza pudieron asociarse a la situación vivida; el Consejo de Redacción de los *Cuadernos*, compuesto también por nombres relevantes de la historia cultural dominicana, con su combinación de ditirambos en favor del Benefactor de la Patria y textos que a la fuerza tuvieron que ser desagradables para sus propósitos, conjugaron relaciones de apadrinamiento bajo sospecha (el caso del poeta, crítico y dramaturgo Pedro René Contín Aybar y la

---

<sup>2</sup> Compañía teatral aficionada fundada por Los Trinitarios: a su vez fundadores y seguidores de la sociedad La Trinitaria, creada en 1838 por Juan Pablo Duarte y otros insignes dominicanos, para conseguir la independencia de la parte Este de la Española bajo control haitiano.

“Generación del 48”) y obras desconcertantes como *Yelidá*, de Tomás Hernández Franco<sup>3</sup>.

Si bien los intelectuales estaban advertidos, pues no podemos olvidar el temprano discurso del dictador en la inauguración del Ateneo Dominicano –sellando así un acuerdo de convivencia con todos ellos–<sup>4</sup>, constatamos que, aunque fueron pocos, hubo audaces que rehuieron cuanto pudieron el besamanos y la genuflexión a la que muchos se acostumbraron. Personas honestas que optaron por abstenerse a participar en el Gobierno, hacerse miembros del Partido Dominicano o alabar gratuitamente al régimen aun a riesgo de sufrir venganzas mezquinas, peligrosas incluso para sus familias.

No obstante, salvo algunas honrosas excepciones como la de Américo Lugo, el procedimiento común fue el siguiente: retar, tantear primero al trujillismo implícitamente, para luego, atraídos por dádivas funcionariales o bien cooptados bajo coacción, cerrar filas definitivamente dentro de su aparato cultural. Prueba de ello fue el *Manifiesto* de 1938, que aunque su crítica principal iba dirigida a los fascismos europeos que apoyaron al bando rebelde durante la guerra civil española y, con carácter general, a cualquier tipo de totalitarismo salpicando así a Trujillo, lo cierto es que gran parte de los firmantes acabaron trabajando para él, acomodados, rindiéndole pleitesía (Céspedes, 1985, p. 68-72): por ejemplo, Héctor Inchaústegui Cabral, José Ángel Saviñón, Ramón Marrero Aristy, Domingo Moreno Jimenes, Andrés Avelino, Jaime A. Colson o Pedro René Contín Aybar, entre otros.

---

<sup>3</sup> En apariencia un autor paradigmático en la muestra del estresante doble juego al que se arriesgaron los intelectuales, porque si con esa epopeya escrita como diplomático en El Salvador pretendía reflejar la simbiosis racial y la evolución genética natural en el mulato –identidad de la mayoría de dominicanos pero ignorada oficialmente–, por el contrario, doce años antes, cuando Trujillo tomó el poder, había sido capaz de componer *La más bella revolución de América* quién sabe si sintiéndose obligado, por un intento de medrar o por real convencimiento.

<sup>4</sup> El 23 de enero de 1932, en un Ateneo fundado en el siglo XIX pero en “receso” desde 1913 (Céspedes, 1985, p. 250), éste requería: “Contribución de inteligencia y de virtud es lo que necesito (...) Dadme vosotros [literatos y artistas] esa contribución y yo aseguro la estabilidad del Ateneo e instituciones similares; contribuiré a popularizar el buen libro; a que las bellas artes defensoras de la salud espiritual de la humanidad, eternicen, para gloria y honor de nuestro pueblo, virtudes y heroísmos que están pidiendo monumentos; (...) un arte propio que sea la manifestación característica y eterna del alma nacional” (Trujillo, 1943, p. 6). Como señala Céspedes, quien redactó el discurso (según él, atribuible a Joaquín Balaguer) tuvo que inspirarse en las ideas en torno a la poesía y la utilidad del arte de Platón. Un acuerdo para conseguir esa “contribución” que se concretó, menos de dos lustros después durante la domesticación intelectual, desde que Rafael Díaz Niese organizase junto a los exiliados europeos el sistema artístico de la República: desde la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes y de la Galería Nacional a la de las Exposiciones Bienales de Artes Plásticas o de la Orquesta Sinfónica Nacional.

A la sazón, Jesús de Galíndez, en *La era de Trujillo*, se hizo eco así del fenómeno antes de ser raptado por orden de El Jefe en Nueva York:

Pero era también evidente el bullir de algunas ideas de visible tendencia pro comunista o al menos de simpatía hacia este partido, en un grupo de intelectuales dominicanos que al correr de los años se irían pasando a las filas activas del trujillismo; (...) Desde luego no afirmo que fuesen pro comunistas por carecer de indicios fundados, pero debo mencionar las obras literarias de dos de esos jóvenes de entonces. Ramón Marrero Aristy es autor de una de las mejores novelas dominicanas, *Over*, sobre la vida y abusos en los ingenios azucareros. Héctor Incháustegui Cabral es un gran poeta, que en 1940 publicó su primer volumen de versos; entre ellos figuraba su “Canto triste a la Patria bien amada”, en que se describe la miseria del pueblo dominicano (De Galíndez, 1962 [1956], p. 212. Cit. por: Céspedes, 1985, p. 243).

De este modo, como Ricardo Roy Beckford observara en el prólogo a esta tesis en su edición bonaerense, “¡Qué clara pero qué abrumadora es la misión de los intelectuales en América Latina! Se los coloca en una disyuntiva trágica: o colaboran, o son enemigos. Y ser enemigos es sinónimo de cárcel o destierro, cuando no de muerte” (Cit. por: *Ibid*, p. 245).

Un destino que tampoco pudieron evitar José Almoina (*Una Satrapía en el Caribe*, 1949), Andrés Francisco Requena (*Cementerio sin cruces*, 1949) o el mismo Marrero Aristy, asesinados; Juan Bosch, Juan Isidro Jimenes-Grullón (*La República Dominicana [Análisis de su pasado y su presente]*, 1940), Pedro Mir (*Hay un país en el mundo*, 1949), Carmen Natalia (“Poema en gris mayor”, 1944, o “La miseria está de ronda”, 1949), exiliados; Rubén Suro (“Proletario”, 1939) o Juan Sánchez Lamouth, reconducidos... Poesía y novela<sup>5</sup> de denuncia, cuando no libelos furibundos que pusieron acento escrito en lo que apenas nadie en ese momento se atrevía a mencionar.

