

L. Howard Quackenbush*

↳ El espacio negativo femenino/masculino en *La danza de Mingó*, de Haffe Serulle

Haffe Serulle se destaca como uno de los dramaturgos más distinguidos de la República Dominicana. Estudió dramaturgia entre 1965 y 1969 en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Al igual que varios de sus contemporáneos de la República, ha concentrado su atención en asuntos históricos, legendarios y sociales en la fase inicial de su producción dramática (*Duarte*, 1975; *El hatero del Seibo*, *Pedro Santana*, 1976). También ha publicado obras narrativas y poéticas. Sus años de servicio como presidente de la Unión Dominicana para la Defensa de los Derechos Humanos contribuyeron a ciertos cambios en las condiciones humanas y sociales de sus conciudadanos. Esta experiencia humanitaria se convierte en el enfoque de una parte indispensable de su dramaturgia. Serulle fue el fundador del Teatro de la Universidad Autónoma de Santo Domingo. En la actualidad ejerce como profesor de pintura en la UASD, escribe obras dramático-poéticas (*Violín entre las sombras*, 1993/94; *Mambrú de Manabao*, 2000), “en defensa de los niños y del planeta”, y trabaja para la Secretaría de Salud Pública. No cabe duda de que la participación del autor en la defensa de los derechos humanos le ha dado una perspectiva más vasta y cosmopolita con respecto a la pobreza, la degradación y los abusos del caudillaje. Entiende las maniobras de las fuerzas políticas, que han existido por mucho tiempo en el medio rural dominicano. Las obras dramáticas *La danza de Mingó* (1977) y *Bianto y su señor* (1984), junto con otras de índole documental (*Testimonio de un pueblo oprimido* y *El salto de la sangre*), atacan el vicio del neo-feudalismo en los países del “tercer mundo”.

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. Al concentrarme en *La danza de Mingó* como enfoque de este estudio espacial, me doy cuenta que hay varias posibilidades de interpretación. Sin embargo, me dedicaré al estudio de dos planteamientos que se complementan: el espacio negativo y el espacio femenino/masculino. En lo que respecta al análisis del “espacio negativo”, se ha explicado que el concepto viene del análisis de la pintura: “Some key components

* L. Howard Quackenbush, además de traductor y poeta publicado, es catedrático del Department of Spanish and Portuguese, de la Universidad de Brigham Young (Provo). Ha publicado gran cantidad de artículos sobre la poesía y el teatro latinoamericanos; entre sus últimas publicaciones monográficas figuran *El “López” de Jorge Ibarguengoitia: Historia, teatro y autorreflexividad* (1992) y *Devotas irreverencias: el auto en el teatro latinoamericano* (1998).

of a composition are ‘positive shapes’ (the objects or persons), ‘negative spaces’ (the empty areas), and the ‘format’ (the relative length and width of the bounding edges of the surface” (Edwards 1989: 98). En la pintura, los espacios negativos consisten en las representaciones del cielo, de la tierra y del aire (Edwards 1989: 99). Podemos añadir que el margen y el marco también forman una parte indispensable del espacio negativo de cualquier trabajo artístico. Dice Edwards que es indispensable un intenso programa de educación para convencer a los principiantes en la pintura que los espacios negativos, limitados por el formato de la obra, requieren la misma atención a los detalles que las formas positivas (1989: 99).

En el arte literario, igual que en la pintura, el espacio negativo puede asumir una variedad de posiciones. Joseph M. Flora, en su ensayo sobre el cuento moderno, muestra que el “silencio manifiesto” o “patente” (*conspicuous silence*), o lo que el escritor se abstiene de decir o compartir con los lectores, es tan importante, o tal vez más significativo, que la exposición misma:

Dramatists and fiction writers [...] often use silence as a technique in various ways and to a degree not found in earlier periods [...]. Many plays, especially plays since World War II, abound with great silences, and often language is merely a device to cover the overruling silence that is the dramatist’s message (Flora 1982: 27, 30).

Es preciso recordar que mucho del sentido que atribuimos al silencio manifiesto que llena estos espacios negativos, depende del nivel de angustia que experimenta el público que se identifica con la parquedad de la escena y quiere personalizarla: “para que la soledad del espacio vacío dejara de ser ‘exterior’ y se convirtiera en ‘vivencia interior’” (Ainsa 1975: 105). Requiere la participación activa y la interpretación inmediata del momento “vacío” de parte de los espectadores, quienes tienen que evaluar la información y los estímulos originales del drama. Según la óptica de Wolfgang Iser, la tarea del crítico “is not to explain the text as an object but rather its effects on the reader [or reader/spectator in the case of drama]. It is in the nature of texts to allow a spectrum of possible readings” (Selden 1989: 119).

