

**CUADERNOS
DE LITERATURA**

Cuadernos de Literatura

ISSN: 0122-8102

cuadernos.literatura@javeriana.edu.co

Pontificia Universidad Javeriana

Colombia

Santana, Analola

Teatro Latino en los Estados Unidos: la estética teatral de Migdalia Cruz
Cuadernos de Literatura, vol. XIX, núm. 37, enero-junio, 2015, pp. 361-379
Pontificia Universidad Javeriana
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=439843034024>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](http://www.redalyc.org)

[redalyc.org](http://www.redalyc.org)

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Teatro Latino en los Estados Unidos: la estética teatral de Migdalia Cruz

Latino Theater in the United States: the theater aesthetics of Migdalia Cruz

Teatro Latino nos Estados Unidos: a estética teatral de Migdalia Cruz

Analola Santana

DARTMOUTH COLLEGE, ESTADOS UNIDOS

Profesora Asistente del departamento de Español y Portugués de Dartmouth

College. PhD en Literatura de University of California, Irvine. Ha publicado numeros artículos en revistas especializadas y es autora del libro *Teatro y Cultura de Masas: encuentros y debates* (Editorial Escenología, 2010). Correo electrónico: Analola.Santana@Dartmouth.edu

Artículo de reflexión

Documento accesible en línea desde la siguiente dirección: <http://revistas.javeriana.edu.co>

doi:10.11144/Javeriana.CL19-37.tleu

Resumen

La producción teatral de los latinos en Estados Unidos ha conformado un corpus importante e innovador que requiere de más estudio crítico. Una de las voces más prolíficas e interesantes de las propuestas teatrales latinas es la de Migdalia Cruz, autora de más de cuarenta obras teatrales y varias traducciones y adaptaciones. Este ensayo busca recorrer la estética teatral de Cruz, descubriendo elementos característicos de la estética de su obra como lo es el monólogo y la incorporación de elementos religiosos. En la obra de Cruz, el uso del monólogo es un elemento clave que se utiliza para desarrollar a los personajes en diferentes niveles. La autora incorpora esto a la estética religiosa para desarrollar un concepto muy particular del ritual en su teatro.

Palabras clave: teatro; subalternidad; monólogo; latinos en Estados Unidos; religión; Migdalia Cruz

Abstract

The theater products of Latinos in the United States have created an important and innovative corpus that requires more critical studies. One of the most prolific and interesting voices of the Latino theater proposals is that of Migdalia Cruz, the author of over forty theater works, as well as several translations and adaptations. This essay strives to go over the theater aesthetics of Cruz, discovering characteristic elements of the aesthetics of her work, as the monologue and the incorporation of religious elements. The use of the monologue is a key element in the work of Cruz that is used in order to develop the characters at different levels. The author includes this in the religious aesthetics to develop a very particular concept of ritual in her theater work.

Key words: theater; subalternity; monologue; Latinos in the United States; religion; Migdalia Cruz

Resumo

A produção teatral dos latinos nos Estados Unidos conformou um corpus importante e inovador que requer maior estudo crítico. Uma das vozes mais prolíficas e interessantes das propostas teatrais latinas é a de Migdalia Cruz, autora de mais de quarenta obras teatrais e várias traduções e adaptações. Este ensaio busca percorrer a estética teatral de Cruz, descobrindo elementos característicos da sua obra, como o monólogo, e observando a incorporação de componentes religiosos. Na obra de Cruz, o monólogo é um elemento-chave que se emprega para desenrolar os personagens em diferentes níveis. A autora congrega isto à estética religiosa para desenvolver um conceito muito particular de ritual em seu teatro.

