



HEROÍSMO NEGRO Y MITIFICACIÓN DE LA RESISTENCIA
EN LA DANZA DE MINGÓ Y EL SANTO ESCLARECIDO

*BLACK HEROISM AND THE MYTHIFICATION OF RESISTANCE IN
LA DANZA DE MINGÓ Y EL SANTO ESCLARECIDO*

José Emilio Bencosme Zayas

Investigador independiente

je@emiliobencosme.com / bencosmezayas.je@tutanota.com

<https://orcid.org/0009-0009-2997-9615>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2024.52.01

ISSN 2444-3948

Resumen: Este ensayo analiza cómo la dramaturgia contemporánea dominicana construye nuevos héroes que desafían las nociones de lo nacional y resisten a la violencia promovida por el Estado desde el locus de la negritud rural. Se centra en las obras *La danza de Mingó* (1977) de Haffe Serulle y *El santo esclarecido* (2007) de Carlos Esteban Deive. Estas obras construyen imaginarios políticos alternativos que dialogan con la sociedad a través de la mitificación de líderes campesinos del siglo XX, a la vez que se conectan con la pregunta abierta por Rafael Villalona sobre la búsqueda del héroe escénico dominicano. Ambas obras desafían el relato oficial de la República Dominicana que ha marginado a las personas negras y sus narrativas identitarias, abriendo caminos para repensar lo dominicano desde rutas alternativas a la modernidad

urbana hegemónica a través de una mitificación de los héroes históricos negros de Liborio Mateo y Mamá Tingó.

Palabras clave: Dramaturgia contemporánea dominicana, negritud, heroísmo negro, Haffe Serulle, Carlos Esteban Deive

Abstract: This essay analyses how contemporary Dominican playwriting constructs new heroes that challenge national notions and resist state-promoted violence from the locus of rural blackness. It focuses on the plays *La danza de Mingó* (1977) by Haffe Serulle and *El santo esclarecido* (2007) by Carlos Esteban Deive. These plays construct alternative political imaginaries that engage with society through the mythification of 20th-century peasant leaders, while also connecting with the open question posed by Rafael Villalona about the search for the Dominican stage hero. Both works challenge the official narrative of the Dominican Republic that has marginalised black people from its narratives and open ways to rethink the Dominican identity from alternative paths to hegemonic urban modernity through a mythification of the historical black heroes of Liborio Mateo and Mamá Tingó.

Keywords: Contemporary Dominican playwriting, negritude, black heroism, Haffe Serulle, Carlos Esteban Deive

Sumario: 1. La búsqueda del héroe escénico dominicano y sus límites. 2. El Santo Esclarecido. 3. La Danza de Mingó. 4. Conclusión. 5. Referencias.

Copyright: © 2024. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

JOSÉ EMILIO BENCOSME ZAYAS es teatrista, traductor e investigador independiente caribeño que se interesa por los vínculos del arte y la política para el cambio social. Al igual que la relación de los espacios, los objetos y los cuerpos con atención a la materialidad y la sonoridad. Licenciado en Relaciones Internacionales por el Tecnológico de Monterrey campus Querétaro y con una maestría en Estudios de Teatro y Performance por la Queen Mary University of London. Su artículo «Política Cultural del Estado Dominicano: El teatro y las industrias Culturales (2016)» fue publicado por el CELCIT y el INTEATRO de Argentina, de Escritores de España, Academia de las Artes Escénicas de España, etc.

Este ensayo explora y cuestiona desde una mirada decolonial cómo los elementos de la dramaturgia dominicana contemporánea movilizan el entendimiento de lo nacional desde la resistencia a la violencia promovida por el Estado y cómo el locus de la negritud reposiciona el entendimiento de la lucha popular frente a la cultura dominante a través del análisis de las obras *La danza de Mingó* (1977) de Haffe Serulle y *El santo esclarecido* (2007) de Carlos Esteban Deive.

A pesar de que sus autores colaboran con las estructuras estatales que sus textos cuestionan y tienen privilegios de raza y de clase dentro de la sociedad dominicana, hay en estas obras una mirada que propone formas organizativas distintas al orden político predominante. Estas obras construyen imaginarios políticos de un heroísmo negro a través de la mitificación de líderes políticos campesinos del siglo XX frente a los liderazgos criollos sacralizados de la pequeña burguesía propulsora de la independencia de mediados del siglo XIX y cómo estos imaginarios se han anquilosado en una mirada racista y clasista de la dominicanidad asociado al Estado.

HEROÍSMO NEGRO Y EL HÉROE NACIONAL DRAMÁTICO

La República Dominicana no ha estado exenta de figuras heroicas negras. Francisco del Rosario Sánchez, uno de los tres padres de la patria, es una de estas figuras pero, en los relatos oficiales de la historiografía dominicana, su figura de héroe se construye desde la óptica de «ceguera racial» y aclaramiento de su imagen como prócer de la nación. Gregorio Luperón, héroe de la guerra de la Restauración y uno de los principales antillanistas y antiimperialistas del país, también es un prócer negro relevante en el devenir nacional. Por eso sostenemos que el heroísmo negro está ausente de las miradas hegemónicas de la dominicanidad y buscamos en el teatro y la dramaturgia elementos que propugnen por nuevas lecturas sobre figuras de nuestra nación que creen un heroísmo al margen del Estado.

A pesar de la naturaleza racial de estos héroes históricos el Estado dominicano ha asumido una política de blanqueamiento que responde a miradas coloniales aun habiendo alcanzado la independencia. Durante el siglo XIX, las pugnas anexionistas entre sectores que miraban a Estados Unidos, España o Francia eran constantes. Los primeros

relatos nacionales se construyeron desde las élites criollas en torno a una mirada racial que buscaba eliminar los vestigios taínos y africanos en función de lo español. Si bien es innegable la mezcla racial en República Dominicana, el Estado siempre ha respondido a una política de blanqueamiento apoyado en las pugnas anexionistas y dando lugar a políticas que motivan la migración desde países con población que en el contexto local son percibidas como blancas como España, Italia e incluso el Medio Oriente para que desde su presencia y posible mezcla se «mejore» la raza dominicana. A la vez que se motivaba otro tipo de migración desde el Caribe anglófono y Haití para trabajadores negros que terminaban segregados en bateyes.¹ Esos mismos trabajadores son los que han sido maltratados todavía hasta el día de hoy en incumplimiento de pensiones y desprovistos de la nacionalidad en la sentencia 168-13 del 23 de septiembre del 2013 del Tribunal Constitucional de la República Dominicana.