A la vez que el silencio denota un espacio que rellenar de significado, muchas veces hay una falta de profundidad y de sentido en los parlamentos. A veces, las palabras son insuficientes para expresar el concepto, y estas faltas crean un espacio negativo. No se puede subestimar la importancia de los espectadores en el proceso de categorización de la calidad o el impacto de este método: “Negative space [...] is a sense of terrain created partly by the audiences and partly by camera-actors-director [...]” (Faber 1971: 9).

Muchos han tratado de definir el espacio negativo, y todas estas percepciones nos ayudan a completar nuestra propia visión del fenómeno: “un espacio desprovisto de toda posibilidad, un espacio sin potencia y sin eficacia, sin poder de coordinación, lo que Georges Poulet ha llamado ‘el espacio negativo’. [...] son para Poulet ‘los lugares’ entre los cuales hay ‘abismos no revelados’. El espacio [...] es lo que hace que los seres vivan separados y lejos unos de otros” (Ainsa 1975: 104). En otra parte, Ainsa habla de “esta desorientación recargada de muchos escritores. Es la descolocación del hombre en relación a su escenario” (1975: 111).

Al hablar de la relación entre el espacio negativo y el femenino, Indira Karamcheti menciona otras circunstancias relacionadas con el espacio negativo: “Imperial hierarchy

and power delineate the ‘marks’ separating the center from the edge, printed text from vacant margins. By definition negative space, margins through their emptiness define the text, their blankness constituting the presence of discourse” (Karamcheti 1994: 129). Elaine Showalter, por añadidura, describe la mayoría de las explicaciones de las feministas francesas como “the space of the Other, the gaps, silences, and absences of discourse and representation” (cit. en Salvaggio 1988: 262).

Si asociamos el espacio negativo con los otros espacios femeninos y masculinos que nos interesan, es necesario reconocer que estamos hablando de una especie de dominio (dominación o imperialismo) de un sexo sobre otro, y de cómo se expresa intuitivamente en la mente de los espectadores la “violencia geográfica”. Karamcheti concluye que “the spatial dislocations through which we understand ‘woman’ coincide and collude with the geographic losses imposed on the subjects of colonialism” (1994: 125s.). Es interesante notar que estas conclusiones de la autora se relacionan con el neo-feudalismo, que aparece en el desarrollo de la acción del drama *La danza de Mingó* de Serulle.

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. Serulle dedica la obra “A FLORINDA SORIANO (Doña Tingó), negra preñada de coraje y de amor hacia la tierra. Por eso fue vilmente asesinada el 1ro. de noviembre de 1974; pero cayó boca arriba sobre el charco de sangre, mirando el sol. Su aliento se ha convertido en viento” (Serulle 1977: 7). Es obvia la similitud entre los sobrenombres “Tingó” y “Mingó”, que evocan conceptos relacionados con el alboroto o escándalo (*mingo*), el primitivismo telúrico (*tinglado*: reptil escamoso, diabólico; *titingó*: meter escándalo), antecedentes lingüísticos y rituales asociados con lo afro-antillano (*bocó*: jefe de hechicería; *macandá*: brujería; *mende*: prácticas folclóricas africanas) y la fuerza maligna de los practicantes de la magia negra, del vodú y del *gagá*, en la República Dominicana.

La “Mamá Tingó” fue la líder de un movimiento rural que exigía la redistribución justa de las tierras inaccesibles para los campesinos y la protección contra los ataques de los caudillos, quienes querían adueñarse de esas tierras. Defendía los derechos de la mujer dominicana contra el terrorismo ultraconservador del régimen de Balaguer quien, durante su primera presidencia (1966-78), alegaba, con el apoyo de los EE UU, el peligro de la amenaza comunista del país vecino y de otras partes del hemisferio. Un gran número de personas, entre ellos muchos campesinos que apoyaban el plan de redistribución de tierras, fueron silenciadas o ultimadas por las fuerzas represivas del gobierno. Las condiciones de esa época se asemejaban a las que plantea el drama *La danza de Mingó* en el sentido de que las discriminaciones y las violaciones de los derechos humanos de los campesinos forman una parte incontrovertible de la historia pública de la nación. Mingó canta mientras lava la ropa:

La niña con su arito
se mueve al revés;
mueve que te mueve
la cintura al revés.