Palavras-chave: teatro; subalternidade; monólogo; latinos nos Estados Unidos; religião; Migdalia Cruz

RECIBIDO: 10 DE ENERO DE 2014. EVALUADO: 22 DE FEBRERO DE 2014. DISPONIBLE EN LÍNEA: 15 DE ENERO DE 2015

Cómo citar este artículo:

Santana, Analola. "Teatro Latino en los Estados Unidos: la estética teatral de Migdalia Cruz". *Cuadernos de Literatura* 19. 37 (2015): 361-379. doi:10.11144/Javeriana.CL19-37.tleu



MIGDALIA CRUZ ES una de las autoras nuyoricans más sobresalientes que estudió bajo la tutela de María Irene Fornes, reconocida dramaturga cubano-americana, en el International Arts Relations (INTAR) Hispanic Playwright's Lab en Nueva York durante los años 80.¹ Es a partir de su formación con Fornes que Cruz madura y desarrolla su teatro. Cruz ha escrito más de treinta obras teatrales, muchas de éstas encargadas por compañías tan famosas como Cornerstone Theatre Company, INTAR, W.O.W. Café y Playwright's Horizons, entre otras. En 1995, el Latino Chicago Theatre Company produjo toda una temporada teatral de su obra, incluyendo *Fur*, *Cigarettes and Moby Dick* y *Lolita de Lares*. Las obras teatrales de Migdalia Cruz han sido publicadas en diversas antologías, y su corpus teatral refleja una gran variedad de géneros, como lo son *Frida: The Story of Frida Kahlo* (ópera), *Telling Tales* (colección de monólogos) y *Miriam's Flowers* (drama realista).

El teatro de Migdalia Cruz, a pesar de ser tan variado y reconocido, no ha sido suficientemente investigado por los académicos. Hay varias posibles razones para explicar esta ausencia de trabajos críticos. Por un lado, el teatro en general no es un género muy estudiado por los académicos en el contexto universitario; la narrativa y la poesía reciben más atención en la academia como lo prueba una simple ojeada a los bancos de datos bibliográficos de cualquier biblioteca. El teatro de los latinos en Estados Unidos es todavía más ignorado que otros, en general por el estigma de pertenecer a una colectividad que se define a sí misma a partir de la experiencia de la marginalidad. Además, al hablar de este teatro el enfoque crítico ha privilegiado a los autores chicanos, pues se han dedicado más estudios a la obra de escritores como Luis Valdez y Cherrie Moraga, entre otros. Posiblemente esto se deba a que esta comunidad es la más expandida y la de mayor población dentro de los Estados Unidos. Sin embargo, el enfoque hacia ciertos grupos dentro del ya marginado campo de estudios del teatro latino es algo que ya está generando ciertos cambios. Se debe tomar en consideración que recientemente, bajo el estudio del *performance* teatral y el teatro *queer*, se han publicado colecciones de textos críticos donde se incluyen estudios sobre el teatro nuyoricano, como lo son *Negotiating Performance: Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America* (1994), editado por Diana Taylor y Juan Villegas; *José, Can You See?: Latinos On and Off Broadway* (1999), de Alberto Sandoval-Sánchez; y *The State of Latino Theater in the United States* (2002), editado por Luis A. Ramos-García.

1 El término "nuyoricano" es la combinación de New York y Puerto Rico, con el cual se identifica a puertorriqueños de la diáspora localizados en Nueva York y sus cercanías.

Análisis como éstos han empezado a romper las barreras impuestas por la cultura dominante o el *mainstream* estadounidense que ha marginado e imposibilitado la producción de estas obras dentro del circuito del *mainstage* de Broadway. A la vez, esto ha constatado que todavía hay mucho por explorar y estudiar. A partir de autores como Cruz, quienes forman parte de una generación joven que se dedica a representar una percepción de la realidad poco reconocida pero muy difundida, se podría revelar una de las variadas experiencias de los latinos en los Estados Unidos. Este ensayo busca desglosar los elementos predominantes que caracterizan la obra dramática de Cruz para así continuar abriendo espacios que tomen en cuenta las producciones culturales de comunidades marginadas tanto en Estados Unidos como en Latinoamérica.