Obras acometidas algunas desde el exterior (la del gallego Almoina bajo seudónimo o las de Galíndez, Requena o Mir –aunque los dos últimos ya habían publicado respectivamente *Los enemigos de la tierra* y poemas de contenido social en el interior del país)<sup>6</sup>, mientras otras desafiaron toda lógica, como las de Suro o Natalia, con

---

<sup>5</sup> Sobre el desarrollo de la novela durante y después de la dictadura, con esta de fondo y una completa bibliografía, es recomendable el análisis de GALLEGO CUIÑAS, Ana. *Trujillo: el fantasma y sus escritores. Historia de la novela del trujillato*. Le Kremlin-Bicêtre: Editions Mare et Martin, 2006.

<sup>6</sup> También desde México, como Almoina y Requena, pero en catalán, *Tots tres surten per l'Ozama* (1946), de Vicenç Riera Llorca (Llorens, 2006 [1975], p. 215); autor que residiera temporalmente en Ciudad Trujillo desde su desembarco como refugiado; o *La fiesta del rey Acab* (1959), del escritor chileno Enrique Lafourcade, cuya primera edición fue en Caracas (Gallego Cuiñas, 2006).

no tan graves consecuencias como las que cabría esperar pese a haber sido editadas en la República<sup>7</sup>.

Finalmente, todo aquel poeta desafecto, no ya colaborador, que no tenía otra opción que permanecer encerrado en la isla con un reloj de arena a la espera, tuvo que humillarse ante Trujillo y suscribir poemas en publicaciones como la *Antología Poética Trujillista* (1946) o el hiriente *Álbum Simbólico* de 1957, en conmemoración de los veinticinco años de la Era. Vejación, por otra parte, no sólo reservada a las letras.

### **Resistencia como forma de resiliencia: la crítica a la dictadura a través de la negritud, el costumbrismo y el simbolismo en las artes plásticas**

La capacidad de adaptación de las Bellas Artes ante la injusticia fue comparable a la de la literatura, si bien ambas ya habían tenido que hacer frente a situaciones adversas denunciando los abusos de la ocupación haitiana (1822-1844) o, más tarde, de la intervención norteamericana (1916-1924)<sup>8</sup>. Ahora, durante la férula trujillista, por su extrema crueldad y omnipresencia, la estrategia a utilizar tenía por fuerza que cambiar, refinarse. Y, como en literatura, las opciones dependían de dónde se encontrase el conspirador. Es decir, el ataque directo sólo podía provenir del extranjero, y, claro está, permanecer allí sin posibilidad de introducirse en la isla, como la serie de pinturas de Darío Suro ejecutadas en México sobre el genocidio haitiano, con miembros amputados, decapitaciones y niños lanzados al aire para ser ensartados (Mitila Lora, 2000, p. 12-A. Cit. por: De los Santos, 2003b, p. 289). Un trauma en la historia dominicana que también recreara Radhamés Mejía en la siguiente década, en los años cincuenta, con su *Matanza de haitianos*. Aquí, en lugar de todas las víctimas en primer plano, se

---

<sup>7</sup> Podemos incluir en esta categoría, menos directos, los textos de otros dos refugiados catalanes donde, como en la novela de su paisano Riera Llorca, la pobreza y la violencia sexual y racial tienen presencia: *Diez poemas amargos* (1942), de Baltasar Miró, y *Paisaje y acento. Impresiones de un español en la República Dominicana* (1943), de Josep Forné (Llorens, 2006 [1975], p. 215). A su vez, entre quienes publicaron novelas desde dentro, pero ambivalentes, Ramón Lacay Polanco con *El hombre de piedra* (1959) o Julio González Herrera con *Trementina, clerén y bongó* (1943). Excepcional es el caso de Freddy Prestol Castillo y *El masacre se pasa a pie*, novela que narra la masacre haitiana de 1937, redactada clandestinamente durante la dictadura, y que no vio la luz hasta 1973 (Gallego Cuiñas, 2006).

<sup>8</sup> Puede verse, a modo de recopilación, el siguiente artículo donde se recogen las aportaciones de Emilio Rodríguez Demorizi y de Danilo de los Santos al respecto: RENART GONZÁLEZ, Diego. Teoría del arte, abstracción y protesta en las artes plásticas dominicanas durante las dos primeras décadas de la dictadura de Trujillo (1930-1952). *Espacio, Tiempo y Forma* (Serie VII - Historia del Arte), Madrid, n. 8 (Nueva Época), p. 500-501, 2020. Disponible en: <<http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/27075/22224>>. Acceso en: enero 2021.

mostraban los verdugos avanzando hacia ellas, y como recordara el historiador local Danilo de los Santos, “el pintor tuvo que esconder[la] al realizarla, pero, como muchos la conocían, fue intimidado hasta sentirse en ocasiones con delirio de persecución” (De los Santos, 2004a, p. 115-117), pues esta sí fue realizada en la República Dominicana.

¿Cómo entonces expresar la indignación, la rabia contenida, la impotencia y el rencor? ¿Cómo los artistas, autóctonos y foráneos, fagocitados por el núcleo del poder que les dio de comer<sup>9</sup>, trataron de subvertir de alguna manera aquel sistema? ¿Cómo calmaron sus conciencias con un lenguaje que les exponía aún más si cabe que a los escritores? Prácticamente de la única forma posible. Integrando, como estos, al ciudadano común, al representante de la mayoría de dominicanos con sus rasgos fisonómicos y culturales a la vista de todos<sup>10</sup>, como hicieran Celeste Woss y Gil, Josep Gausachs, José Vela Zanetti (con sus mulatos tan serios, tan tristes) o Darío Suro, e introduciendo, o arriesgándose a ilustrar, su condición misérrima confundiendo astutamente en el cuadro de costumbres<sup>11</sup>: casos como los de George Hausdorf, Yoryi Morel, Gilberto Hernández Ortega o Manolo Pascual. Unos efluvios conspirativos que

---

<sup>9</sup> Todos los artistas que destacaron, como el resto de intelectuales, se vieron empujados a “colaborar” con la dictadura: ya fuera participando en exposiciones dedicadas al Presidente, desempeñando cargos públicos como profesores, o aceptando encargos de bustos y retratos de Trujillo o de sus familiares. Entre esas colaboraciones ofensivas, rescatamos la *Cartilla Cívica para el Pueblo Dominicano*, guía de instrucción moral y de educación ciudadana para los más jóvenes, firmada por el tirano, y que fuera impresa con los diseños infantiles de José Vela Zanetti, Yoryi Morel, “José” Gausachs, Gilberto Hernández Ortega y Silvano Lora.

<sup>10</sup> El discurso del trujillismo era el contrario, o, mejor dicho, la ausencia de tal al obviar la presencia de la mayoría racial de sus conciudadanos. Algo fácilmente comprobable al abrir cualquier revista gráfica de la época o periódico, sobre todo entre sus páginas de “sociedad”, y apreciar que apenas ninguna persona de raza negra o mulata aparecía o se situaba en la parte alta del escalafón social.