El niño con su canoa
cruza el río al revés;

cruza que te cruza
el río al revés.

La tierra con la lluvia
se moja al revés;
moja que te moja
la tierra al revés.

La ropa con mis manos
se lava al revés;
lavan que te lavan
la ropa al revés (11).

Los versos que canta Mingó se adaptan muy bien a la función del espacio negativo, porque parecen infantiles, rítmicos y propios de los quehaceres caseros, pero en el trasfondo existen otras posibilidades de interpretación, que requieren la participación activa del lector/espectador. A primera vista la canción parece inocua, pero tanto el ritmo de los versos como el proceso de hacer las cosas normales “al revés”, podría considerarse una remembranza de los poderes de la magia. Su canción contiene reminiscencias de los rituales del vodú africano. La gente del pueblo reacciona del mismo modo y piensa que esta mujer, aun en sus acciones cotidianas, invoca a las fuerzas oscuras, y esto para legitimar la creencia local de que Mingó es sacerdotisa del vodú o, por lo menos, una curandera que practica la magia negra. Sin embargo, se nota un prejuicio masculino, que se enfatiza con el empleo del espacio masculino al juzgarla de sibila, al clasificarla como una persona indecente o loca para invalidar su lucha por la justicia. Mingó, al cantar sus coplas, simplemente puede estar apoyando la rebelión contra un mundo que está “al revés”, un mundo dominado por la fuerza bruta masculina, tal como estaba la República Dominicana en los años 70.

La realidad dramática, a pesar de todo lo dicho, puede ser otra, porque la gente campesina comúnmente canta este tipo de coplas sin pensar en su significado simbólico o en sus antecedentes religiosos o de género. Esto, sin embargo, agrega otra dimensión a la implementación del espacio negativo por los espectadores, que están pensando en todas las posibles interpretaciones de hacer las cosas “al revés”. Notamos que el mundo de Mingó está cercado de impedimentos. Los márgenes espaciales de un espacio negativo están muy presentes. Ella es inventiva, pero parece enmarcada por las circunstancias de un medio masculino limitador. Ruth Salvaggio ha tratado de definir este tipo de espacio marginado, que ha sido reducido por los métodos de control que son tradicionales en el medio patriarcal –la fuerza bruta, el miedo, el abuso emocional y físico, el uso de armas: “The largely traditional concern with enclosed space and totalizing structures, for instance, might well be regarded as ‘masculine; when contrasted to the postmodern preoccupation with dispersed space that Alice Jardine describes as ‘coded as <feminine>’” (1988: 262).

El incorporar aspectos del espacio negativo masculino, y clasificar con negativismo y menosprecio a la mujer espiritual o visionaria, no se justifica históricamente. El hecho de apodararla de bruja, curandera, santera o sacerdotisa de una sociedad “primitiva” no es necesariamente una designación peyorativa. Entre los pobres, que no tienen los medios económicos para ir a un médico o al hospital, las herbolarias, hueseras, y santeras desem-

peñan una función práctica y necesaria. Atacar a la mujer indefensa, que ha sido calumniada por el miedo a lo desconocido, da más poder al medio espacial masculino y divide más a los sexos: “Las brujas y las hechiceras fueron predecesoras de las diosas. En la sociedad primitiva, las mujeres eran brujas debido a sus poderes misteriosos de producción y de procreación” (Reed 1980: 151).

En el drama, hay muchos indicios de la división de géneros y la creación de espacios masculinos y femeninos independientes. Los símbolos masculinos de autoridad han desaparecido de la vida de Mingó. No hace mención de su padre, y su esposo y sus tres hijos varones son asesinados por los secuaces de Teófilo, el caudillo de la comarca. Ella ahora vive sola. Baila, canta, adora la tierra con una triste melancolía, que permea mucho de la acción del drama y predice su futuro. Se asocia con las viejas del pueblo, que simbolizan la sabiduría del viejo matriarcado africano, pero llevan puestas caretas proscritas por Teófilo, que esconden a la verdadera persona y no les dejan desempeñar su papel de autoridad en el pueblo. Nadie puede verles la cara, no pueden interpretar sus verdaderos pensamientos, y cuando hablan son todas anónimas. La mención y el uso de caretas por Serulle es una de las maneras de implementar el silencio manifiesto en el drama. Nada se explica sobre el porqué de usar caretas como uno de los artículos de vestimenta del drama, ni en las acotaciones de la pieza ni tampoco en la acción. El receptor o la receptora tiene que hacer sus propias especulaciones al respecto:

MINGÓ.— (*Con dulzura.*) Si te dejaras quitar la careta.