Los elementos más distintivos y marcados del teatro de Migdalia Cruz son el uso de una simbología religiosa y del monólogo. El elemento religioso o sagrado afecta tanto a los personajes como la puesta en escena, ya que crea un ambiente performativo bastante específico. A la vez, Cruz enfatiza un sentimiento de ritual al juntar elementos religiosos o sagrados con el monólogo. Mi propósito en este trabajo es recorrer la estética teatral de Cruz, descubriendo estos elementos como característicos de la estética de su obra. En la obra de Cruz, el uso del monólogo es un elemento clave que se utiliza para desarrollar a los personajes en diferentes niveles. El monólogo como característica discursiva refleja lo que Deborah Geis llama la condición posmoderna del autor. El monólogo, a diferencia del diálogo, permite transformar el tiempo y espacio escénicos en un tiempo y espacio narrativos:

[P]ostmodernism has theorized a fragmented and dislocated speaking subject that is more open to replication and dissemination —through a highly technologized culture— than it is to the dynamic of response inherent in dialogue. (...) Postmodernism refuses completion and coherence and opts for deconstructive explorations of its own resistance to pairing and linearity (2).

Algunos autores dramáticos que han producido obras teatrales durante los últimos veinticinco años, señala Geis, traen consigo las experimentaciones del posmodernismo junto con las influencias de la cultura popular. La unión de estos elementos crea una nueva sensibilidad teatral que utiliza al monólogo “as a way of ‘speaking’ about the attempt to enter subjectivity” (3). Esto se puede observar claramente en la obra de Cruz, donde la voz principal es la del personaje marginado; la exposición de esa voz va creando un espacio propio para el personaje, por medio del monólogo, donde se le es permitido expresarse y definirse.

En tanto Geis señala características posmodernas en el monólogo, se hace necesario remarcar la condición marginal de los personajes de Cruz y asociar este

uso del monólogo a la crítica que hace Gayatri Spivak de las ideas de Frederic Jameson en torno al posmodernismo como dominante cultural. Spivak señala en relación a las culturas marginales:

[I]f we only concentrate on the dominant, we forget that the difference between varieties of the emergent and residual may be the difference between radical and conservative resistance to the dominant, although this is by no means certain. Williams distinguishes scrupulously and insistently between the “alternative” and the “oppositional” in the “emergent.” And in order to gain a measure of risky certitude, we must keep focusing on the traces of the heterogeneous (314).

Si se ha de tomar en cuenta que Jameson define el posmodernismo como un dominante cultural, entonces el uso del monólogo en la obra de Cruz se debe entender a partir de la crítica que hace Spivak sobre “the irreducible heterogeneity of the cultural”, puesto que es por medio de ésta que a sus personajes se les otorga una voz que reflexiona sobre la experiencia cultural latina en los Estados Unidos. Y esta voz recrea una disidencia cultural en el sentido de proyectar identidades marginales heterogéneas que existen y se resisten a los poderes dominantes.

Tradicionalmente, los críticos han observado en el monólogo una función psicológica que permite apreciar los diferentes subtextos de sentimientos y pensamientos que el mismo personaje no se atreve a enfrentar. Sin embargo, es posible ampliar el uso del monólogo para incluir diferentes niveles de percepción escénica. El contexto dramático desde donde emerge permite que el monólogo tenga una función que no es puramente expositiva o psicológica, sino que subsume las acciones físicas y visuales en escena. También transforma la conciencia de su estructura, puesto que lo que se enuncia se convierte en una construcción metafórica que le da forma a la percepción total de la obra (Geis 30). Así, la función del monólogo es crear una variedad de niveles en el texto dramático y el texto espectacular, es decir, se complementa la enunciación del actor con el uso de elementos teatrales (luces, escenografía, etc.).² La estructura del “monólogo posmoderno” reconoce una relación con el texto espectacular como expresión paralela. De esta manera, el monólogo cobra vida y expresa algo

² Juan Villegas hace una excelente distinción entre texto dramático (o verbal) y texto espectacular al insistir: “Se parte del supuesto de que el discurso verbal es un componente de discurso teatral, pero que no es el componente definitorio. Por el contrario, se acepta que el texto teatral es predominantemente un proceso de comunicación en el cual lo determinante es el componente espectacular” (26). Es decir, el texto espectacular se compone de la puesta en escena y los modos en la cual esta se lleva a cabo.

más que los sentimientos de un personaje; se convierte en una acción que, junto con él, la estética visual demuestra la condición marginal de un sujeto. En la obra de Migdalia Cruz, como mostraré, se pueden observar la variedad de funciones y niveles que se le otorgan a esta forma teatral ya que el monólogo constituye una estética central de su producción.