Es paradigmático ver cómo la producción intelectual aliada a la oligarquía de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX creó las ideas oficiales de la dominicanidad. Por ejemplo, según Franklin Franco Pichardo (2019, pág. 128), el indigenismo dominicano resaltaba un pasado idealizado de las relaciones coloniales borrando la presencia negra de la narrativa nacional como una respuesta al ascenso de los líderes negros y mulatos de la Guerra de la Restauración (1863-1865) que tuvieron una relevancia militar y política llegando a ser presidentes como Gregorio Luperón y Ulises Heureaux. Si se resaltan sus hazañas se obvia su raza del imaginario colectivo y sólo se resalta peyorativamente para hablar de sus defectos como el devenir autoritario de Heureaux.

A este panorama hay que añadir a la literatura racista antihaitiana conformada desde inicios del siglo XX, con un pico en la dictadura de Trujillo en intelectuales como Joaquín Balaguer y Manuel Arturo Peña Batlle, que hablaban de una supuesta invasión pacífica del país vecino que nunca se ha concretado y que todavía en el siglo XXI es utilizada por sectores conservadores. Todas estas variables han contribuido a la conformación de un imaginario histórico social desde la oficialidad que sostiene que en la República Dominicana no existe un problema racial. Para algunos el hecho de haber tenido próceres y presidentes negros implica que no podemos tener conflictos raciales, obviando cómo el discurso de la oligarquía sigue respondiendo a políticas de blanqueamiento.

Estas prácticas políticas están unidas a una noción estática de la dominicanidad y la cultura propulsada desde el Estado. La dominicanidad está limitada a los preceptos culturales de las zonas urbanas o una idealización romántica del campesino, asume una parte de la historia cultural desde la noción mestiza borrando lo que considera negro o haitiano. El discurso estatal usa a conveniencia la comunidad de la diáspora como una continuidad de su proyecto a la vez que lo restringe en su problematización de la identidad cultural dominicana fuera del territorio.

Por esta razón, el rescate de los personajes históricos de Liborio Mateo y Mamá Tingó problematiza la identidad dominicana desde la resistencia rural a la violencia del Estado durante el siglo XX. Estas dos figuras no entran dentro de las categorías heroicas promovidas desde el poder institucional debido a que su lucha no está vinculada a los gobiernos ni a los centros urbanos de poder político sino a sus comunidades y a la tierra. Es ahí, en esta mirada al heroísmo cotidiano donde se puede trazar la conexión con el héroe escénico.

LA BÚSQUEDA DEL HÉROE ESCÉNICO DOMINICANO Y SUS LÍMITES

La búsqueda del héroe escénico dominicano fue una de las preguntas estéticas que guiaron a los directores de la vanguardia teatral dominicana de la última mitad del siglo XX. Esta pregunta surge principalmente en el entorno del director Rafael Villalona, creador de Nuevo Teatro junto a su esposa Delta Soto, bajo las premisas estéticas del método de Stanislavski. La noción del héroe escénico de Villalona puede ser entendida como una búsqueda para la creación de una voz nacional en el teatro dominicano.

Como establece Rafael Morla de la Rosa en su tesis doctoral *Las vanguardias teatrales en República Dominicana (1970-2000)* el héroe escénico dominicano de Villalona era demasiado eurocéntrico (Morla de la Rosa, 2022, pág. 281) y, a consecuencia de ello, estaba desconectado de la realidad (Morla de la Rosa, 2022, pág. 282). Villalona estaba desarraigado del contexto sociocultural con una postura eurocéntrica de la teatralidad (Morla de la Rosa, 2022, pág. 283). A pesar de esto, hubo dramaturgos como Frank Disla, Reynaldo Disla y Haffé Serulle que participaron de esta búsqueda, aunque no bajo los mismos parámetros que Villalona. Morla de la Rosa menciona a *Ramón Arepa* (1985) de Frank Disla y un

Comercial para Máximo Gómez (1986) de Reynaldo Disla como ejemplos de esta heroicidad alternativa en la dramaturgia dominicana que les hacía frente a las visiones estéticas de Villalona.

Ramón Arepa como obra y personaje da voz y cuerpo a un personaje del folclor, el califé, para que se defienda en un juicio por el asesinato de un alemán a quien confundió con un estadounidense. El uso del califé en la obra se sostiene en que en la tradición carnavalesca dominicana se le reconoce como el crítico social por excelencia (Gopal Chetty, 2018, pág.111) que sirve como dispositivo para construir una pieza en la cual la negritud se redefine a la luz de un discurso popular y anti imperial.

Por su parte, el personaje de Máximo Gómez ya tiene en sí mismo la heroicidad de su presencia histórica en el proceso de independencia cubana. La obra de Reynaldo Disla busca cuestionar la manera en que la industria de la publicidad desprende de su discurso revolucionario al héroe histórico para utilizarlo como icono en el comercial de un banco, a la vez que eleva al cañero al estado de héroe por ser el sostén de una economía de la explotación que lo ha dejado en el último escalafón social.

Aunque las piezas de los hermanos Disla pudieran tener relevancia para la construcción de narrativas raciales contrahegemónicas y heroicas, para los fines de este ensayo resultan insuficientes. Primero, el califé es un personaje popular vivo y el cañero es el símbolo de todos los cañeros que han sido históricamente explotados, en sus obras funcionan como arquetipos pero ninguno de los dos está atado a un evento histórico específico. Luego, la mirada racial que nos interesa, aunque ficcional, debe vincularse a una realidad concreta de la relación del Estado con las comunidades. En las obras que analizaremos, la mitificación de los mártires víctimas del Estado construyen un héroe nacional que resiste a la opresión institucional desde su posición campesina, racial y religiosa.

Las obras de *El santo esclarecido* y *La danza de Mingó* ficcionalizan dos personajes históricos que, desde una lucha vinculada a la tierra, a la autonomía comunitaria y a la resistencia a los latifundistas apoyados desde el Estado, logran imaginar otros futuros posibles.

EL SANTO ESCLARECIDO

En el libro *La ruta hacia Liborio* compilado por Martha Ellen Davis, Roberto Cassá (2004) introduce al personaje histórico con la siguiente afirmación:

Aunque se conoce poco su vida previa, era un simple lugareño de La Maguana, dedicado a trabajos intermitentes en fincas de citadinos y, probablemente, practicante ocasional de ritos mágico-religiosos. Desaparecido durante varios días y dado por muerto, explicó a sus amigos y familiares que había estado en el cielo, donde se le encomendó la misión trascendental de traer la palabra de Dios a la tierra. (pág. 11)

La presencia de Liborio Mateo como profeta en el sur de la República Dominicana, logra la articulación de un movimiento religioso en una época que se vuelve una amenaza al gobierno ya que el Estado dominicano era débil pues sólo tenía control territorial a través de pactos con caciques regionales. El movimiento liborista era estrictamente religioso, pero adquiere un matiz político por su característica incluyente y de rechazo a las políticas de modernización impulsadas por el gobierno de ocupación militar estadounidense. Por eso el culto religioso es «explicado centralmente como respuesta a los procesos de modernización mercantil y capitalista, por cuanto han sido generadores de desigualdad social y desasosiego colectivo» (Cassá, 2004, pág. 36) y «como expresión reivindicativa del campesinado contra el dominio y la explotación de sectores dominantes urbanos» (Cassá, 2004, pág. 29).

