

Deshaciendo la desmemoria: historia y ficción en el teatro de Haffe Serulle

Ryan Anthony Spangler
Creighton University
ryanspangler@creighton.edu

Palabras clave:

Haffe Serulle. República Dominicana. Testimonio. Memoria. Historia.

Resumen:

La historia de Hispanoamérica se ve como una de memorias borradas, particularmente las historias que merecen la mayor atención. Según el crítico Eduardo Galeano, la única manera de superar esta «desmemoria» histórica, de convertir la memoria colectiva en la historia oficial, es a través de la literatura. Este artículo elucida el efecto de la ficción en desarrollar la voz colectiva de la gente, particularmente en contraste con la historia oficial del gobierno. Basada en la crítica psicoanalítica del testimonio y una lectura de la obra teatral *La danza de Mingó* del dramaturgo dominicano Haffe Serulle, se enfoca en los pasos de deshacer la memoria del poder.

Undoing forgetfulness: history and fiction in the theatre of Haffe Serulle

Key Words:

Haffe Serulle. Dominican Republic. Testimony. Memory. History.

Abstract:

Spanish American history is often seen as a collection of erased and forgotten memories, particularly those that deserve our greatest attention. According to the critic Eduardo Galeano, the only means of overcoming this historical «dismemory», to convert collective memory into the official history, is through literature. This article elucidates fiction's effect on the development of a collective voice, in contrast to a government's official history. Founded in the psychoanalytical criticism of testimony and a reading of the Dominican playwright Haffe Serulle's pivotal work, *La danza de Mingó*, it focuses on the key steps to undoing and replacing official history.

«[...] y el humo no vuelve del cielo»
Pablo Neruda, *Canto general*

En el célebre cuento «Funes el memorioso» por Jorge Luis Borges, el protagonista, Ireneo Funes, sufre de la incapacidad de olvidar. Cada objeto, cada historia, cada memoria, se queda adherido para siempre a su cerebro. Desde las historias leídas en los libros, hasta los mínimos detalles de la pared, su memoria «es como vaciadero de basuras» [2003: 488]. Irónicamente, en contraste con el cuento de Borges, la historia de Hispanoamérica se ve como una de memorias borradas, particularmente las historias que merecen la mayor atención. En su artículo, «Memorias y desmemorias», publicado en 1997, el escritor Uruguayo, Eduardo Galeano, afirma que «la memoria del poder no recuerda: bendice. Ella justifica la perpetuación del privilegio por derecho de herencia, otorga impunidad a los crímenes de los que mandan y proporciona coartadas a su discurso, que miente con admirable sinceridad» [1997: 77]. Es decir, nuestra historia no es más que una de estas novelas de «historia ficticia» que se encuentra entre los *Bestsellers* del *New York Times*. Galeano propone que la única manera de superar esta «desmemoria» histórica, de convertir la memoria colectiva en la historia oficial, es a través de la literatura. El propósito de este ensayo es elucidar el efecto de la ficción en desarrollar la voz colectiva de la gente, particularmente en contraste con la historia oficial del gobierno. Basándome en la crítica psicoanalítica del testimonio y una lectura de la obra teatral *La danza de Mingó* del dramaturgo dominicano Haffe Serulle, me enfocaré en los pasos de deshacer la memoria del poder.

«La memoria de pocos», propone Galeano, «se impone como memoria de todos. Pero este reflector, que ilumina las cumbres, deja la base en la oscuridad. Los que no son ricos, ni blancos, ni machos, ni militares, rara vez actúan en la historia oficial de América Latina: más bien integran la escenografía, como los extras de Hollywood. Son los invisibles de siempre, que en vano buscan sus caras en este espejo obligatorio. Ellos no están» [1997: 77].