El monólogo y los elementos sagrados y religiosos en la obra de Cruz se complementan en su función visual y expositora que logra llevar a cabo una estética ritualista. En una entrevista con Tiffany López, Cruz define las imágenes recurrentes de su obra como parte del imaginario religioso de su juventud:

All that comes from my Catholic upbringing. I was obsessed with the church when I was a kid. The blood rituals and the eating of Christ's body and drinking his blood is part of every Sunday mass, which is a bizarre, strange, cannibalistic thing that was kind of sexy, too. It was mysterious, so sacred and vulgar (...) The church is a weird place, but, for me, that was the first theater (213).

La obra de Cruz se caracteriza por un tono oscuro y una angustia intrínseca que son el resultado de la relación que tienen los personajes con el sufrimiento que reclama la iglesia y la religión católica. La religión como concepto en la obra de Cruz provoca fascinación y frustración, lo cual se refleja en la estética espectacular. Las imágenes católicas se mezclan con imágenes religiosas de la santería y el espiritismo con el objeto de formar una perspectiva de sufrimiento y ritual, de atracción y resistencia.

El elemento de lo sagrado se manifiesta de diferentes maneras, ya que cada personaje tiene su forma específica de declarar lo que constituye lo sagrado, ya sea a través de elementos naturales o elementos creados por el hombre. En términos generales, lo sagrado afecta a la humanidad y a las sociedades de distintas maneras; pertenece tanto a las sociedades primitivas como a las modernas, y es un concepto que va más allá de una simple asociación con la institución religiosa. Mircea Eliade ha definido distintas maneras de acercarse a este concepto:

Lo sagrado se manifiesta siempre como una realidad de un orden totalmente diferente al de las realidades "naturales". El lenguaje puede expresar ingenuamente lo *tremendum*, o la *maiestas*, o el *mysterium fascinans* con términos tomados del ámbito natural o de la vida espiritual profana del hombre. Pero esta terminología analógica se debe precisamente a la incapacidad humana para expresar lo *ganz andere*: el lenguaje se reduce a sugerir todo lo que rebasa la experiencia natural del hombre con términos tomados de ella. (...) Se trata siempre del mismo acto misterioso: la manifestación de algo "completamente diferente", de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos

que forman parte integrante de nuestro mundo “natural”, “profano” (17-20).

Estas categorías de Eliade nos son de mucha utilidad, ya que al acercarnos a las obras de Cruz podemos ver cómo lo sagrado crea una sensibilidad y un modo de relacionarse específicos en su obra. Lo que se intenta es permitir que lo “profano”—que en este caso es representado por personajes a los márgenes de la sociedad— se manifieste como parte de lo sagrado. De esta manera, se puede demostrar la belleza innata que constituye al caos que nos rodea.

Migdalia Cruz escribe su primera obra, *The Have-Little* (1987, 1996), en su totalidad en el INTAR.³ En ella traza la historia de una jovencita puertorriqueña, Lillian, y su lucha por encontrarse y hacerse valer. La obra comienza con un grito —“kill the son of a bitch” (108)— que apunta a la violencia que marca la vida de Lillian. Ella, sin embargo, es todo lo contrario: un ser inocente que, como dice la autora, “is the purest of my characters, the most innocent, the most spiritual. She is what was taken from me too young— that which I yearn for still” (Perkins y Uno 106). Es una chica inocente atrapada en un mundo de violencia del cual no la pueden proteger ni su madre, ni su mejor amiga, ni mucho menos su padre. Al final, la salvación de Lillian, o lo que ella considera su salvación, es el hijo que tiene de un novio drogadicto, quien muere a causa de su vicio. Ese hijo es lo que llena el vacío que la rodea, pero la relación entre Lillian y su hijo deja al espectador preguntándose si no será tan sólo una repetición de la vida de su madre, en la que “nothing means nothing” (125). Al fin y al cabo, es preciso reflexionar hasta qué punto el mundo de violencia y pobreza ha destruido la ilusión infantil de la protagonista.