El movimiento mesiánico de Liborio Mateo es la afirmación de un modo de vida tradicional frente a las presiones modernizantes del Estado dominicano y del gobierno de ocupación. Cassá (2004) también declara que Liborio «estaba recreando las circunstancias particulares de la vida agraria, afirmando, a través de una cosmovisión religiosa sistematizada, una situación histórica determinada, que comportaba un entorno material, relaciones sociales y un universo de cultural espiritual» (pág. 13).

Liborio fue asesinado en 1922 pero su eliminación no significó la desaparición de la creencia. A pesar de que sus seguidores fueron forzados a la clandestinidad, la persistencia de las relaciones sociales y moldes culturales tradicionales permitieron crear una realidad paralela a la

modernización que continuó en las décadas posteriores. Esta persistencia también viene dada por la promesa del Maestro de quedarse entre sus seguidores. Cassá (2004) se refiere a esto al decir que «inmediatamente después de la muerte del Maestro, el movimiento entró en una nueva fase, en la cual debió llenarse su vacío a partir de su anuncio de que retornaría al mundo a seguir cumpliendo la misión que le había sido encomendada» (pág. 18). Esta construcción del credo puede verse a la luz de un sincretismo de la religión católica con las tradiciones africanas ya que los santos, misterios o loás siguen participando en la vida de los creyentes al ser intermediarios de Dios con los seres humanos.

La obra de *El santo esclarecido* de Carlos Esteban Deive (2009) ganó en el 2007 el Premio Nacional de Teatro Cristóbal de Llerena con el siguiente veredicto del jurado:

[...] es una pieza que se acerca a la idea que tenemos algunos teatristas de una dramaturgia nacional. La obra refiere tres aspectos históricos de la vida nacional: 1) La conjura de los militares oligárquicos contra la transición democrática luego de la decapitación de la tiranía trujillista y el advenimiento del gobierno de Juan Bosch; 2) La obra resalta aspectos de la religiosidad popular de los dominicanos de la región sur como oposición a la impuesta religión occidental; 3) La obra quiere rescatar situaciones vinculadas al movimiento mesiánico del «papaliborismo» surgido como respuesta a la intervención norteamericana de 1916 (pág. 3).

Como pieza consagrada con un premio de esa naturaleza y con un montaje realizado por el Teatro Rodante Dominicano en el 2010 dirigido por Carlota Carretero, resulta ser una obra atípica en la producción dramática dominicana ya que pocas veces las obras premiadas son puestas en escena, teniendo como caso paradigmático de esta tradición las décadas que pasaron entre el premio Casa de las Américas para *Bolo Francisco* de Reynaldo Disla y su primera presentación profesional por la Compañía Nacional de Teatro de la República Dominicana. A pesar de esta aparente recepción positiva desde la oficialidad, la obra puede ser leída como un argumento en contra de las instancias gubernamentales oficiales que cometieron el crimen contra Liborio en los años veinte y la matanza de Palma Sola en el proceso post-dictatorial de transición democrática a inicios de la década de 1960 debido a la continuidad de la política conservadora trujillista y balaguerista hasta el presente.

Esteban Deive utiliza la intertemporalidad para contarnos la historia de Liborio Mateo y la Masacre de Palma Sola como si fueran un mismo hecho ficticio.² Esto puede ser visto en la manera en que el personaje de Tulio se transforma de ser un campesino de la comunidad de El Palmar a un líder religioso que redimirá a la humanidad por mandato de Liborio. Su denominación como Santo Esclarecido es otorgada por la comunidad ya que luego del encuentro con Liborio a Tulio se le concede el poder de realizar milagros de sanación en El Palmar. Tulio-El Santo Esclarecido representa en sí mismo la continuidad de Liborio según los principios de su tradición milenarista y lo ubica en una República Dominicana de los años sesenta para referir a la Masacre de Palma Sola a la vez que los hechos que le ocurren son un reflejo de los registros de la vida del Mesías del Sur.

El santo esclarecido como obra no refiere a la raza de manera explícita en la descripción de sus personajes o en sus diálogos, pero la raza está sugerida en las prácticas sincréticas comunitarias, maneras de hablar y contexto histórico y geográfico en que ocurren. El sur de la República Dominicana, donde ocurre la obra, es la zona con mayor presencia negra del país. La religiosidad que se manifiesta tanto en el vudú como en el cristianismo milenarista liborista está atravesada por su origen africano. Las expresiones utilizadas por los personajes, aunque hiperbólicas y en clave de farsa, son construidas bajo el imaginario racial de comunidades campesinas, empobrecidas y negras de la región olvidada del país. Esta construcción deliberada del autor son una aplicación de sus investigaciones históricas sobre la negritud en la sociedad dominicana.

La obra inicia con Tulio regresando a su casa en medio de una tormenta cuando se encuentra con una aparición de Liborio Mateo. Este primer encuentro entre Liborio y el Santo Esclarecido interpela la tradición histórica de que Liborio retornaría al mundo para cumplir con su misión. Este juego hace que la presencia viva de Liborio se revele en el drama o, como popularmente se entiende, se manifiesta en la vida de sus seguidores. Por lo tanto, construye inmediatamente un código de complicidad con la realidad evidenciando el origen y el final del Liborio histórico:

ÁNGEL LIBORIO.— ¡No temas, hombre! ¡Soy Liborio!

SANTO ESCLARECIDO.— ¿Liborio? ¿Liborio Mateo? [...] ¡No puede ser!
¡Tú estás muerto! ¡Te mataron los yanquis!

ÁNGEL LIBORIO.— De dos balazos.

SANTO ESCLARECIDO.— Pero, si te mataron, ¿cómo es que vives? ¡No lo entiendo!

ÁNGEL LIBORIO.— No me extraña. Cuesta creerlo. (Deive, 2009, pág. 12)

La última frase que Liborio dice en este intercambio es una expresión de la construcción social moderna que cuestiona los elementos místico-religiosos que sustentan la creencia liborista. Es decir, el hecho de que cueste creer la aparición de Liborio es una manifestación de la disputa entre la modernidad instaurada y las bases de una creencia tradicional.

En el drama la aparición del personaje de Liborio se revela como contradictoria porque por un lado es fiel a la historia, pero por otro se le transforma ligeramente en sus gustos y opiniones con fines cómicos. Por ejemplo, se menciona que aprendió a leer y que comió cosas en el cielo ajenas a su origen social. Este juego, si bien logra su cometido cómico, genera una lectura sobre las tensiones de las clases sociales y los cuerpos oprimidos frente a la supuesta igualdad que se logra en el cielo.