<sup>11</sup> Para corroborar este aspecto desde la literatura, la denuncia de la miseria y su expresión escrita, transcribimos las palabras del crítico Diógenes Céspedes durante una entrevista concedida a Gallego Cuiñas: “En la antología de cuentos que yo hice, incluí tres cuentos trujillistas, sin embargo cuando usted lee los cuentos trujillistas, hay un nivel de simbolización porque hay una crítica con el régimen, siendo trujillista [un trujillismo discutible debido a los niveles de coacción y de ambición]. Los intelectuales dominicanos no se han puesto a pensar en eso. Hay uno de Virgilio Díaz Ordóñez [‘Aquel hospital’], de Néstor Caro [‘Un hombre de la calle’] y de Miguel Ángel Jiménez [‘Mi traje nuevo’], esos tres cuentos no es que tengan un gran valor, pero son una especie de símbolo de lo que el inconsciente le dejó escapar a esos tres grandes trujillistas acerca de cómo veían el régimen. (...) La ideología decía que no había pobreza en este país y el que decía que había pobreza lo podían meter preso en la cárcel por decir mentiras. (...) Y el de Caro, ‘Un hombre de la calle’, un hombre que anda con una monedita de cinco centavos y se contenta con mirar las vitrinas de bizcochos pero no puede comprar nada, pero no se desprende de los cinco centavos nunca. Ahí existen tres críticas dentro del trujillismo sin que se mencione para nada. No es como la novela trujillista que es explícita, aquí no. Y por supuesto en la poesía, que es la apertura máxima de la criticidad, en ella es *clarísima* la crítica del régimen trujillista, sobre todo la de La Poesía Sorprendida. Pero en la narrativa no era tan explícita, sólo al final con la novela simbólica bíblica y en pleno trujillismo con esos cuentos que le he dicho” (Gallego Cuiñas, 2005, p. 538-539).



durante el mencionado “interludio de tolerancia” impuesto por las circunstancias políticas al régimen –desde el fin de la Segunda Guerra Mundial al comienzo de la Guerra Fría– permitió disentir hasta en los medios y ambientes más insospechados. Así, los *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, en su número de abril de 1947, publicaron “Vida de patios”, un relato de Leoncio Pieter acompañado de ilustraciones de Marcos (tal vez un seudónimo con el que encubrirse), en el que texto e imagen daban cuenta de la vida enfangada de las “cuarterías”, donde “casuchas de siete metros cuadrados están construidas con zinc de todas las procedencias y maderas de todos los deshechos”, y donde “el terreno es arcilloso y humedecido por el eterno goteo de la pluma del agua que está al comienzo del patio y por las aguas de todos los lavatorios” (Pieter, 1947, p. 2)<sup>12</sup>.

Pinturas, historias y descripciones que en cierto modo atentaban contra el orden impuesto. Expresión que alteraba, con el subterfugio de la búsqueda de lo dominicano auténtico, las bases constituyentes de aquel Gobierno de farsa, seguramente molesto por el retrato de una pobreza atávica, enmascarada de cotidianidad, y de la pintura de la raza mayoritaria y fecunda que trataba de ocultar.

Una república que se pretendía blanca, católica y de raíz hispana, que obviaba en lo que podía su pasado africano e incluso indígena, era ahora contradicha por en quienes se había confiado para la consecución y difusión de un arte (de una imagen repetitiva) que debía contribuir al prestigio del país en el exterior, exaltando, en publicaciones, murales y exposiciones internacionales, los ideales propagandísticos que promovía “desde la alta misión conferida [al artista]” (Díaz Niese, 1945, p. 74).

Un plan a la medida de un régimen megalómano, fundado y apuntalado en el mito (Mateo, 1993), que aprovechó la presencia casual de los artistas europeos exiliados para formar cuadros docentes e impartir el arte vigente que se estaba realizando en sus países de origen. Contemporaneidad a la que contribuyeron los artistas dominicanos que

---

<sup>12</sup> Una narración, a la postre, que arroja nuevas luces sobre la consideración que la revista tradicionalmente ha podido tener, pues el mero hecho de dar cobertura a un escrito así era sinónimo, cuando menos, de albergar ciertos pensamientos en desajuste con la ideología oficial. En este sentido, véase también CAÑETE QUESADA, Carmen. *El exilio español ante los programas de identidad cultural en el Caribe Insular (1934-1956)*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2011, p. 222; o las opiniones de Danilo de los Santos en su *Memoria de la Pintura Dominicana*.

habían residido en el extranjero y que ahora regresaban con un nuevo bagaje especiado en su acervo.

Tanto es así que, debido a la procedencia ideológica de muchos de estos artistas, fue natural que no se sintieran subyugados fácilmente. Pues además de que fueran en ese momento indispensables para los propósitos autocráticos en su labor panfletaria (**fig. 1**), su convicción podía resumirse en las palabras matizadas de Gausachs, maestro por antonomasia de la Escuela Nacional de Bellas Artes:

El artista ha de mirar de frente a la política, porque la realidad, si es plástica, si es poética es también política. En la pintura hay un contenido social, sin que el pintor se haya propuesto buscarlo. El problema social que se impone cómo tesis crea un arte falso, porque no es concebible que el pintor cale. El valor social es un resultado, una consecuencia (Gramcko, 1945. Cit. por: Mesa, 2015).



Fig. 1. Kurt Schnitzer (Conrado), *Manolo Pascual* –director de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Ciudad Trujillo– ante el busto de bronce que realizó de Rafael L. Trujillo, fotografía, 1944, Archivo General de la Nación (AGN), Santo Domingo.

Pensamientos de un integrante del Club Catalá, influenciado por el Partido Comunista Catalán y ligado al Centro Democrático Español en Ciudad Trujillo (Vega, 1984, p. 59 y 137), que caían en el contexto del fin de la Guerra Mundial y en la continua represión vivida en la República Dominicana, separando el arte de sensibilidad social del cargado de ideología partidaria de bandos opuestos, y que de modo tangencial también pudieron ser objeto de alguna lección en las aulas de la Escuela de Bellas Artes.

Por tanto, las mulatas típicas del pintor –tomándole a él como ejemplo como podríamos haber elegido a Ángel Botello Barros, Vela Zanetti, George Hausdorf, Ernst Lothar, Antonio Prats-Ventós, Manolo Pascual, etc.–, según el punto de vista arriba

expuesto, podían ser perfectamente políticas (**fig. 2**). Esto es, exóticas y elegantes para el íbero, pero representantes de todo aquello que el régimen de Trujillo se esforzaba en esconder. Las tiernas mulatas, las mujeres negras que nos presenta, que nos habían señalado antes Celeste Woss y Gil<sup>13</sup> y, en literatura, Manuel del Cabral, Moreno Jimenes, Hernández Franco y tantos otros, en toda su belleza, misterio y sensualidad tratan de normalizar una situación, de volcar conceptos y clarificarlos, ya que la mujer mayoritaria era ahora pintada no para hablar únicamente de la negritud (concepto tan avanzado en otras regiones de América; como el Indigenismo), sino para expresar una parte crucial del verdadero sentido de la dominicanidad<sup>14</sup>.