El estilo de esta obra está marcado por el uso del monólogo como forma de narración y el uso de elementos religiosos para la creación de una estética visual. El monólogo como recurso teatral crea un espacio narrativo en la obra. Desde este espacio, Lillian escribe sus pensamientos en su diario y al mismo tiempo le permite al público hacerse cómplices de su vida. Este uso del monólogo, primero, invita al reconocimiento del público de un sub-texto en el pensamiento de la protagonista: aquello que Lillian no se atreve a pensar ni decir. Este sub-texto se alimenta con la acción del diálogo, donde se desarrollan las relaciones de Lillian con su mejor amiga, Michi, su madre y su padre. El monólogo funciona aquí como un espacio narrativo y confesional en el que Lillian puede pensar en sus ilusiones sin temor a la burla. Sin embargo, este espacio narrativo y revelador es transgredido cuando José, su padre, se sienta en el balcón (espacio de Lillian, ya

3 La primera fecha corresponde al estreno de la obra, y la segunda al año de publicación de ésta. De aquí en adelante, se colocarán ambas fechas.

que es aquí donde escribe) a leer su diario. Además de violar su privacidad, el acto de ocupar este espacio es un instante violento, pues el padre también ocupa la “persona” de Lillian al pronunciar sus pensamientos, y, por lo tanto, se apropia metafóricamente del cuerpo de su hija. Sin embargo, esta transgresión cumple una función, pues crea paralelos entre los dos personajes. El miedo que Lillian se permite expresar en su diario, y que el público escucha y reconoce a través de la voz del padre, produce un efecto terrible en él puesto que vive en un vacío producido por su adicción que no le permite reconocer o sentir emociones propias. El padre no tiene un espacio propio y tiene que apropiarse momentáneamente del espacio de Lillian para poder sentir algo. De esta manera, en el monólogo adquiere la función de confesión (en el sentido católico), en donde se interponen el espacio del confesionario y los personajes que se confiesan. El monólogo compone un subtexto de la acción en escena, dándole voz a pensamientos que no se pueden expresar fuera de ese espacio narrativo.

En esta obra, la estética religiosa forma parte del espacio visual. Según las notas de la autora, el altar, que domina la escenografía, es el espacio del padre. Sin embargo, éste es un espacio de sufrimiento que no le permite sentir nada y que incluso se le niega como espacio propio. El padre tiene prohibido entrar al altar, ya que está en la casa de Lillian y su madre. La única manera que tiene de entrar es por medio de Lillian, y, cuando lo hace, utiliza el altar como espacio en el cual producirse dolor físico. El padre tiene que recurrir a la flagelación para poder sentir algo, y, en varias ocasiones, le pide a Lillian que le administre este sufrimiento: “make me bleed this time, Lily. I want to feel it in my heart” (112). Así, el altar termina siendo un espacio de desdicha y de desesperación, pero también el lugar a donde Lillian recurre para buscar ayuda y para hacer oír su voz. Sin embargo, este es un lugar vacío que no le da respuestas. El altar es la representación del sufrimiento humano, que empieza como espacio del padre y termina como espacio de Lillian y su hijo, pero siempre es caracterizado como un espacio incapaz de proveer el consuelo que el ser humano busca en la religión.