En este encuentro entre Liborio y Tulio la misión histórica de redención humana que planteó Liborio en vida queda intacta y se plantea una renovación del pacto de la divinidad cristiana frente a las miserias en las que todavía vive el mundo:

SANTO ESCLARECIDO.— ¿Y para qué quiere Dios un hombre honesto?

ÁNGEL LIBORIO.— Eso mismo le pregunté yo. Lo deseo, me contestó, para que me haga el favor de redimir a la humanidad.

SANTO ESCLARECIDO.— ¿Otra vez? ¿No la había redimido ya?

ÁNGEL LIBORIO.— Sí, pero fracasó.

SANTO ESCLARECIDO.— La humanidad no tiene componte.

ÁNGEL LIBORIO.— Estoy de acuerdo contigo. (Deive, 2009, pág. 14)

Liborio le comunica a Tulio que él es el encargado de llevar a la humanidad a su redención porque es el hombre elegido por Liborio y por Dios para llevar a cabo esta misión. A pesar de que Tulio se niega, Liborio le dice que la decisión ya estaba tomada y no podía rechazarla. Es así como Tulio se transforma en el Santo Esclarecido.

Como Domitila, la esposa de Tulio, no encuentra el cuerpo de Tulio y los vecinos lo dan por muerto en un accidente, estos deciden celebrar

su funeral sin el cuerpo. Los ritos funerarios de esta segunda escena sirven para contextualizarnos en las prácticas culturales del sur de la República Dominicana y para mostrarnos el lugar de la raza en estas prácticas por los elementos de origen africano encontrados en ellas. Se nos introduce a Meridio Otero y la Virgen Estervina. Por un lado, Meridio Otero es un hombre practicante del vudú dominicano y la Virgen Estervina asemeja al arquetipo de las mujeres cristianas carismáticas dentro de la tradición dominicana. Meridio Otero y la Virgen Estervina son opuestos en la manifestación de los credos presentes y en disputa constante en la República Dominicana. Él representa al practicante que consulta a los misterios y que ve su manifestación en la vida real, mientras que ella representa a la cristiandad popular que reniega del sincretismo por considerarlo diabólico. Las tensiones entre ambos se manifestarán constantemente en el desarrollo de la obra. Sobre todo, en la desestimación de las afirmaciones y acciones de Meridio Otero por parte de la Virgen Estervina.

Luego de avanzados los lamentos, Tulio se aparece en su propio funeral para comunicar su encuentro con Liborio y cómo le fue revelada su misión redentora. Al construirse al personaje del Santo Esclarecido como un enviado de Dios con una misión de salvación para la humanidad, el personaje se vuelve consistente con el Liborio histórico que en todo momento «se autoconsideró un humano como cualquier otro, aunque investido de la gracia divina y de una suprema misión» (Cassá, 2004, pág. 11).

En esta primera parte hemos trazado un recorrido de cómo la obra se construye sobre la realidad del credo liborista pero no hemos visto cómo se crea y reflexiona sobre la política y la violencia del Estado. A pesar de que la primera manifestación crítica sobre la explotación la realiza Liborio en la primera escena cuando menciona que los terratenientes mantienen en la ignorancia a los pobres campesinos para explotarlos a su antojo y que tanto ellos, como los comerciantes y los funcionarios públicos tienen hundido al país, el conflicto político surge en la obra cuando El Santo Esclarecido ha empezado sus milagros de sanación y el Sargento Onofre se aparece en la comunidad:

SARGENTO ONOFRE.— ¡Jum! Esta reunión me huele a mitín político. [...]

Los mítines políticos están prohibidos.

DOLIENTE TERCERO.— ¡En plena campaña electoral?

SARGENTO ONOFRE.— El gobierno sólo permite los que son a favor de Unión Cívica. (Deive, 2009, pág. 40)

La entrada del Sargento Onofre nos ubica en un contexto político: la campaña electoral post-dictadura de Trujillo de 1962 en el cual los dos partidos políticos que se disputaban el poder del gobierno eran Unión Cívica Nacional y el Partido Revolucionario Dominicano. Este dato es importante porque, aunque como se dijo anteriormente, la historia de Liborio se solapa con el personaje de *El Santo Esclarecido*. El hecho más relevante que construye la historia está relacionado con la Matanza de Palma Sola que ocurre el 28 de diciembre de 1962, ocho días después de las elecciones que se mencionan en la obra: La Unión Cívica Nacional representaba «los intereses de la burguesía agraria más conservadora y de los terratenientes, y también a la burguesía comercial (...) que en el período de transición se autoproclaman los llamados a ejercer el poder» (Martínez, 1991, pág. 232). Luego de las elecciones, que no son representadas en la obra, se recrudece la represión contra los palmasolistas ya que el Estado percibía al grupo como una amenaza contra el orden y la paz burgueses (Martínez, 1991, pág. 238).

Esta matanza de Palma Sola perpetrada por los militares y policías al servicio del Consejo de Estado favorable a Unión Cívica es reflejada en *El Santo Esclarecido* desde la entrada del Sargento Onofre hasta el desenlace de la obra con el asesinato del Santo Esclarecido y el General Volquez.

El giro político de la obra se evidencia en este momento en el cual se ve el chantaje como herramienta de coerción, la corrupción de las instancias gubernamentales en el juicio que se le intenta realizar a Tulio por su ejercicio ilegal de la medicina, la nostalgia de la dictadura y el razonamiento de los oligarcas en su lucha para la obtención del poder, al igual que la creación de unas narrativas mediáticas contrarias al movimiento que catalogan de comunista. Cada una de estas dinámicas ficcionales son consistentes con la realidad histórica, aunque exageradas y tergiversadas en la estética en la que se asienta la obra.

Por ejemplo, en la escena del juicio se muestran las contradicciones ideológicas del orden de transición. El fiscal Fulvio Saldaña en un lenguaje barroco alaba y condena al dictador, el abogado defensor de Tulio Evelio Cantizano reprueba a su contrincante, pero califica a Trujillo

como inolvidable y el Juez pide un minuto de silencio. Mostrando la ambivalencia de las instituciones ante la desaparición física del tirano:

FULVIO SALDAÑA.— ...atentan inicuaente contra la democracia representativa que, aun cuando sietemesina, parió el pueblo, y yo entre él, con harto dolor tras finiquitar, para bien de todos, la sanguinaria y perversa tiranía del Generalísimo y Doctor Rafael Leonidas Trujillo Molina, Benefactor de la Patria y Padre de la Patria Nueva, a quien Dios tenga en su santa gloria por habernos rescatado de nuestro ominoso pasado. ¿Qué sería del país sin la Alianza para el Progreso? ¡Navegaría al garet!