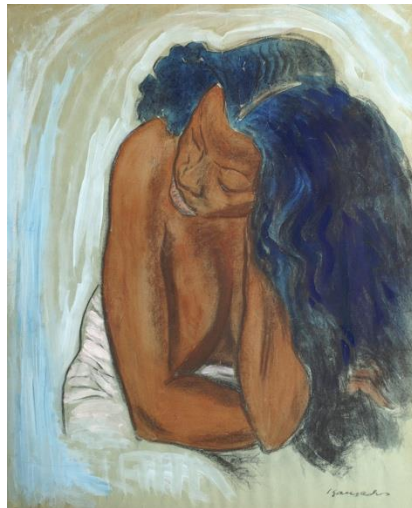


Fig. 2. Josep Guasachs, *Mujer pensando*, gouache sobre papel, c. 1944, Colección Museo Bellapart, Santo Domingo.

Pero no sólo parece ocurrir esto en sus retratos; también en los paisajes, los de los pueblos y casas en hilera, que como los de la plena naturaleza, los de las playas

<sup>13</sup> Si bien es cierto, siguiendo a Danilo de los Santos, ya Luis Desangles, asociado a su etapa cubana, realizó *Cabeza de negro* en 1915; así mismo, el historiador advierte que se acercaron a semejante tema Adriana Billini (en Cuba también), Abelardo Rodríguez Urdaneta, Yoryi Morel, Jaime Colson, o Darío Suro en México (De los Santos, 2003a, p. 213 y 216-217; 2004b, p. 109-110 y 116). Para una síntesis del “negrismo” y de la “negritud” en la literatura y en las artes plásticas dominicanas véase el mismo último volumen (p. 98-119) haciéndose eco de los estudios de Vicenta Caamaño y de Manuel Mora en cuanto a las letras y de las referencias a la metodología de la Escuela Nacional de Bellas Artes, con mulatas como modelos presenciales, y a la creciente polémica durante algunas exposiciones antes de su aceptación.

<sup>14</sup> Hay que incidir en que en este tiempo los creadores que pintan o describen al ciudadano de raza negra (dominicano, haitiano o *cocolo*) son casi todos de raza blanca o criollos. Seguramente atraídos por el sincretismo exótico afro-isleño, también debieron ser conscientes de que coquetear con la negritud, bajo el trujillismo, podía resultar riesgoso (De los Santos, 2004b, p. 113), e incluso despertar viejos traumas si atendemos a que la independencia se consiguió frente a Haití (Miller, 2009, p. 40-41).

difuminadas de Gausachs, transmiten una realidad que además es la de los negros nubarrones, la del trópico más hondo y sublime. La madurez del artista se percibe aquí en que imprime la visión de lo incierto en sus “suburbios”, esto es, de no saber si lo que nos ofrece a contemplar es agradable o no (**fig. 3**). Por consiguiente, si llevaba a sus alumnos a orillas del Ozama a captar marinas, vegetaciones o bohíos, también lo hacía para compartir alrededor de las gentes más humildes largas sesiones de pintura (Gómez Jorge, 2007, p. 38), cosa que a algunos probablemente marcaría. Integrante del Grupo de los Cuatro junto a Jaime Colson, Clara Ledesma y Gilberto Hernández Ortega (**fig. 4**), dominicanos, (se dice) no por casualidad postulaban, ya en 1954, “difundir el arte a todos los niveles sociales [dando] valor a la producción nacional y [destruyendo] el carácter clasista y exclusivo del arte” (Valero, 2009, p. 381; Miller, 1979, p. 52).



Fig. 3. Josep Gausachs, *Paisaje de Azua, para Ana María*, gouache sobre papel kraft, 1946, Colección Museo Bellapart, Santo Domingo.



Fig. 4. Autor desconocido, *Grupo de los Cuatro: Gilberto Hernández Ortega, Josep Gausachs, Clara Ledesma y Jaime Colson*, fotografía, c. 1954.

Otro influyente artista español, que tuviera que abandonar la República por temor a las represalias tras negarse a firmar una carta de adhesión al régimen, fue

Eugenio Fernández Granell, miembro de *La Poesía Sorprendida* que, a su manera, desbaratando conceptos plásticos mediante la aprehensión surrealista, con su actitud y con sus pinturas trató de subvertir la paz y el orden. Así, comprendiendo que el Caribe era un medio propicio y fértil para el símbolo (como Breton y Wifredo Lam en aquella visita de 1941), donde los elementos mágicos e incógnitos del ser humano podían formar parte de lo cotidiano en aquellas tierras y gentes de tan naturales –y exuberantes– misteriosas, algunos de aquellos símbolos podían ocultar, como entre las páginas de la revista, susurros jeroglíficos como arma arrojadiza o desahogo “semiprivado” contra la brutalidad de una dictadura que oprimía, pero que al mismo tiempo enriquecía su creatividad<sup>15</sup>. Ahí quedan los autorretratos de 1943, uno con la cabeza anclada literalmente a un paisaje desolado y un ojo alado sobre un reloj de arena que no termina de vaciarse (**fig. 5**)<sup>16</sup>, y aquel otro medio cubista, igual de enigmático, con el que aseveran también recibía al visitante en su exposición de 1945, el cual, a tamaño natural, se alojaba en un armario a modo de ataúd “tocando instrumentos musicales”, y que permanece por aquellas fotografías superpuestas en las que su imagen “real”, fantasmagóricamente, parece transmigrar de su interior (Canela-Ruano, 2018, p. 215-217)<sup>17</sup> o por aquella otra toma, del mismo fotógrafo, que recoge su diálogo tensionado con la cabeza del homenajeado Benefactor (**fig. 6**).

---

<sup>15</sup> Un hecho que también lo explicó el artista Silvano Lora: “Dentro de la precariedad del sistema de la dictadura de Trujillo, el tormento, la dificultad de vivir, nosotros pertenecemos a una generación privilegiada, porque el mismo acoso, el mismo espanto, el mismo cuidado que teníamos que tener cuando hablábamos estaba balanceado por la expresión, por la pintura, con la plástica, con la poesía; grupos que tuvimos el privilegio de tener maestros que eran ejemplo de la lucha por la libertad, la lucha por la creación, la lucha por la independencia, compuestos por esos migrantes españoles, esos judíos que venían huyendo de la represión nazi-fascista. Nosotros bebimos una savia nutricia” (Castillo, 2001, DVD).