LA VIEJA.— No es posible.

MINGÓ.— Lo dices porque tienes miedo.

LA VIEJA.— Estamos acostumbradas. Tú no lo entiendes porque eres diferente (15s.).

Al comienzo del drama, pensamos que el llevar caretas representa algún medio de control, pero no estamos seguros hasta que no adelante la acción. Las viejas no pueden ser auténticas o sinceras, tienen que esconderse detrás de sus máscaras. Han perdido así su presencia individual y su poder, y ha desaparecido el matriarcado. De esta forma, el autoritarismo masculino de Teófilo se consolida.

Son las niñas de la región las que se obsesionan por Mingó. Ella es tan singular, tan fuerte y rebelde que las atrae con un poder hechizador. La música, los instrumentos africanos y la coreografía enérgica son símbolos más femeninos que masculinos, aun cuando los danzantes son los novios de las niñas y bailan con sus colines. Las mujeres en este drama son las personalidades dominantes. Cuando hay peligro, las niñas y sus novios se esconden debajo de las polleras enormes de las viejas. Las sayas grandes representan la seguridad y, en otro sentido, la protección de la madre primordial de todos. Cada entidad femenina (Mingó, las viejas, las niñas, el matriarcado) crea una esfera de influencia, una geografía de seguridad, contra la maldad de Teófilo y sus hombres matones.

Uno de los símbolos femeninos más convincentes, el cual se repite muchas veces en la obra, es el de la Madre Tierra: las relaciones telúricas y la causa primera, los lazos de la sangre. Mingó come tierra, la acaricia, se abraza a la tierra y sueña con ella por la noche. Canturrea, murmura cosas a la tierra. Nadie le va a quitar la tierra donde vive, donde murieron sus hombres, donde está su casa, aunque ella es solamente inquilina de ella. Mingó ha pasado por el crisol y el fuego. Sus sacrificios la han purificado, y han santificado también sus tierras. Se obsesiona por la idea de tener esas tierras porque

representan el futuro y la fuente de su sustento. La tierra proporciona el cariño que le falta en su vida después de la muerte de sus familiares, pero también llena el vacío de madre que siente ahora. La tierra se convierte en su niña querida, la que nunca tuvo con su esposo:

- LA VIEJA.— Es bueno que sigas pariendo, Mingó. Un niño siempre hace falta en la casa.
 MINGÓ.— Cuando la tierra sea nuestra habré parido. Ella será mi niña.
 LA VIEJA.— Es nuestra porque es de Dios.
 MINGÓ.— De Teófilo, vieja. Es de Teófilo.
 LA VIEJA.— Te digo yo que es de Dios, Mingó.
 MINGÓ.— Dios no tiene nada en estos confines del mundo. [...]
 LA VIEJA.— Quien duda del Señor será castigado, Mingó.
 MINGÓ.— ¿Por qué hablas como las demás viejas?
 LA VIEJA.— Porque Dios es nuestro único amo. El dueño absoluto de todo.
 MINGÓ.— Pero llegó Teófilo y le arrebató estas tierras. [...] La tierra nos espera. Sólo castiga a los cobardes. Sabe que sin las manos de los hombres no tendría utilidad. Pregúntale qué debemos hacer para que sea nuestra y pregúntale a Dios por qué toda ella es de Teófilo. (12-14).

Las obvias referencias de La Vieja a creencias cristianas contrastan con las respuestas y las acciones de Mingó, que podrían referirse al paganismo, al culto de la Naturaleza, a una unión física, muy femenina, con la tierra. Mientras que las viejas representan el pueblo miedoso y resignado frente al asesino, las niñas jóvenes buscan otro futuro, y Mingó las convence de que deben luchar por sus tierras y sus familias. No deben rendirse sumisas al poder del explotador:

- MUCHACHA 3.— Una mañana me descubrió mirándola y me dijo: Acuéstate sobre la tierra, muchacha, abrázala, bésala, estruja tu cuerpo con rabia y contágate de su fuerza. No dejes que la gasten. Es tuya, es nuestra..., nos pertenece. Tenía la boca llena de tierra y yo hui espantada.
 MUCHACHA 2.— Pero fue hermoso lo que te dijo (22).