EVELIO CANTIZANO.— ¡Honorable magistrado! ¡Mi contrincante es indigno de lucir sobre sus hombres la sacrosanta vestimenta talar de los conspicuos miembros del ministerio público! Ergo, propongo que se cancele por haber pronunciado en esta mayestática sala el vituperable ditirambo en honor al inolvidable Jefe.

JUEZ.— ¡Qué par de zanguangos! ¡Guardamos un minuto de silencio en su nombre? (Deive, 2009, págs. 54-55)

Así también vemos cómo el General Vólquez y los latifundistas Saturio Paniagua y Leoncio Espinosa añoran abiertamente la dictadura recreando el complejo entramado de intereses que se gestaron con el ajusticiamiento:

GENERAL VÓLQUEZ.— No me ocupo de esas pequeñeces. Sólo saben criticar a las gloriosas e invictas Fuerzas Armadas. Durante treinta años hemos sido el brazo armado hasta los dientes que mantuvo incólumes, sin una sola rajadura, la paz, el orden y la democracia forjadas a golpes de mandarria bajo la benévola égida del perínclito y nunca bien llorado Varón de San Cristóbal, el doctor Rafael Leónidas Trujillo Molina, Benefactor de la Patria y Padre de la Patria Nueva, vilmente asesinado por las hordas del oscurantismo.

LEONCIO ESPINOSA.— Vil y cobardemente asesinado, sí señor.

SATURIO PANIAGUA.— Todos los añoramos a mares (Deive, 2009, pág. 84).

De igual forma, el presidente del ficticio Partido Tradicionalista, Vínicio Encarnación, se refiere a unas elecciones amañadas que reflejan

también el ordenamiento de un nuevo modelo de dominación entre la burguesía local y los intereses imperiales en el territorio. Los latifundistas y los presidentes del Partido Tradicionalista y del Partido Conservador conspiran y catalogan al movimiento como un peligro y una amenaza a sus intereses al relacionarla con el comunismo y con la búsqueda de la repartición de la tierra.

Esta dinámica nos muestra cómo el movimiento liborista fue construido políticamente por sus opositores más que por confrontación directa promovida desde el seno del grupo. Como movimiento religioso su fuerza ideológica impulsora se manifestó en la utopía milenarista, en su concepción no partidista que cuestionaba la sociedad y el mundo pero sin una práctica social de transformación y como una lucha a favor de la identidad cultural (Martínez, 1991, pág. 216), estos elementos sociales de su práctica no eran lo suficientemente fuertes o arraigados como para significar una amenaza mayor al poder del Estado, aunque plantean una organización comunitaria distinta que no pasa por el control del gobierno central.

El último eslabón de las muestras conexiones políticas que realiza el texto de Esteban Deive frente a la realidad histórica, palpable en la última escena justo antes de la matanza, es el rol que tuvieron los medios de comunicación en la tergiversación de la vida de los palmasolistas. Estos medios que siempre han respondido a los sectores burgueses construyeron narrativas negativas sobre la comunidad y sobre *El Santo Esclarecido*.

Justo antes de la matanza, en conversación con la Virgen Esterlina, Domitila tiene una premonición de lo que va a ocurrir. Creando un ciclo al reconectar la experiencia que viven con la de Liborio medio siglo antes «DOMITILA.- Cuando me acuerdo de cómo terminó Liborio, me entran unos escalofríos... No duermo ni reposo. (Deive, 2009, pág. 94)».

No fue la muerte de mano de los yanquis como ocurrió con Liborio la que se llevó a Tulio, sino de la mano de las fuerzas del orden a cargo del Estado. *El Santo Esclarecido* nos muestra de manera cómica pero descarnada cómo la violencia se impone ante las comunidades que buscan un orden diferente frente a la modernidad que promueve el Estado. Tulio, convertido en el Santo Esclarecido, es un héroe porque tiene el «móvil ético de su acción orientada siempre a construir un mundo mejor» (Bauzá, 2007, pág. 7). Su posición investida desde lo religioso se construye en la búsqueda de la salvación y la operación de milagros a la

usanza del sincretismo dominicano que implica una práctica asociada a la negritud. Tanto en la obra de teatro como en la realidad, la experiencia racial se construye de la mano de la experiencia religiosa y la resistencia política se establece en la oposición a la imposición violenta de un Estado que iba afianzando sus políticas de blanqueamiento.

LA DANZA DE MINGÓ

A pesar de sus similitudes históricas por su vinculación con lo comunitario y la tierra, *La Danza de Mingó* no asume el mismo recorrido de reconstrucción histórica de hechos ficcionalizados como en *El santo esclarecido*. En el texto de Haffe Serulle tenemos un registro totalmente diferente que solo toma el pretexto del personaje histórico y no lo ancla a los hechos reales, sino que los coloca en un espacio onírico en la región del Cibao de la República Dominicana. Por lo tanto, la mezcla de la realidad con la ficción ocurre desde otra posición.

Sobre la obra Howard Quackenbush (2004) nos dice que *La danza de Mingó*:

[...] confronta el problema de la mujer sola que tiene que defenderse contra las calumnias, la superstición, la brutalidad de los dueños de propiedades y los jefes políticos de la región, que hacen la vista gorda con respecto al mundo discriminatorio que los rodea. Por consiguiente, son muy evidentes los temas de la reforma agraria de la Mamá Tingó, siendo éstos: el antifeminismo y la manipulación de la mujer campesina por su contraparte masculina dominante, los abusos de la élite, la lucha por la igualdad, el derecho de cada individuo a su propia identidad e idiosincrasia (pág. 238).

Tomando en cuenta que la obra de *La danza de Mingó* fue escrita dos años después del asesinato de Mamá Tingó permite entender la vinculación que tiene la obra con el hecho histórico y cómo resuena en ella los ecos de la realidad. Mamá Tingó (1921 - 1974) es el nombre por el que popularmente se conoce a Florinda Soriano Muñoz quien fue una activista por los derechos de los campesinos dominicanos que pertenecía a la Federación de Ligas Agrarias Cristianas del país. Su lucha principal era la defensa del derecho a la tierra de las personas que llevaban

décadas viviendo y trabajando la tierra en la que vivían y que estaban siendo atacados por terratenientes que buscaban apropiarse de esos terrenos a través de la intimidación, el fraude y la violencia. Mamá Tingó fue asesinada por el capataz Ernesto Díaz en noviembre de 1974 en los años de mayor represión de gobierno del dictador Joaquín Balaguer (1966-1978).