<sup>16</sup> Acorde a los tiempos, tenemos la doble lectura servida, pues si todo él, con ese ojo a su vez enganchado a la ceja por el imperdible que lo atraviesa, podría remitir a la problemática de habitar o de escapar de una realidad concreta, leyendo la cita de Marcel Proust escrita sobre el papel del ángulo inferior derecho, la interpretación es más bien otra, fenomenológica: “Sólo que cuando se cree en la realidad de las cosas, emplear un medio artificial para verlas no equivale enteramente a sentirse más cerca de ellas”.

<sup>17</sup> Canela-Ruano actualiza y fija la cronología de los dos autorretratos a partir de la célebre Exposición de Autorretratos con la que se inauguró la Galería Nacional de Bellas Artes, y que fuera inmortalizada por la cámara del doctor Kurt Schnitzer, inmigrante judío austriaco, más conocido entre sus anfitriones como Conrado el fotógrafo.

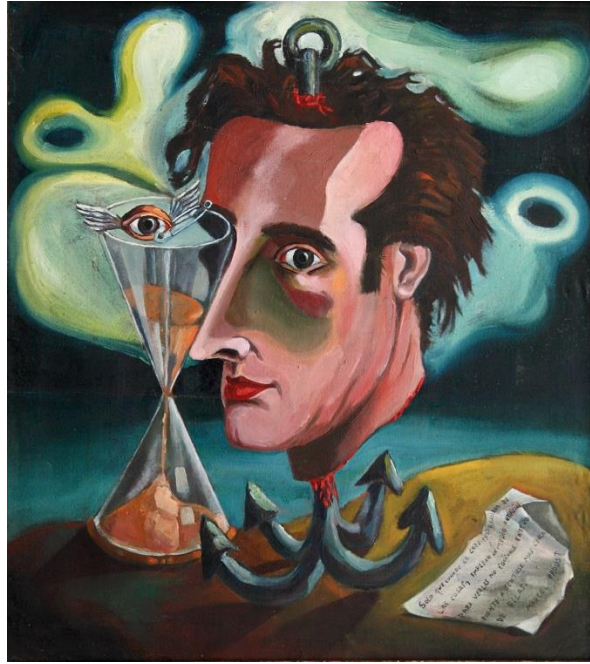


Fig. 5. Eugenio Fernández Granell, *Autorretrato*, óleo sobre lienzo, 1943, Fundación Eugenio Granell, Santiago de Compostela.



Fig. 6. Kurt Schnitzer (Conrado), *Exposición de Autorretratos en la Galería Nacional de Bellas Artes*, fotografía (detalle), 1943, AGN, Santo Domingo.

Fantasmas y desolación. Una atmósfera alucinada en la que también se sumió el pintor Darío Suro y que, impregnado a su vez de aires surrealistas acentuados al contacto con la pintura mexicana mientras desempeñaba su cargo como agregado cultural de la Embajada Dominicana en la capital de México, aprovechó el ámbito

privado y la distancia para pintar escenas inequívocamente simbólicas. Una de ellas, tal vez anterior a su partida, es *Fuga de caballos* (**fig. 7**), comunmente considerada de 1942 (aunque por estilo quizá sea posterior), en la que un jinete desnudo cae de un equino en corveta, al tiempo que otro individuo, en primer plano y también sin vestimenta, intenta apaciguar al que tiene más próximo. La composición, de un dinamismo centrífugo, se apoya en una pincelada que hace vibrar la urgencia, el estrépito que antecede a la tragedia. Una pintura que al coincidir con el famoso eslogan que usara Trujillo como candidato a las fraudulentas elecciones de ese mismo año, “Y seguiré a caballo”, no es difícil relacionar con el anhelado desmantelamiento del régimen (**fig. 8**). En un paisaje yermo y montañoso complicado para la marcha, en el que el celaje aprisiona como un mal presagio, el mal gobernante nada puede frente al pueblo rebelado. Un conjunto de ciudadanos cuyo espectro racial diríamos se manifiesta por el color de los animales. Y la tradicional asociación entre el caballo y los súbditos y entre el jinete y la cabeza del gobierno sirve al artista para formular su corrosiva crítica, y, aún así, pasar desapercibido, pues uno de sus temas preferidos en aquella época, y por el que era bien conocido, era la pintura de cabalgaduras.



Fig. 7. Darío Suro, *Fuga de caballos*, óleo sobre tela, ¿1942?, Colección Hernán Espínola.

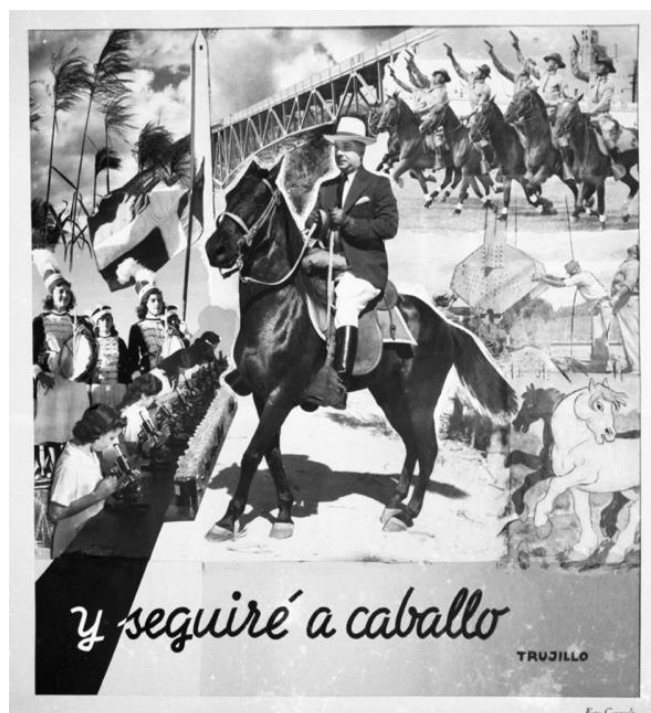


Fig. 8. Kurt Schnitzer (Conrado), *Y seguiré a caballo*, fotomontaje, 1942, AGN, Santo Domingo.

Un óleo, al fin, a buen seguro vengativo, pues si nos fijamos con atención en el cartel de propaganda electoral, los célebres caballos de Suro bajo la lluvia, pintados un año antes, habían sido reciclados en el fotomontaje diseñado por Conrado. En respuesta, además de la *Fuga de caballos* analizada, otra versión coetánea al pucherazo fue preparada implicando a las mismas monturas inquietas (**fig. 9**). Esta vez, huyendo del jinete que las persigue, galopan despavoridas por un motivo concreto<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Tanto la espantada de caballos como el derribo del jinete es un tema que retomara el artista Silvano Lora en 1952, cuando presentó una pintura titulada *Ese otoño (en el que caen las hojas y los hombres)* en la VI Bienal de Artes Plásticas. Al principio seleccionada, fue más tarde rechazada al percibir el crítico Pedro René Contín Aybar su doble rasero (Renart, 2017, p. 98-99). Anécdota, por tanto, que corrobora las ocultas intenciones de Darío Suro mucho antes y la existencia de un tipo de expresión simbólica y subversiva durante la Era de Trujillo. Por último, se ha de añadir que, frente a estas obras desafiantes, Josep Gausachs y Vela Zanetti en pintura o Manolo Pascual en escultura, se vieron obligados a representar al “gobernador” ecuestre a lomos de un purasangre (Fondo Conrado, AGN).