Si reflejamos un momento en las palabras de Galeano, comparadas a la historia de Latinoamérica, este proceso de obliteración histórica se repite en cada país. Desde la Guerra sucia en Argentina y el derroto del gobierno de Allende en Chile, hasta la noche de Tlatelolco en México y la época trujillana en la República Dominicana, los que han controlado el sede político en sus respectivos países siempre han intentado borrar la voz colectiva de las masas. Que estos actos de traición ocurren por todo el mundo, no hay duda, pero el impacto que han tenido en Latinoamérica, particularmente durante el siglo veinte, han llegado a ser la norma, desafortunadamente, y no la excepción. En su artículo revelador, Galeano se enfoca en cinco ejemplos en que el poder ha intentado deshacerse de la voz colectiva del pueblo. Las cinco secciones del artículo, «La memoria mutilada, la memoria rota, la memoria quemada, la memoria porfiriada y la mala memoria» intentan enfatizar las formas en que los líderes han intentado esconder las atrocidades que han cometido. La primera de ellas, «La memoria mutilada», examina el contraste entre la voz del poder y la del pueblo. Galeano afirma que «La memoria del poder sólo escucha las voces que repiten la aburrida letanía de su propia sacralización» [1997: 77]. Los que no tienen voz:

[...] son los que más voz tienen, pero llevan siglos obligados al silencio, y a veces da la impresión de que se han acostumbrado. El elitismo, el racismo, el machismo y el militarismo, que nos impiden ser, también nos impiden recordar. Se enaniza la memoria colectiva, mutilada de lo mejor de sí, y se pone al servicio de las ceremonias de autoelogio de los mandones que en el mundo son. [1997: 77]

Esta declaración intenta contrastar la percepción que tiene el poder de la voz del pueblo con la verdadera voz de él. Como vemos en los hechos insistentes de las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina, la voz colectiva en sí tiene mucho poder, y a veces tiene la capacidad de superar la obligación de silencio que el gobierno impone sobre la gente. Los años, mejor dicho, las épocas y los siglos, en que la gente ha continuado en un



silencio obligatorio, últimamente llegan a cierto colmo en que ellos buscan y encuentran una voz suficiente fuerte para escaparse de su estado de silencio.

En su obra reveladora *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, los psicólogos Dori Laub y Shoshana Felman se concentran en la cuestión del testigo y del testimonio en la creación de la historia. Dori Laub clasifica el proceso de esta conversión como un «ceaseless struggle» [1992: 75] en que el testigo tiene que convertirse en testigo del testigo. Es decir, el primer paso de convertir la experiencia en un testimonio es reconocerse como testigo. Laub, en sus varios estudios sobre el estado de los testigos del Holocausto Judío en Alemania durante la Segunda Guerra Mundial, reconoce que, con el paso del tiempo, una gran parte de los testigos comienzan a desacreditar la validez de sus propias experiencias. Al llegar a determinar la validez de un testimonio, los próximos dos pasos ayudan a convertirlo en un mensaje históricamente verídico. Laub sigue con la afirmación de que «The second level... in the process of witnessing is my participation, not in the event, but in the account given of them, in my role as the interviewer of survivors who give testimony of the archive, that is, as the immediate receiver of these testimonies.» [1992: 76]. Es decir, la afirmación de la validez del testimonio confirma la veracidad de la experiencia. Laub concluye con la declaración de que el testimonio requiere un tercer testigo, donde el «process of witnessing is itself being witnessed» [1992: 76]. De ahí, me gustaría agregar la posibilidad de un paso más, en términos literarios; cada testimonio y afirmación requiere lo que se define como la *representación del testimonio*. Sin la expresión artística del testimonio, sea a través de la poesía, la prosa, la música, o en nuestro caso, el teatro, una gran parte de estos testimonios se pierden en los archivos históricos. La representación del testimonio ayuda a extender el efecto de tal testimonio a un público más amplio. La dificultad de transformar la experiencia en palabras suficientes, sin embargo, impide la conversión del testimonio en cierta representación. Según Laub: «There are



never enough words or the right words, there is never enough time or the right time, and never enough listening or the right listening to articulate the story that cannot be fully captured in *thought, memory and speech*» [1992: 78]. La dificultad del escritor de capturar por completo el testimonio del testigo se relaciona con la incapacidad del locutor de convertir su memoria y experiencia en palabras. Esta cuestión del testigo y el testimonio es clave para comprender el impacto que tiene la literatura en el desarrollo de la voz colectiva.