Serulle revela en su texto las mismas estrategias utilizadas por los poderes tradicionales para la desarticulación de los movimientos y los líderes sociales. Por un lado, se crean falsedades discursivas en las comunidades para dividir las y, por otro lado, se utiliza la fuerza para someterlas con el miedo.

Quackenbush (2002) también se ha referido a las oposiciones que se crean en el drama al evaluar la separación que se da entre los centros rurales y urbanos en la República Dominicana:

La danza de Mingó tiene sus antecedentes históricos, que corresponden a la geografía campesina de la República Dominicana que margina a las mujeres del ambiente local. En general, la gente de la capital de la República no simpatiza con los problemas de los campesinos y se separa geográfica y emocionalmente de ellos (pág. 31).

Lo anterior deja ver cómo *La danza de Mingó* se constituye en una parte de la vanguardia teatral dominicana de los años setenta con una respuesta política a la realidad social que vivía el país durante la dictadura de Joaquín Balaguer. Mingó-Tingó es una heroína olvidada que responde a la búsqueda planteada por Villalona. Mingó no es una heroína en los términos en que se construyó el heroísmo de María Trinidad Sánchez y Concepción Bona en su rol de activistas nacionales en el proceso independentista y en su confección de la primera bandera nacional, como tampoco es una heroína en los términos que se construye la mirada mítica de las Hermanas Mirabal en su rol de lucha contra la dictadura de Trujillo. Tanto María Trinidad Sánchez, Concepción Bona como las Hermanas Mirabal fueron mujeres vinculadas con las clases comerciales que conformaron los grupos de liberación nacional en sus respectivas épocas. Mingó es una heroína campesina, que tiene más similitud con la figura de «La Coronela» Juana Saltitopa durante la Guerra de la Restauración (1863-1865). Esa heroicidad cotidiana y rural generalmente no es resaltada en la construcción de la dominicanidad y

cuando lo ha sido se ha construido sobre un idealismo bucólico estereotipado del campesino dominicano.

La trama de *La danza de Mingó* no busca reflejar la vida de Florinda Soriano Muñoz, sino referir a ella desde metáforas y ambientes que muevan a la reflexión de los lectores-espectadores. La obra consta de siete danzas: la danza del contacto, que es el encuentro de Mingó con las muchachas del pueblo; la danza de la toma de conciencia, en la cual ante el toque de Mingó las muchachas se contagian del fuego del espíritu; la danza del dolor y del juramento, que refiere al momento en el cual Mingó entierra a su esposo e hijos muertos y se compromete con la tierra; la danza de la colectividad, en la cual los novios de las muchachas se comprometen con la protección de la tierra; la danza del intento de violación y del compromiso, que muestra la lucha y la primera resistencia ante los hombres de Teófilo, el terrateniente que quiere apropiarse de las tierras; la danza de la decisión, que es cuando las viejas se desprenden de sus caretas y las convierte en aliadas de la lucha; y, finalmente, la danza de la rebelión que concluye la obra con el gesto simbólico de ver a los jóvenes, las viejas, los sembradores y Mingó cruzar el río para defender sus tierras. Cada una de estas danzas se construye sobre la relación de Mingó con la colectividad. Hay tres escenas adicionales que se titulan *El principio*, *La mitad* y *El final* que son escenas que muestran la relación de La Vieja con Mingó y con las otras viejas. La Vieja es una interlocutora de Mingó que desde el inicio de la obra la empuja hacia la conservación del estado actual de las cosas y a la pasividad para evitar un conflicto con Teófilo por el miedo que se les ha instaurado desde el poder.

En este sentido se puede decir que hay tres tipos de relaciones: la relación con la juventud, la relación con la vejez y la relación con los opresores. Mingó es el personaje que moviliza toda la transformación de la obra, aunque ella no cambia. Ella es inmutable. En su relación con la juventud se consolida como figura de esperanza al eliminar las mentiras que se dicen de ella y generar la motivación de las muchachas para que convenzan a sus novios de la necesidad de luchar por la tierra. En su relación con las viejas, Mingó lucha contra el miedo manifestado en las caretas que a su vez se relacionan con la institucionalidad opresiva que les domina. Finalmente, en su relación con los opresores, Mingó nunca titubea, es un árbol firme que aguanta y lucha. Mingó es confrontativa ante la opresión y cariñosa ante la liberación.

A este respecto Quackenbush nos dice que «Mingó es la diosa heroína que se sacrifica por sus ideales en esta triste saga de los campesinos del Tercer Mundo» (2002, pág. 37). En esta mirada es importante resaltar el uso de la palabra diosa porque es uno de los elementos que se resaltan en la mitificación de su personaje y que, en la obra, juegan con la noción de abandono que Mingó manifiesta de dios y la Iglesia. Si ellos habían sido abandonados por la divinidad patriarcal, lo natural es que su figura femenina, negra y conectada a la tierra se convirtiera en divina.

Eldridge (1994) expresa el heroísmo de Mingó de la siguiente manera: «In La Danza de Mingó, Serulle has created a poor but strong-willed, resourceful, angry, and fiercely determined black heroine to lead a peasant revolution against a tyrannical, violent, feudal, landowner, Teófilo» (pág. 10). Aquí podemos ver cómo las condiciones de la interseccionalidad juegan un rol en la figura de la resistencia. Mingó es una mujer negra, pobre, campesina que se construye a sí misma como heroína desde su voluntad de resistir el orden tiránico que se le quiere imponer. Eldridge también reflexiona sobre el hecho de que al inicio de la obra Mingó no cree en ningún poder trascendental y que toma su fortaleza desde el espíritu enriquecedor de la tierra. Sus acciones son las que crearán su destino. (1994, pág. 13) En este sentido, Serulle transforma a la Tingó miembro de la Federación de Ligas Agrarias Cristianas en la Mingó que reniega de dios ante la injusticia para encontrar consuelo en la tierra.

La tierra es el elemento más importante al que Mingó hace referencia durante toda la obra. Cuando La Vieja le reclama a Mingó su forma de referirse a Dios, Mingó siempre regresa a la tierra:

LA VIEJA.— ¿Estás perdiendo la fe?

MINGÓ.— La fe no se besa ni se abraza.

LA VIEJA.— Se siente, Mingó.

MINGÓ.— Se siente lo que se palpa.

LA VIEJA.— Pronto serás atea.

MINGÓ.— La tierra no sabe de esas cosas. Y sólo me importa la tierra (Serulle en Quackenbush, 2004, pág. 197).

El deseo colectivo por la posesión de la tierra que era clave en la lucha agraria de los años setenta, se manifiesta unos parlamentos después:

MINGÓ.— (*Con pasión*) Yo quiero que todos cultivemos la tierra. Quiero que sea nuestra y no de un solo hombre. ¿Está escrito que no podamos poseerla?