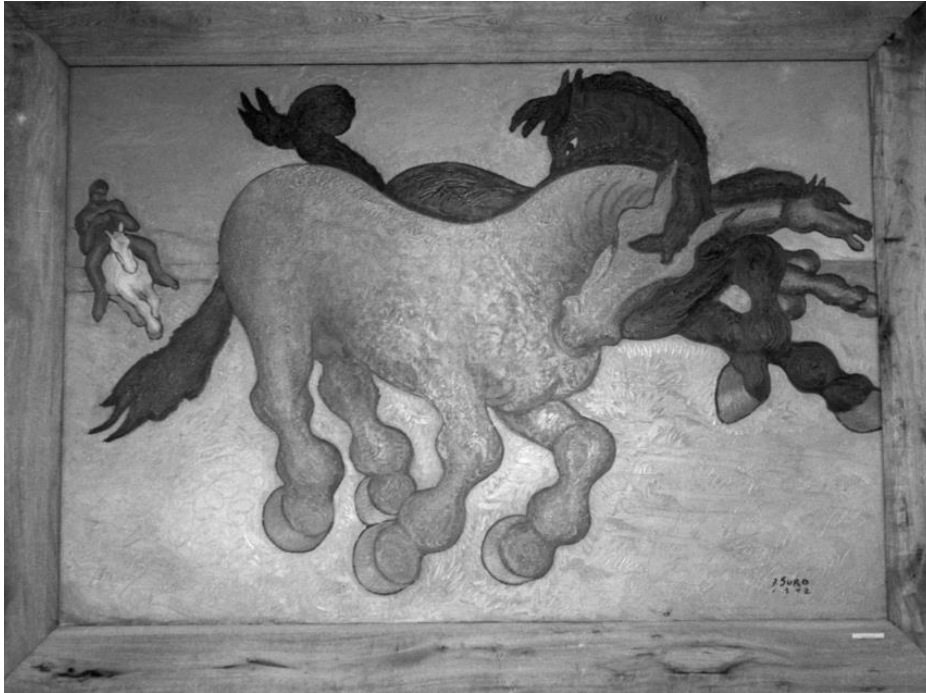


Fig. 9. Darío Suro, *Fuga de caballos II*, óleo, 1942, fotografía de Kurt Schnitzer (Conrado), AGN, Santo Domingo.

Quizás menos patentes, según cómo se mire, se nos aparecen otras tres de sus obras: *Bosque* (**fig. 10**), de 1941, el retrato de *Rafael Díaz Niese* (**fig. 11**), de 1947, y *Plañideras del mar Caribe* (**fig. 13**), de 1951. Sin embargo, las tres tienen idéntico objetivo que la anterior: de este modo, la primera capta la vista marchita de un bosque que si no ha sido arrasado por las llamas ha sufrido las consecuencias del muérdago que cuelga de sus ramas. Es decir, el resultado de soportar un gobierno parasitario produce la muerte física y moral de la población. Así, como si fueran habitantes en tierra aislada atrapados por montañas –o por el mar que parece divisarse al fondo–, es una imagen que ninguna agencia turística emplearía para atraer visitantes a la República, aunque ciertamente verosímil, pues pudo ser ejecutada desde la cordillera<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Otra imagen similar nos la legó Noemí Mella con su lúgubre *Paisaje del lago al fondo*. Localizable, por ejemplo, en VALLDEPERES, Manuel. *Pintores Dominicanos. Pintura y Pintores Dominicanos de Hoy. Mundo Hispánico. La revista de veintitrés países*, Madrid, suplemento al n.º 81, p. 89-91, 1954.



Fig. 10. Darío Suro, *Bosque*, óleo sobre tela, 1941, Colección Ramón Francisco.

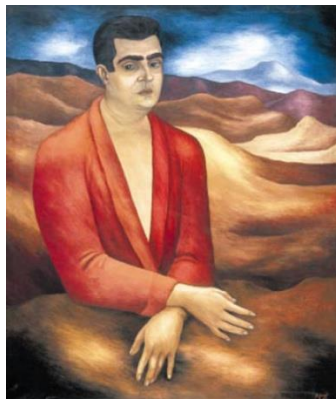


Fig. 11. Darío Suro, *Rafael Díaz Niese*, óleo sobre tela, 1947, Colección Museo Bellapart, Santo Domingo.

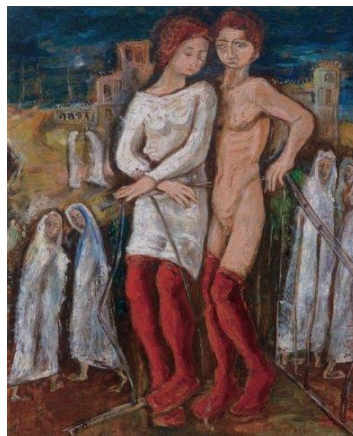


Fig. 12. Silvano Lora, *Niños con medias rojas*, óleo sobre cartón, 1954, Colección Museo Bellapart, Santo Domingo.



Fig. 13. Darío Suro, *Plañideras del Mar Caribe*, óleo sobre tela, 1951, Colección Museo Bellapart, Santo Domingo.

El retrato de Díaz Niese, probablemente realizado nada más regresar de México, reproduce al intelectual que fuera el primer director general de Bellas Artes, organizador e impulsor de las mismas, en un escenario onírico, con la mirada extraviada y fundido en un paisaje en el que se ve atrapado. De nuevo los terrenos baldíos, desérticos y estériles de *Fuga de caballos*, del autorretrato de Granell, y los mismos cielos dramáticos, premonitorios. Colinas que también reprodujera en la nación en la que admiró y aprendió de Guerrero Galván, Agustín Lazo, Diego Rivera u Orozco, tratando la orografía como si fuera síntesis del ánimo del artista<sup>20</sup>, y aquí del retratado. No por casualidad su pecho se camufla con el color ocre que lo rodea, mientras el batín rojo, que lo resalta, anuncia la presencia de un dandi preocupado, como en espera de algún tipo de sacrificio. Y aunque el panorama es poco alentador para quien ocupara desde que regresó de París siempre un cargo gubernamental amarrado a la dictadura, esto no es óbice para destinarnos un mensaje esperanzador. Para reclamar la libertad. Porque si atendemos al amanerado cruce de sus manos –después de sus ojos, zona a la

<sup>20</sup> El crítico e historiador del arte mexicano Justino Fernández le había escrito ya señalándole que “toda obra de expresión es un autorretrato del autor y en la suya aparece un hombre ardiente, controlado, contrastado, suave, con capacidad de síntesis” (Fernández, 25-X-1946. Cit. por: Listín Diario, 14-XI-1999, p. 13-A. Cit. por: De los Santos, 2004b, p. 87-88).

que nos guía la mirada— inmediatamente nos recuerdan las alas de cualquier ave a punto de volar<sup>21</sup>.