En el siglo veinte, hemos visto una proliferación de autores que han intentado revelar las injusticias de respectivos gobiernos y desarrollar la voz cándida y suprimida de la gran parte de la gente. El objetivo de este ensayo, como he notado, no es de hablar específicamente sobre cada circunstancia y atrocidad que ocurre en Latinoamérica, sino de enfocarme en el ejemplo de la República Dominicana y la forma en que un autor en particular, Haffe Serulle, ha podido desarrollar la voz colectiva a través de la obra teatral. La historia de la República Dominicana está marcada por épocas largas de transgresiones contra el pueblo, intentos de cubrirlas, y luego, manifestaciones escritas para revelar tales injusticias. En 1930, con la participación activa de los Estados Unidos en la política dominicana, «el Jefe» Rafael Trujillo llega al poder. Ahora bien, desde la perspectiva estadounidense, el gobierno de Trujillo se ha caracterizado por sus éxitos económicos y su alianza política con su hermano mayor del norte. Las estadísticas económicas muestran un intento por parte del Gobierno de subrayar el beneficio que supuso permitir a Trujillo controlar el país durante tanto tiempo. Tales éxitos, sin embargo, suprimieron las atrocidades que ocurrieron durante su régimen. Un ejemplo, en particular, ahora conocido como «El corte» o «La masacre perejil», quizás ejemplifica tales atrocidades. Durante un período de cinco días en octubre de 1937, Trujillo mandó la exterminación de todos los haitianos que vivían dentro de las fronteras dominicanas. Trujillo consideraba la influencia haitiana una plaga



que afligía el desarrollo de la sociedad, una influencia que solo se resolvería con la eliminación completa de ella. En las palabras de Trujillo:

¡Los haitianos! Su presencia en nuestro territorio no puede más que deteriorar las condiciones de vida de nuestros nacionales. Esa ocupación de los haitianos de las tierras fronterizas no debía continuar. Está ordenado que todos los haitianos que hubiera en el país fuesen exterminados. [Cambeira, 1997: 183-4]

Como precaución, una gran parte de los soldados recibieron el mandato de usar machetes en vez de armas para no dejar huellas de la matanza. Se estima que entre 20.000 y 30.000 niños, mujeres y hombres fueron asesinados en estos cinco días [Cambeira, 1997: 182]. Comparto estos detalles con dos propósitos. Primero, para darnos un fondo histórico de las circunstancias en que se encuentra Haffe Serulle, y segundo, para enfatizar el intento de Trujillo de borrar cualquier rasgo de sus órdenes. El uso de machetes, en vez de pistolas o escopetas, caracteriza los intentos del poder de cambiar nuestra comprensión de la historia. Laub nota que si el evento no produce ningún testigo, no sólo exterminan los testigos mismos del crimen, sino que la engañosa estructura psicológica del evento excluye sus propios testigos [1992: 80]. En otras palabras, la erradicación completa de los testigos no sólo borra el evento en sí, sino que crea una pared psicológica que impide a los pocos testigos que sobrevivieron a testificar. De igual modo, «The ‘not telling’ of the story serves as a perpetuation of its tyranny» [Laub, 1992: 79].

Después del asesinato de Trujillo, varias elecciones en la República Dominicana y finalmente una guerra civil en 1965, Joaquín Balaguer, uno de los hombres más cercanos a Trujillo, llega al poder. El gobierno de Balaguer [1960-62, 1966-1978 y 1986-1996], aunque toma varios pasos hacia la democratización del país, continúa muchas de las mismas tácticas que encontramos previamente con Trujillo. Howard Quackenbush nota que «durante la primera presidencia de Joaquín Balaguer... un gran número de personas fueron silenciadas o ultimadas por las fuerzas represivas del



gobierno» [2004: 239]. Las comprobadas atrocidades continuadas durante la época balagueriana sirven de base histórica de Haffe Serulle.

Serulle, conocido sobre todo por su teatro socio-político y sus luchas para los derechos humanos [Quackenbush, 2004: 237], frecuentemente intenta extender la voz consciente del pueblo. A través de la colectividad de los testimonios de sus protagonistas, el autor propone una solución revolucionaria que supera las injusticias de su país. *La danza de Mingó*, publicada en 1977, es la obra dramática ejemplar del teatro social dominicano [238] que formula la representación literaria del testimonio de su gente. Dedicada a Florinda Soriana [la Mamá Tingó], una mujer que «defendía los derechos de la mujer dominicana contra el terrorismo ultraconservador del régimen de Balaguer» [Quackenbush, 2004: 238], la obra actúa como reflejo de la historia de la activista agraria que luchaba para la distribución de tierras en la República Dominicana antes de su asesinato en noviembre de 1974.