LA VIEJA.— Dios lo sabrá (Serulle en Quackenbush, 2004, pág. 198).

La tierra es para Mingó un elemento de salvación y de limpieza. La tierra para Mingó es la luz que guía la lucha.

MINGÓ.— (*Deslizando las manos por la careta*) Cuando llegues a tu casa báñate con tierra.

LA VIEJA.— (*Temblorosa*) Sí, Mingó.

MINGÓ.— Cuando te acuestes, cúbrete de tierra.

LA VIEJA.— Sí, Mingó.

MINGÓ.— La tierra debe ser nuestra, vieja (Serulle en Quackenbush, 2004, pág. 198).

Esta relación de la mujer con la tierra se vuelve una metáfora sobre la potencia telúrica de Mingó como catalizadora revolucionaria. La tierra es una materialidad concreta que Serulle construye en la esencia de Mingó como si esta fuera la tierra misma que se expresa. Mingó es un reflejo de Tingó a través de la tierra.

A partir de la mitad de la obra, esta da un giro en la danza del intento de violación y del compromiso. En esta danza los hombres de Teófilo sexualizan, amenazan y nombran a Mingó como *negra Mingó*. Este uso de la palabra negra sirve como recurso para visibilizar la condescendencia y superioridad en que los poderes tradicionales miran el cuerpo de una mujer negra. Aunque no hay un marcador racial en los opresores estos responden a los parámetros de la blanquitud al estar vinculados con las instituciones tradicionales que reniegan de los negros en sus narrativas oficiales. Ante el ataque Mingó resiste reafirmando su negritud y su condición campesina al usar un machete como arma que esconde en su falda. Esta danza violenta humaniza y confirma a Mingó como heroína. La humaniza porque ella no gana la batalla sola sino con el apoyo de las muchachas y sus novios y la confirma como heroína porque la acción de la obra se transforma para buscar la liberación activa. Esto se ve en el cambio de actitud que los jóvenes tienen en las escenas siguientes para conquistar el espíritu de las viejas, enfrentarse nuevamente a los hombres de Teófilo y concluir con el paso a la otra orilla del río en la última escena como punto de no retorno.

El espíritu libertador de Mingó constituye una amenaza al poder del terrateniente. (...) Cuando el poder del miedo ante el latifundista es vencido, el espíritu se apodera de las alas de la libertad, produciendo un sentimiento de vuelo individual que abre las puertas del corazón a la creatividad humana. Mingó se une a la Madre Tierra, a la espontaneidad de la Naturaleza (Quackenbush, 2002, pág. 35).

Es importante resaltar cómo el poder de Teófilo es nombrado pero su cuerpo nunca se hace presente en la obra. Es un ente que se manifiesta a través de sus hombres armados y violentos. Existe una oposición entre la materialidad que representa Mingó junto a la tierra y al concepto de Teófilo casi como un espectro. Esto está cargado de sentido porque el nombre de Teófilo, que significa el amigo de dios, evoca al poder tradicional; mientras que Mingó, un nombre inventado pero que asemeja a los vocablos africanos, evoca al poder de los despojados de la tierra.

Otra oposición interesante es la de los espacios femeninos y masculinos en la obra. Quackenbush (2002) dice que en la obra «hay muchos indicios de la división de géneros y la creación de espacios masculinos y femeninos independientes» (pág. 33) y que «en la organización de los espacios masculinos y femeninos, lo masculino muchas veces tiene bordes, límites físicos. (...) El espacio conceptual o psíquico, sin embargo, es el reino de la mujer» (pág. 35). Esta idea es notable ya que toda la movilización surge desde los cuerpos femeninos de Mingó, de las muchachas y de las viejas. El cuerpo masculino en la obra solo se moviliza activamente para oprimir.

CONCLUSIÓN

Al inicio de este ensayo nos preguntábamos sobre las conexiones existentes de las miradas hegemónicas sobre la identidad dominicana que excluyen o invisibilizan a los personajes negros y la evolución que ha tenido el concepto del héroe en la dramaturgia nacional, sin proponérselo Serulle y Deive conectan y amplían estas nociones en sus ficciones históricas. En *El santo esclarecido* la negritud se refiere por el habla, la región geográfica en que ocurre la historia y los hechos históricos, en *La danza de Mingó* la negritud se hace explícita en la descripción inicial de la obra y en los parlamentos en los que algunos personajes se refieren a ella.

En ese mismo orden, un elemento que no fue analizado porque requiere de un estudio específico de las formas poéticas de uso popular en la República Dominicana fueron los cantos presentes en ambas obras. En el caso de *El santo esclarecido* la referencia a las salves y a los palos son más explícitas, al igual que el uso de vocablos no españoles; mientras que en *La danza de Mingó* existen construcciones sonoras populares pero desde un registro del habla intermedio que mezcla las estructuras poéticas de origen español con las africanas.

Los textos analizados revisan la historia desde posiciones distintas. Carlos Esteban Deive se ancla más en la realidad en la creación de su tragedia cómica sobre la matanza de Palma Sola, mientras que Haffe Serulle crea un mundo onírico en donde el espíritu aguerrido de una Mingó, que nunca muere, moviliza la lucha de recuperación de las tierras arrebatadas por los poderes tradicionales del Estado y la Iglesia. Ambos crean mundos e interpretaciones posibles sobre los eventos históricos a los que se refieren y proponen nuevas lecturas sobre las figuras heroicas que deben ser observadas y rescatadas en el imaginario social dominicano. Tanto Liborio como Mamá Tingó se vuelven espíritus de resistencia desde lo rural a la búsqueda de otros modos de vida que complejizan la noción de lo dominicano construida desde las élites urbanas en complicidad con un orden nacional e internacional homogeneizador.

Si bien ambas obras se han montado, los registros sobre las mismas son pocos y solo permiten especular sobre las realidades de sus montajes. Por un lado, *La danza de Mingó* ha tenido varios montajes realizados por el mismo Serulle, por la compañía de teatro Otro Teatro NY radicada en Estados Unidos y por varias universidades a nivel nacional. Se podría asegurar que es una obra de las dramaturgias preferidas por algunas compañías para producir. Del primer montaje en la década de 1970 las miradas contemporáneas y transnacionales sobre la raza pueden cuestionar la representación de Mingó que fue realizada por una actriz en lo que parece ser *blackface*, como se puede ver en la portada del libro *Antología del teatro dominicano contemporáneo* compilado y editado por Quackenbush, pero mirar esa realidad de montaje frente a la perspectiva actual puede resultar en un análisis miope. En primer lugar, porque los estereotipos y políticas raciales discriminatorias en los países colonialistas como Estados Unidos que se construyen en la performance del *blackface* no son equivalentes a las prácticas de representación de la negritud en el país. Un ejemplo de esto son las representaciones del califé y los

tiznaos en los carnavales de la República Dominicana asumidas y creadas por poblaciones negras sin las dinámicas de poder presentes en una sociedad como la estadounidense. Tanto el califé como los tiznaos serían manifestaciones de *blackface* según miradas externas pero sus complejidades raciales y socioculturales son distintas. Luego, en la representación de la actriz de esos primeros montajes de *La danza de Mingó* se extrae la información que la actriz está cubierta de un barro que representa a la tierra a la que Mingó le reza. Es evidente que en la transnacionalización de las nociones raciales esa representación no sería concebible porque las imágenes producidas trascienden las fronteras nacionales pero en el contexto social y temporal en las que fueron producidas, asociándolas también a las prácticas mencionadas del carnaval, demuestran que ese *blackface* no se lee de la misma manera para un público dominicano que para un público en Estados Unidos.