Por último, de la etapa en la que el pintor residió en Madrid, otra vez como agregado cultural de la Embajada, nos llega hasta hoy una de las pinturas que compuso la serie *Plañideras del mar Caribe*, de influencia goyesca, la cual se conserva en el Museo Bellapart de Santo Domingo. En ella, nuevamente, el símbolo, la interpretación, operan por contraste, y una temática desconocida se asocia a aquellas tierras tórridas que por lo general denotan e inspiran alegría. Un escena que se puede dar, pero que en el inconsciente colectivo hispano, donde se presentaron por vez primera, no sería fácil de asimilar. Las túnicas de las figuras y el tema al que alude su título recogen, sin duda, el sufrimiento sobrellevado en la mitad de la isla por las madres y las esposas de tantos silenciados.

Ahora entendemos, observando los personajes que Vela Zanetti plasmara en murales y telas por toda Ciudad Trujillo, que llegaron a exasperar a su mecenas (Álvarez Pina, 2008, p. 97)<sup>22</sup>, pues del hastío y la abulia colgados de sus gestos y rostros no se libraba ni el diablo cojuelo (**fig. 14**); encarnación del carnaval y del jolgorio dominicano<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> Así de nuevo el joven Silvano Lora, quien siempre respetuoso con sus maestros, agudo, se apropió de la pose en al menos dos obras (**fig. 12**). Plenamente consciente del lenguaje secreto que se practicaba incluyó en *Niños con medias rojas* el color tinto de las prendas, la posición de las manos y la atmósfera *grequiana* de la pintura de Suro. Además, si prestamos atención a las mujeres del segundo plano y del fondo, a sus atuendos, comprobaremos que son iguales a los de las plañideras.

<sup>22</sup> Especialmente, por sus connotaciones, *El pueblo esclavo rompe las cadenas de la deuda externa*, mural sobre lienzo que pende en el interior del antiguo Monumento a la Paz de Trujillo, hoy Monumento a los Héroes de la Restauración, en el Cerro del Castillo de Santiago de los Caballeros. Se dice que una vez se terminó la obra no fue inaugurada oficialmente por el dictador, pues éste se irritó al contemplarla comprobando que dicho panel podía interpretarse como una manifestación del deseo de liberación del pueblo dominicano ante su opresor (Rodríguez Rosa, 2-VI-2015).

<sup>23</sup> Es preciso señalar, una vez más, que fue Lora el principal encargado de difundir un poco después la pesadumbre y la desazón en dibujos y pinturas (Renart, 2017, p. 90). Nada como sus hastiados y encamados para trasladar plásticamente los temas predilectos de su generación poética: El silencio y la espera.



Fig. 14. José Vela Zanetti, *Diablo cojuelo*, óleo sobre cartón, 1948, Colección Museo de Arte Moderno, Santo Domingo.

## Conclusiones

Por tanto, ante la inactivación de cualquier conato de rebelión tanto en el interior como desde el exterior del país (expediciones de Cayo Confites y Luperón), la resistencia intelectual en la República Dominicana surgió como respuesta soterrada y sutil conformando un tipo de resiliencia. Un proceso de adaptación que, como vimos, no fue unívoco, por cuanto esta tuvo tantas caras como actitudes personales y sociales: la de los intelectuales afines al régimen, la de los intelectuales que intercambiaron el oficialismo y la disidencia, o la de los literatos y artistas que murieron asesinados o terminaron en el exilio gracias o por culpa de su compromiso. Esto es, la resiliencia que rozaría su negación.

Así todo, en esa lucha tensa y psicológica, algunos de estos artistas, que habían sido aprovechados para poner en marcha los resortes institucionales relativos a la cultura y a la educación durante la dictadura, hallaron vías para resarcirse personal y colectivamente a través de la recreación poética del paisaje y del paisanaje (Morel, Gausachs, Pascual, Vela Zanetti o Woss y Gil), mediante recursos oníricos y simbólicos

de libre consideración (Granell, Suro, Lora, etc.), o, los menos, a través de la crítica directa de hechos atroces (Mejía, Suro).

Por fin, y esquivando también la censura, a finales de la década del cuarenta y con paso firme durante los años cincuenta, una nueva generación vino a sumarse reemplazando prácticamente a la anterior: poetas y artistas de la llamada “Generación del 48” tomaron el relevo traduciendo el clima insoportable absorbido por la juventud universitaria redoblando la resistencia. Apoyados por la refugiada española María Ugarte desde las páginas de *El Caribe*, por el poliédrico Contín Aybar desde los *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, y continuando el ejemplo de ambigüedad de *La Poesía Sorprendida*, constituyeron el frente silencioso y común hasta la eclosión, tras la derrota de la última expedición armada en Constanza, Maimón y Estero Hondo, del Movimiento Revolucionario 14 de Junio. Factor que desencadenaría, de una vez por todas, el principio del fin de Trujillo.

## Bibliografía

### Artículos, relatos y discurso en publicaciones periódicas

DÍAZ NIESE, Rafael. Un lustro de esfuerzo artístico. *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, Ciudad Trujillo, n. 23, 1945.

GRAMCKO, Ida. Un formidable pintor: José Gausachs. *El Nacional*, Caracas, 1945.

MESA, Juan José. José Gausachs, El Caballero de Montparnasse. 20-X-2015. Disponible en: <<http://www.cearca.org/opiniones.php?d=22>>. Consultado en: enero 2021.

MITILA LORA, Ana. Maruxa Franco. *Listín Diario*, Santo Domingo, p. 12-A, 14-XI-2000.

PIETER, Leoncio. Vida de Patios. *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, Ciudad Trujillo, n. 44, p. 1-11, 1947.

RENART GONZÁLEZ, Diego. Teoría del arte, abstracción y protesta en las artes plásticas dominicanas durante las dos primeras décadas de la dictadura de Trujillo (1930-1952). *Espacio, Tiempo y Forma* (Serie VII - Historia del Arte), Madrid, n. 8 (Nueva Época), p. 485-510, 2020. Disponible en: <<http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/27075/22224>>. Consultado en: enero 2021.