La danza de Mingó se divide en siete danzas: 1. la danza de contacto, 2. de la toma de conciencia, 3. del dolor y del juramento, 4. de la colectividad, 5. del intento de la violación y del compromiso, 6. de la decisión y 7. de la rebelión. Cada danza desarrolla el proceso de atestiguar, de convertir una experiencia en testimonio. La primera, la danza de contacto, no solo introduce al lector a Mingó, su historia y la escena, sino también al intento de Mingó de convertir su historia en un testimonio colectivo. La obra comienza con ella cantando mientras lava la ropa. La canción lleva al público al pasado, al tiempo que borra la historia falsa del Gobierno.

La niña con su arito
se mueve al revés.
El niño con su canoa
cruza el río al revés.
La tierra con la lluvia
se moja al revés.
La ropa con mis manos
se lava al revés [Serulle, 2004: 195-96]



Cada estrofa de la canción va de retraso, al revés, para volvernos al momento antes de la historia falsificada. Nosotros, el público y los lectores, ya estamos en contacto con una historia diferente a la oficial, la que fue presentada por el Gobierno o, en el caso de Mingó, del teniente Teófilo, dueño de los terrenos. Poco a poco, Mingó se pone en contacto con todos para presentarnos su historia.

Con el progreso de la obra, nos damos cuenta de que esta historia no es solo de ella, sino de todos. El contacto ocurre primero con nosotros, después con la vieja, las muchachas, los muchachos, las viejas y los campesinos. Felman nota que «By extension, the listener to trauma comes to be a participant and a co-owner of the traumatic event: through his very listening, he comes to partially experience trauma in himself» [1992: 57]. Poco a poco, el contacto, la manifestación, se convierte en la revelación de la historia colectiva de un pueblo buscando cierta retribución en la distribución de las tierras, y la conquista de la tiranía de Teófilo. En el primer diálogo entre Mingó y la vieja, ya vemos el intento calculado de romperse con la historia oficial:

VIEJA: Sólo sé que el Señor nos protege
MINGÓ: Abandonó a mi hombre y a mis muchachos.
VIEJA: Era su hora
MINGÓ: Tú siempre creyendo en la hora.
VIEJA: Es que todo está escrito, Mingó.
MINGÓ: ¡Entonces rompamos esas escrituras! [2004: 197]

Mingó revela la necesidad de quebrarse con la historia ya escrita por el Gobierno y crear una nueva versión. «The emergence of the narrative which is being listened to —and heard— is therefore» afirma Felman, «the process and the place wherein cognizance, the ‘knowing’ of the event is given birth to» [1992: 57]. Mingó reconoce que el camino de desarrollar su propia revolución es a través de compartir su propia historia. Ella afirma lo siguiente: «Necesito de ustedes [...]. Yo sola no puedo» [Serulle, 2004: 198]. Ya vemos el nacimiento de la voz colectiva, del pueblo, a través de esta mujer.



El testimonio compartido con una persona no es suficiente. El contacto después se extiende a tres muchachas que quieren saber más de Mingó. Sin embargo, cada intento de conocerla resulta una proliferación de mentiras. Véase los siguientes comentarios de las muchachas:

Una vez se lo pregunté a una vieja y no quiso decirme nada. [2004: 201]

Papá me dijo un día: Si la ves, no le hables, no la toques ni dejes que ella te toque. [2004: 201]

He oído decir que se excita con la tierra. [2004: 202]

Los hombres dicen que no se le acercan porque en su alma se esconden espíritus malignos. [2004: 202]

Las Viejas dicen que las [las cuatro cruces] puso ella para espantar a don Teófilo. [2004: 203]

A pesar de las mentiras creadas por los hombres de Teófilo, todavía sienten cierto deseo de conocer a Mingó y saber de su historia. La revelación de la primera muchacha, «Todo lo que dicen de ella es mentira... Nadie sabe nada de Mingó» [2004: 203] ilumina a los medios del Gobierno, que crearán una nueva historia de nuestra protagonista. Como nota Laub, «The events become more and more distorted in their silent retention» [1992: 79]. Con el encuentro entre las muchachas y Mingó, la protagonista se desnuda, literalmente y simbólicamente, de las mentiras impuestas sobre ella. La inclusión de este elemento erótico invita a las muchachas a formar su propio testimonio. El miedo se reemplaza con la verdad, expresada a través de un encuentro íntimo entre las muchachas, Mingó y la tierra:

MUCHACHA 2: Mingó...

MINGÓ: ¿Por qué tiemblan tus labios?