Por otro lado, el espacio masculino y el espectro de la esclavitud se expresan a través de los actos de brutalidad de Teófilo. Nunca aparece en persona. Todos hablan de él, todos le tienen miedo. Es una presencia fantasmal, omnipresente, pero anónima, y esto corresponde a su papel en el desarrollo del espacio negativo de la obra. El vacío del espacio negativo es fascinante, porque Teófilo hace el papel del hombre/dios invisible, rencoroso y maligno, el todopoderoso que se entromete en las vidas de sus súbditos sin ser visto. Los atemoriza y subyuga, quitándoles todo lo que tienen para hacerlos aún más dependientes de su voluntad y sus caprichos. Pero en realidad, tanto los personajes del drama como los espectadores tienen que inventar su propio concepto de lo que Teófilo representa para ellos. Como ha explicado Selden: "A problem for theory centres on the question of whether or not the text itself triggers the reader's act of interpretation, or whether the reader's own interpretative strategies impose solutions upon the problems thrown up by the text" (1989: 116). En el caso del espacio negativo, no importa si es el texto o el lector/público lo que impone la reinterpretación de los vacíos espaciales. Los espacios serán llenados por todos, y la interpretación resultante dependerá de los prejuicios.

cios y las experiencias individuales y vicarias de cada receptor. Muchos odiarán a Teófilo, pero siempre habrá algunos que, por sus intereses creados, simpatizarán con el latifundista.

En la organización de los espacios masculinos y femeninos, lo masculino muchas veces tiene bordes, límites físicos. Se convierte en un cautivo de sí mismo dentro de los márgenes de la obra literaria –“el espacio encerrado” masculino mencionado por Salvaggio–. El espacio conceptual, emocional o psíquico, sin embargo, es el reino de la mujer: “the space of the other, the space of the infinite, the spaces ‘between words, between lines’” (Salvaggio 1988: 270). En *La danza de Mingó*, Teófilo y sus hombres siempre controlan los espacios cerrados, tal como el pueblo o los caminos. También quieren apoderarse de las fincas grandes (otros espacios con límites) tanto como de las granjas pequeñas de los campesinos. Abusan de las mujeres solas y de las jóvenes solteras, y tratan de encontrar la oportunidad para seducirlas o violarlas. El tomar violentamente el cuerpo de otra persona, es profanar su espacio físico bien definido. Montan a caballo, usan armas de fuego, y estos medios físicos les ayudan a penetrar en el espacio privado de otros y hacerlo suyo: cruzan los ríos, andan por los caminos que separan las fincas, invaden los sembrados, queman y destruyen las cosechas.

No debemos pasar por alto el poder de la Iglesia cristiana, que Teófilo usa para su beneficio, porque la Iglesia también representa el control cerrado. Ir a la iglesia, hincarse frente a los santos, repetir rezos y rituales preestablecidos, pagar por los pecados, obedecer a hombres “disfrazados de mujeres” (los curas que aparentan ser sumisos, mansos y llevan sotanas): todas estas actividades corresponden a los espacios masculinos. Su influencia sobre otros (mujeres y hombres) los liga cada vez más a una vida vacía. Mientras más miedo tienen, más se someten a la órbita de Teófilo. Las mujeres se aíslan en su pequeño mundo de la casa o en el pueblo, donde se sienten protegidas por la multitud. Sólo salen para hacer sus compras, para lavar la ropa en el río o cuando van a trabajar con los hombres a las chacras. Han perdido la espontaneidad de una vida libre y su individualismo femenino. El poder neo-feudal las ha esclavizado en los espacios masculinos.

El espíritu libertador de Mingó constituye una amenaza al poder del terrateniente. Ella va a cortar las ligaduras que atan a los campesinos a Teófilo por el miedo. Mingó tiene que ser eliminada porque los espacios femeninos que quiere enseñar a los cautivos librarán a éstos para siempre. Por medio del baile y la canción se eleva el espíritu humano, se rompe el círculo vicioso cerrado, y se acerca a su creador (o creadora). 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, se baña con la tierra, se alimenta de la tierra y de todo lo que viene de ella. Desde la tierra observa las estrellas y la luna, dos símbolos que se han asociado tradicionalmente con la mujer. Por sus raíces africanas matriarcales deja las limitaciones terrestres, se une al cosmos y deja volar su espíritu libre. Mingó ve todo “al revés”. Agarra las caretas de las viejas, se las quita, las rompe y las tira al río. Éstas no saben qué hacer sin la protección de sus máscaras. Tienen miedo; quieren retornar al pasado, pero no pueden, ya es demasiado tarde. Los colines y las escopetas de los hombres ahora representan su liberación del poder limitativo de un mundo encerrado. Las mujeres aprenden a usarlos para su propia protección:

LAS VIEJAS.— Nuestras caretas
se han ido
al igual
que las bateas.
¡Oh, Mingó! ¡Oh, Mingó!
Déjanos solas,
Mingó.

APUNTES: Las muchachas tratan de engendrar rebeldía entre las viejas. MINGÓ, sacudiendo un colín, se desplaza hacia las viejas y les insinúa que lo tomen, pero las viejas siguen huyendo con miedo. MINGÓ las sigue, mostrándoles el filo del colín.

LAS VIEJAS.— (*Desesperadas*) ¡Somos cristianas, Mingó, y no nos gusta matar!

LAS MUCHACHAS.— Pero ya no tienen caretas.

LAS VIEJAS.— ¡Oh, el río se las ha llevado! [...]

APUNTES: LAS VIEJAS se mueven como un remolino deseando conservar su vida primitiva.

LAS VIEJAS.— ¡Ah, ah, ah! ¡Ah, ah, ah! ¡Ah, ah, ah!

APUNTES: El “¡Ah, ah, ah!” adquiere un ritmo de canción desesperada. MINGÓ salta y cae entre las viejas: sus manos, al instante, recorren ágilmente los caminos de arrugas que conforman sus rostros. LAS VIEJAS luchan, lloran impetuosamente, pero poco a poco van perdiendo el miedo y empiezan a tocar el cuerpo de Mingó con un sentimiento distinto. LA VIEJA, las muchachas y sus novios se mezclan con las viejas y las obligan a agarrar los colines y las escopetas. LAS VIEJAS terminan acariciando las armas después de vacilar notoriamente. Los muchachos, coreográficamente, les explican cómo debe usarse una escopeta y cómo se maneja el colín (62-63).

El viento se lleva la maldición, la lluvia los limpia de pecado, y el río borra la vergüenza anterior. El viento, como dijo Serulle en su dedicatoria, es el aliento de doña Tingó, pero en este drama se refiere al aliento de Mingó. El viento traspasa todos los límites físicos, no respeta la autoridad de ningún hombre. A veces se convierte en una brisa que refresca, inspira y alienta, o en otra cálida que acaricia el cuerpo y da valor. En ciertos momentos es la tormenta o el huracán que arrasa con todo lo que queda en su camino. A su vez, la lluvia nutre todo. Las raíces se profundizan en la Madre Tierra buscando esta humedad. Se entrelazan, se acarician, crece la vegetación, y el ser humano se alimenta de ella. La lluvia limpia el campo del polvo de los pesares y, con la salida del sol, revivifica el paisaje.

El río representa uno de los marcos espaciales abiertos, que da un borde al espacio masculino, pero también sirve de espacio negativo limitador, que puede ser interpretado de muchas maneras por el público. Es el río de la vida “que va a dar en la muerte” y nos hace pensar en el poema clásico de Jorge Manrique. Será un río de sangre cuando los campesinos traten de cruzarlo y quieran entrar en las tierras de Teófilo. Es la frontera que separa los ricos de los pobres y no deja que los indigentes contaminen la vida de sus opresores. El río se lleva los desperdicios de los dos lados. Da sustento, “el agua de la vida”, a los dos grupos. Es la vida y es la muerte para todos:

LAS VIEJAS.— Vino el viento. Sacudió nuestras caretas. El río las golpeó. El agua se las tragó. [...] ¿Es que no lo comprenden, hermanos? Sólo el viento puede movernos. Sólo el viento. Y está escondido entre nosotras (66, 68).

La gente del pueblo se rebela contra la maldad y se une a su líder Mingó:

LOS SEMBRADORES.— ¡Busquemos a Teófilo entre todos!

MINGÓ.— ¡Que revienten las cruces!

LOS HOMBRES.— ¡No, Mingó! ¡No avanzarán!

MINGÓ.— ¡Avanzaremos! ¡Ustedes no pueden más que el sol, y el viento nos favorece!