RODRÍGUEZ ROSA, Ricardo. Mural de Vela Zanetti motivó que Trujillo no inaugurara monumento. *El Nacional*, Santo Domingo, 2-VI-2015. Disponible en: <<http://elnacional.com.do/mural-de-vela-zanetti-motivo-que-trujillo-no-inaugurara-monumento/>>. Consultado en: enero 2021.

TRUJILLO, Rafael Leónidas. Discurso en la Inauguración del Ateneo Dominicano. *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, Ciudad Trujillo, n. 1, 1943.

VALLDEPERES, Manuel. Pintores Dominicanos. Pintura y Pintores Dominicanos de Hoy. *Mundo Hispánico. La revista de veintitrés países*, Madrid, suplemento al n.º 81, p. 89-91, 1954.

## Monografías y capítulos de libros

ÁLVAREZ PINA, Virgilio. *La Era de Trujillo. Narraciones de Don Cucho*. Santo Domingo: Editora Corripio, 2008.

CANELA-RUANO, Antonio J. Eugenio Fernández Granell y el impacto del surrealismo en la República Dominicana. En: MARTÍN-CABELLO, Antonio, GARCÍA-MANSO, Almudena y ANTA FELEZ, José Luis (Coords.). *Cultura e identidad en un mundo cambiante* (I Congreso Internacional de Estudios Culturales Interdisciplinarios). Madrid: Ommpress Journals, 2018, p. 212-221. Disponible en: <[https://www.researchgate.net/publication/339726400\\_Eugenio\\_Fernandez\\_Granell\\_y\\_el\\_impacto\\_del\\_surrealismo\\_en\\_la\\_Republica\\_Dominicana](https://www.researchgate.net/publication/339726400_Eugenio_Fernandez_Granell_y_el_impacto_del_surrealismo_en_la_Republica_Dominicana)>. Consultado en: enero 2021.

CAÑETE QUESADA, Carmen. *El exilio español ante los programas de identidad cultural en el Caribe Insular (1934-1956)*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2011.

CASSÁ BERNALDO DE QUIRÓS, Constancio. Influencia de los refugiados españoles en la Universidad de Santo Domingo, 1940-1947. En: ROSARIO FERNÁNDEZ, Reina Cristina (Coord.). *Exilio republicano español en la sociedad dominicana*. Santo Domingo: Comisión Permanente de Efemérides Patrias, Archivo General de la Nación, Academia Dominicana de la Historia, 2010, p. 67-78.

CASTILLO, Efraím. *Estética y sentido alrededor del grito. La obra de Silvano Lora*. Santo Domingo: Tele Producción S. A., 2001, DVD.

CÉSPEDES, Diógenes. *Lenguaje y Poesía en Santo Domingo en el siglo XX*. Santo Domingo: Editora Universitaria de la UASD, 1985.

DE LOS SANTOS, Danilo. *Memoria de la Pintura Dominicana. Raíces e Impulso Nacional 2000 a. C.-1924*. Santo Domingo: Grupo León Jimenes, 2003a.

DE LOS SANTOS, Danilo. *Memoria de la Pintura Dominicana. Impulso y Desarrollo Moderno 1920-1950*. Santo Domingo, Grupo León Jimenes, 2003b.

DE LOS SANTOS, Danilo. *Memoria de la Pintura Dominicana. Convergencia de Generaciones 1940-1950*. Santo Domingo: Grupo León Jimenes, 2004a.

DE LOS SANTOS, Danilo. *Memoria de la Pintura Dominicana. Lenguajes y tendencias 1950-1960*. Santo Domingo: Grupo León Jimenes, 2004b.

FERNÁNDEZ GRANELL, Eugenio. La aventura surrealista en las Antillas. En: BONET, Juan Manuel (Com.). *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1989, p. 95-100.

GALLEGO CUIÑAS, Ana. *Trujillo: el fantasma y sus escritores (Análisis y sistematización de la novela del trujillato)* (tesis doctoral). Granada: Universidad de Granada, 2005. Disponible en: <<https://digibug.ugr.es/handle/10481/545>>. Consultado en: enero 2021.

GALLEGO CUIÑAS, Ana. *Trujillo: el fantasma y sus escritores. Historia de la novela del trujillato*. Le Kremlin-Bicêtre: Editions Mare et Martin, 2006.

GÓMEZ JORGE, Paula (Com.). *Artistas españoles en la Colección Bellapart. Ecos de la Vanguardia Europea*. Santo Domingo: Museo Bellapart, 2007.

LLORENS, Vicente. *Memorias de una emigración (Santo Domingo, 1939-1945)*. Sevilla: Renacimiento, 2006 (1975).

MATEO, Andrés L. *Mito y cultura en la Era de Trujillo*. Santo Domingo: Editora de Colores, 1993.

MILLER, Jeannette. *Historia de la Pintura Dominicana*. Santo Domingo: Ediciones Banco de Reservas, 1979.

MILLER, Jeannette. *Textos sobre arte, literatura e identidad. Ensayos*. Santo Domingo: Banco Central de la República Dominicana, 2009.

PÉREZ, Silvia. *Vela Zanetti. El muralista del exilio español en el Caribe*. Madrid: CSIC, 2017.

RENART GONZÁLEZ, Diego. *Juventud y arte de Silvano Lora (Génesis y acción de un artista bajo la dictadura de Trujillo y parte de su primer exilio)* (tesis doctoral). Leioa: Universidad del País Vasco, 2017. Disponible en: <<http://www.addi.ehu.es/handle/10810/26893>>. Consultado en: enero 2021.

RODRÍGUEZ DEMORIZI, Emilio. *Pintura y escultura en Santo Domingo*. Santo Domingo: Librería Hispaniola, 1972.



SERRATA, Médar. *La poética del trujillismo: Épica y Romance en el discurso de “La Era”*. San Juan: Isla Negra Editores, 2016.

TRUJILLO, Rafael L. *Cartilla Cívica para el Pueblo Dominicano*. Ciudad Trujillo: Secretaría de Estado de Educación y Bellas Artes, 1951.

VALERO, E. Josep Gausachs (biografía). En: BRIHUEGA, Jaime (Com.). *Después de la alambrada. El arte español en el exilio 1939-1960*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.

VEGA, Bernardo. La Era de Trujillo. En: MOYA PONS, Frank (Coord.). *Historia de la República Dominicana*. Colección “Historia de las Antillas” (Dir. Consuelo Naranjo Orovio), vol. 2. Madrid-Santo Domingo: CSIC y Academia Dominicana de la Historia, 2010, p. 445-503.

VEGA, Bernardo. *La migración española de 1939 y los inicios del marxismo-leninismo en la República Dominicana*. Santo Domingo: Fundación Cultural Dominicana, 1984.