MUCHACHA 2: No sé... Tócame... ¿quieres?

MINGÓ: ¿Para qué?

MUCHACHA 2: Quiero saber la verdad.

MINGÓ: No lo hagas por mí. Hazlo por la tierra. Ella es nuestra luz.

MUCHACHA 2: Sí, Mingó. Ahora tócame. [*Mingó le toca la frente.*]

MINGÓ: No cierres los ojos. Mírate en el sol. Él es nuestro espejo. [2004: 204]



Ellas empiezan a conocerla por su verdadera relación con la tierra, y no por las hablurías de los demás. Ellas desean conocer la verdad, y lo hacen al tocar el cuerpo desnudo de Mingó que les revela la historia verdadera, y no la oficial. Ya se inicia la entrada a la segunda clase de testimonio que describe Laub, en que el testimonio del testigo se comparte. Así comienza la segunda danza de la conciencia.

Esta segunda danza revela la historia de Mingó y la razón por la que Teófilo ha creado tantas mentiras sobre ella. El evento, es decir, el asesinato de su marido y tres hijos, al principio solo tiene como testigo Mingó y los hombres de Teófilo. Al compartir su historia con las muchachas, ellas también llegan a ser testigos. Laub afirma que «the listener, therefore, is a party to the creation of knowledge *de novo*. The testimony to the trauma thus includes its hearer, who is, so to speak, the blank screen on which the event comes to be inscribed for the first time» [1992: 57]. Con el relato de la historia, el número de testigos y testimonios se aumenta. El testimonio de Mingó llega a ser de ellas también y la historia oficial comienza a ser reemplazada por la versión colectiva del pueblo. La tercera danza del dolor y del juramento, que ocupa solo un párrafo, convierte al lector en el tercer tipo de testigo «of the process of sharing testimony» [Felman y Laub, 1992: 76] y lo lleva a sentir el dolor de la protagonista y a cambiar su percepción de la historia.

Entre la tercera y la cuarta danza se da una conversación muy parecida a la primera entre la Vieja y Mingó. La diferencia entre ambas es la actitud de la Vieja y los pasos que toma para convertirse en testigo de la historia verídica. Todas las mujeres casadas del pueblo (menos Mingó) llevan una careta o máscara –las máscaras, como las mentiras de Teófilo, impiden la proliferación de la verdad entre la gente–. Ahora, de forma paralela al momento en que Mingó se desnuda para revelar su historia, la protagonista le pide a la Vieja que se quite la careta. Esta, aunque se ve tentada a no hacerlo, cuando llegamos a la quinta danza se ve tan



comprometida que, no solo se desenmascara, sino que también convence a las demás viejas de que se quiten las suyas.

Hasta ahora, la verdadera historia solo se comparte entre Mingó, una vieja y tres muchachas. El comienzo entre mujeres, aunque es importante, todavía no es suficiente para cambiar la versión oficial. En la cuarta danza también participarán los novios de las muchachas –lo que se ve como la nueva generación–. Esta, conocida como la danza de la colectividad, llega a ser, quizá, la más importante, porque permite que la voz colectiva se una al baile. No solo participan como testigos secundarios, sino que se convierten en verdaderos testigos de las atrocidades de Teófilo. De esta forma, Serulle desarrolla un nuevo proceso al dejar que participen como testigos principales del evento. Sin la participación de un grupo más amplio, particularmente los hombres, en este caso, la voz colectiva se queda muda. La participación de los muchachos motiva a Mingó a resistir a Teófilo en la quinta danza del intento de la violación y del compromiso. Cuando llegan los hombres de Teófilo a repetir sus atrocidades, ella sola no hubiera podido resistir sin haber compartido su testimonio con los muchachos. «This loss of the capacity to be a witness to oneself and thus to witness from the inside,» reafirma Laub, «is perhaps the true meaning of annihilations, for when one's history is abolished, one's identity ceases to exist as well» [1992: 82]. Si Mingó no hubiera compartido su historia, habría dejado de existir y la historia se habría repetido, no solo con ella, sino con toda la colectividad. El desarrollo del testimonio, el compartirlo con el pueblo, el convertirlo en suyo, es el medio más eficaz de evadir la repetición de la historia enmascarada. Como proclama la Vieja para convencer a las demás, «Veremos cosas horribles si continuamos calladas. Los canales serán las tumbas de nuestros hombres y los árboles no nos darán más sombra. Ajustiecemos a Teófilo» [224]. Cuando la gente se queda silente, las injusticias aumentan. Como las viejas que después se quitan las máscaras de una historia falsa, Serulle propone un desnudamiento de la historia. Las historias oficiales, es decir, las máscaras históricas, solo obstruyen el



florecimiento de la verdad. Con la revelación de las caras de las viejas, los campesinos y obreros del campo también ya están convencidos de la necesidad de luchar. Así comienza la última danza de rebelión y revolución.