LOS HOMBRES.— El patrón quiere llegar a ciertos acuerdos contigo.

MINGÓ.— Yo no represento nada. ¡Es la tierra!

TODOS.— ¡Es la tierra! (71-72).

El final de la obra es enigmático en el sentido de que no nos lleva a una resolución definitiva. El espacio negativo domina la acción de nuevo, y sólo se puede sospechar lo que va a suceder entre los hombres de Teófilo y el pueblo que sigue a Mingó. Los de Mingó están a punto de cruzar el río e invadir el mundo cerrado del caudillo. Van a violar sus límites masculinos tal como él ha profanado sus tierras sagradas y estuprado a las mujeres. Es necesario que los lectores/espectadores rellenen los espacios de significado y terminen los diálogos con sus propias palabras y pensamientos:

LOS HOMBRES.— Nuestras casas son bonitas. Tenemos tierra, caballos y máquinas para sembrar. Teófilo nos cuida bien.

LOS SEMBRADORES.— ¿Y nosotros, hermanos? ¿Y nosotros?

LOS HOMBRES.— No nos importan sus problemas.

MINGÓ.— Entonces comencemos. Esa tierra de Teófilo será nuestra o tendrá tantas cruces que no se podrá sembrar.

LOS HOMBRES.— Si intentan cruzar el río, morirán todos.

TODOS.— ¡Empecemos a morir desde ahora, o a vivir! (72-73).

Los elementos espaciales de esta pieza se unifican al final. El espacio negativo se combina con los espacios patentes y femeninos tal como la historia de Mingó se une a la de la Mamá Tingó. En el medio campestre se borran todos los límites físicos y de género. Los silencios manifiestos y los vacíos se llenan de una multiplicidad de exclamaciones mentales y auditivas. La cooperación entre las niñas y sus novios señala una chispa de comprensión entre los hombres y las mujeres. Aunque es dudoso que triunfe Mingó en esta batalla por la libertad, tal vez otros se inspiren y ganen la guerra contra la esclavitud y el menosprecio de la mujer. Mingó es la diosa heroína que se sacrifica por sus ideales en esta triste saga de los campesinos del Tercer Mundo.

El drama estudia el problema de la mujer frente a la discriminación. Por un manejo magnífico del silencio patente (ahora interpretable) y el espacio negativo, involucra al público en las tensiones y en la brutalidad que soporta la protagonista. Lo que no se dice llega a ser tan importante como lo obvio y expresado. La acción dramática simbólicamente completa el cuadro artístico. Al extender el significado de las imágenes, la mente del espectador se expande e imagina nuevos horizontes de interpretación para la acción explícita del drama. Los receptores tienen que hacer sus propias especulaciones con respecto a las idiosincrasias femeninas expresadas en la obra, tanto como a las relaciones entre el espacio del hombre y el de la mujer. El espacio negativo y las lagunas de silencio entre líneas abren una puerta a la libre interpretación del mundo trágico de la “danza” humanitaria de Mingó.

Bibliografía

- Ainsa, Fernando (1975): *Los buscadores de la utopía: la significación novelesca del espacio latinoamericano*. Caracas: Monte Ávila.
- Edwards, Betty (1989): *Drawing on the Right Side of the Brain*. Los Angeles: Jeremy P. Tarcher.
- Faber, Manny (1971): *Negative Space. Manny Faber on the Movies*. New York: Praeger.
- Flora, Joseph M. (1982): "The Device of Conspicuous Silence in the Modern Short Story". En Aycock, Wendell M. (ed.): *The Teller and the Tale: Aspects of the Short Story*. Lubbock: Texas Press, pp. 27-45.
- Karamcheti, Indira (1994): "The Geographics of Marginality: Place and Textuality in Simone Schwarz-Bart and Anita Desai". En: Higonnet, Margaret R./Templeton, Joan (eds.): *Reconfigured Spheres. Feminist Explorations of Literary Space*. Amherst: University of Massachusetts Press, pp. 125-146.
- Reed, Evelyn (1980): *La evolución de la mujer del clan matriarcal a la familia patriarcal*. Barcelona: Editorial Fontamara.
- Salvaggio, Ruth (1988): "Theory and Space, Space and Women". En: *Tulsa Studies in Women's Literature*, 7, 2, pp. 261-282.
- Selden, Raman (1989): *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Serulle, Haffe (1977): *La danza de Mingó*. Santo Domingo: Taller.