De igual forma, el montaje de *La danza de Mingó* realizado por Otro Teatro NY en el 2015 redujo la obra a tres actores: Angie Regina, Maite Bonilla y Francis Mateo. La dirección de dicho montaje corrió a cargo de Billy Martin. En la obra, que utiliza técnicas teatrales de distanciamiento al mostrar el cambio de los personajes en el escenario y cómo los mismos actores operaban como equipo técnico al ayudarse entre ellos a realizar los cambios escénicos. Angie Regina retrata a Mingó, Maite Bonilla trabaja como La Vieja y Francis Mateo representa a los personajes masculinos y utiliza recursos como máscaras para desdoblarse. Como montaje pobre los recursos de la obra son pocos: un escenario de arena que refiere a la tierra, un solo vestuario, varias máscaras. La tierra en el montaje se vuelve un personaje más que es manipulado por Mingó en su obsesión con la conexión con ella. El montaje logra recrear el ambiente onírico que se desprende del texto y que mitifican a Mingó como heroína martirizada.

En el caso de *El santo esclavizado* su montaje por parte de la compañía estatal del Teatro Rodante Dominicano puede ser cuestionado desde el locus de la raza porque al tener actores fijos que son empleados del Estado su montaje no se acercó a una mirada racial consecuente con la realidad histórica y geográfica que la obra representa pudiendo crear una disonancia entre la imagen que los personajes pudieran tener pensando en los personajes históricos que inspiran la obra frente a la realidad mostrada en escena por los actores en nómina de dicho grupo de teatro. Esto genera nuevas preguntas ante la necesidad de diversificar y ampliar los

actores contratados en las compañías oficiales para que los elencos de las respectivas obras puedan reflejar mejor las características sugeridas, como la raza, en los textos que deciden producir. Esta misma realidad puede responder a la política de ceguera racial promovida desde el Estado porque la raza no es tomada en cuenta en la representatividad escénica aún cuando los personajes de la obra sean dominicanos pobres, campesinos y negros.

Expandir la visibilidad y el interés en el heroísmo negro en la República Dominicana es una estrategia que contradice la hegemonía de la ceguera racial que se construyó desde las élites hispanistas en buena parte de la historia política de la República Dominicana. Reivindicar las figuras históricas negras que se salen de los márgenes del Estado se ha vuelto un imperativo en la movilización social del siglo XXI, cuando todavía se reproducen discursos y acciones que afectan la vida de las personas en su cotidianidad por su condición racial y económica. Si bien el alcance de las obras es mínimo por la falta de políticas públicas que expandan su impacto y el acceso continuo que puedan tener las audiencias a los textos y a montajes de estas, el hecho de que las obras creen un nuevo archivo heroico de la identidad dominicana y que permitan abrir conversaciones sobre las múltiples opresiones que reciben los cuerpos negros es un valor dentro del registro histórico general y el repertorio dramático dominicano.

REFERENCIAS

- BAUZÁ, HUGO FRANCISCO (2007). El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica. Fondo de Cultura Económica.
- CASSÁ, ROBERTO (2004). Problemas del culto olivorista. En Martha Ellen Davis, *La ruta hacia Liborio. Mesianismo en el Sur Profundo dominicano* (págs. 3-44). Editora Manatí.
- DEIVE, CARLOS ESTEBAN (2009). *El santo esclarecido*. Editora Nacional.
- ELDRIDGE, JOAN T. (1994). The Existential, Socialist and Folkloric Themes in *La Danza de Mingó*. *Afro-Hispanic Review*, 13(1), 10-15. <http://www.jstor.org/stable/42656431>

- FRANCO, FRANKLIN (2019). El racismo, las migraciones y los problemas de identidad nacional en República Dominicana. *Estudios Sociales*, 42(158), 109-141. <https://estudiossociales.bono.edu.do/index.php/es/article/view/8/8>
- GOPAL CHETTY, RAJ. (2018). With Respect to Califé: Carnival, Theater, and Dominican Blackness: Carnival, Theater, and Dominican Blackness. *Revista Chilena De Estudios Latinoamericanos*, (10), 105–125. <https://doi.org/10.5354/mrd.v0i10.48849>
- MARTÍNEZ, LUSITANIA (1991). Palma Sola. Opresión y esperanza. (Su geografía mítica y social). Centro Dominicano de Estudios de la Educación.
- MORLA DE LA ROSA, RAFAEL (2022). Las vanguardias teatrales en República Dominicana (1970-2000). Universidad Carlos III. URI: <http://hdl.handle.net/10016/35791>
- QUACKENBUSH, L. HOWARD (2002). El espacio negativo femenino/masculino en La danza de Mingó, de Haffe Serulle. *Iberoamericana*, 2 (7), 29-38. <https://doi.org/10.18441/ibam.2.2002.7.29-38>
- QUACKENBUSH, L. HOWARD (2004). Antología del teatro dominicano contemporáneo. Tomo I. Brigham Young University y Ediciones Librería La Trinitaria.
- SERULLE, HAFTE (2004). La danza de Mingó. En L. Howard Quackenbush, Antología del teatro dominicano contemporáneo. Tomo I. Brigham Young University y Ediciones Librería La Trinitaria.

NOTAS

- ¹ Los bateyes son las comunidades rurales y empobrecidas en la República Dominicana que se conforman en torno a la producción de la caña de azúcar. Estos asentamientos están vinculados a una estructura de opresión de carácter colonial que crearon guetos de personas racializadas, generalmente migrantes, para el trabajo en el sistema del ingenio azucarero.

- ² La Masacre de Palma Sola fue una matanza que ocurrió en el paraje de Palma Sola en San Juan de la Maguana el 28 de diciembre de 1962. El hecho entra dentro de las políticas represivas que se dieron en el contexto del reordenamiento del poder en la sociedad dominicana con la caída de la dictadura de Trujillo. La matanza fue el resultado de un fuego cruzado entre la policía y el ejército en dicha comunidad.