La danza de la rebelión se caracteriza por el enfrentamiento colectivo de la gente en contra de Teófilo y sus hombres. Los hombres, intentando silenciar a Mingó, no se dan cuenta de la fuerza que tiene ahora con el apoyo de todos los campesinos:

HOMBRES: [El patrón] quiere hablar contigo.

MINGÓ: Estoy aquí, que venga.

HOMBRES: El patrón dice que es mejor detrás del río.

MINGÓ: Sólo saltaremos los barrancos para conquistar la tierra. Es nuestra. La trabajaremos. Ustedes aún tienen tiempo.

LAS VIEJAS: Es verdad, niños nuestros. Es verdad.

LOS SEMBRADORES: No queremos guerrear con ustedes. No hacen nada defendiendo a Teófilo. ¿Qué obtienen al final de la jornada?

LAS MUCHACHAS: ¡Sangre, odio y sudor! Un día sentirán el deseo de casarse, nos buscarán a nosotras, querrán hijos y nosotras desearemos que corran como perdices y besen las palomas.

LOS SEMBRADORES: ¡Busquemos a Teófilo entre todos! ¡Qué revienten las cruces! [2004: 234-35]

Lo que antes era la voz de una persona, una voz incapaz de superar la autoridad de Teófilo, se ha convertido en la voz de todo el pueblo. La evolución de un testimonio convertido en las acciones revolucionarias de un pueblo ennoblece la fuerza del testimonio de Mingó. Su voz ya es la voz de todos: muchachas, muchachos, viejas y sembradores. Todo el pueblo campesino comienza a compartir un testimonio unido. Así, Serulle ha transferido el testimonio literario al público, convirtiendo la voz de Mingó en la voz de todo el pueblo dominicano que ya no tolera más las injusticias de Balaguer. La obra termina con una conclusión abierta que provoca cierto deseo de transformar el testimonio en rebelión, el verdadero signo de cambio.

La danza de Mingó, una obra que caracteriza las injurias del gobierno de Balaguer, va más allá de ser una obra exclusivamente política. Como apunta el crítico Howard Quackenbush, «Al crear esta pieza, Haffe



Serulle nunca se vio tentado por el pecado antidramático de producir propaganda directa, de gestar ataques frontales declamatorios en contra de estos males sociales» [2004: 240]; lo que hace es desarrollar el proceso de deshacer la desmemoria. A través de su personaje principal, Mingó, aprendemos los procesos de 1. compartir el testimonio, 2. atestiguar el testimonio y 3. representar el testimonio. Y, aunque Mingó, como personaje, no escribe una representación de su historia, el autor, Haffe Serulle, nos permite participar del testimonio y convertirlo en nuestro a través de su representación teatral. Al leer y comprender su obra maestra, nuestros propios testimonios llegan a ser la voz colectiva, no solo de la República Dominicana, o Hispanoamérica en general, sino de la voz de la consciencia que deshará la desmemoria de cada individuo sin voz.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 2003.
- CAMBEIRA, Alan. *Quisqueya La Bella: The Dominican Republic in Historical and Cultural Perspectives*. Armonk, N.Y.: M.E. Sharpe, 1997.
- FELMAN, Shoshana, and Dori Laub. *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York, NY: Routledge, 1992.
- GALEANO, Eduardo. «Memorias y Desmemorias». *Le Monde Diplomatique* July 1997: 77.
- QUACKENBUSH, Howard L. *Antología Del Teatro Dominicano Contemporáneo*. Vol. 1. 2 vols. Santo Domingo: Librería La Trinitaria, 2004.
- SERULLE, Haffe. «La Danza De Mingó». *Antología Del Teatro Dominicano Contemporáneo*. L. Howard Quackenbush. Vol. 1. 2 vols. Santo Domingo: Librería La Trinitaria, 2004, pp. 191-242.