Como es característico de la producción de Cruz, en *The Have-Littles* se crean símbolos sagrados, en la mayoría de los casos, a partir de imágenes biológicas o de excesos del cuerpo. Así, la menstruación se presenta como objeto sagrado representativo de la mujer. Michi le dice a Lillian que pruebe la sangre; hay que olerla y probarla para convertirse en mujer. Cuando Lillian prueba la sangre, la acción se transforma en una especie de comunión católica y el acto le posibilita esa transfiguración de niña a mujer. La religión y el cuerpo son espacios paralelos en la obra de Cruz, donde se utilizan ambos como expresiones que son

apropiadas por el personaje. Son lugares de resistencia y sufrimiento cargados de referentes y simbología religiosa, específicamente católica.

Cruz también explora, a través de sus obras, las relaciones entre mujeres, sobre todo entre madres e hijas. Esto se ve en su siguiente obra, *Lucy Loves Me* (1988, 2000). En esta obra encontramos un triángulo entre madre, hija y un hombre, que en este caso es un asesino. La protagonista, Lucy, es una mujer hermosa pero con tan poca autoestima que decide llevar a casa a un hombre que no conoce, Milton. Lucy y su madre, Cookie, tienen una relación destructiva a través de la cual ambas se alimentan de su propia desolación. La obra culmina cuando Lucy se da cuenta de los paralelos que tiene con Milton en cuanto a su falta de dignidad y rechaza finalmente esta condición.

La obra comienza con un monólogo de Milton, y a través de ésta observamos cómo cada personaje utiliza esta estética teatral para expresarse. Tradicionalmente se tiende a asociar el monólogo con lo femenino cuando éste se entiende como un tipo de confesión que expresa un doblez en los pensamientos del personaje, lo cual marca esta estructura narrativa a partir del género. Nora Domínguez critica esta idea de doblez por su “insistencia en ver en la literatura escrita por mujeres (...) un discurso de doble voz que, por un lado, apunta hacia un diálogo obediente con los procedimientos literarios dominantes, como un modo de respeto hacia sus normas y una posibilidad de inserción en los límites de la institución y, por otro, intenta distorsionar o alterar esos procedimientos en algunas de sus marcas” (195). Este tipo de imposición sobre los rendimientos específicos del género femenino devalúa e incluso niega las posibles innovaciones en los imaginarios creativos que una obra produce. Como señala Domínguez, “una cosa es que el doblez pueda ser cargado con contenidos de géneros y otra que el género siempre deba ser leído a partir de un doblez” (199).

El tipo de lectura que se puede ver en los monólogos de Cruz va más allá de un simple doblez, puesto que ella utiliza este medio tanto para los personajes masculinos como para los femeninos. Ambos géneros utilizan el monólogo como medio de expresión. Es una manera de expresar sus pensamientos y de mantener un estilo en el espectáculo que permite un acercamiento al interior del personaje, casi como un *close-up* cinematográfico. Al comenzar la obra, Milton narra algunos eventos sin sentido ni conexión por medio de un monólogo que funciona como un tipo de *stream of consciousness*. Como señala Geis, el monólogo teatral permite la representación de un pensamiento interior no lineal, pero el resultado en el teatro es diferente al que vemos en la narrativa: “the audience is expected to understand and believe...that thoughts, hitherto guarded in silence by the character(s), may be expressed in this manner, which draws acute attention to the theatrical nature

of the dramatic event” (12). De esta manera, el tipo de monólogo que prevalece en la obra se desarrolla a partir de pensamientos sin conexión que son interrumpidos por el diálogo entre Milton y Lucy. En estos momentos es cuando el público puede observar el verdadero carácter de los personajes mientras que ellos, en escena, se mantienen ajenos a sus motivaciones. A pesar del diálogo que ocurre e interrumpe la serie de monólogos, no hay una verdadera comunicación entre los personajes; cada uno vive en su mundo interior. No es sino hasta el final que se puede observar un intercambio verdadero, cuando Lucy finalmente es capaz de ver a Milton como el personaje repugnante que verdaderamente es.

Además de la falta de conexión entre personajes que se desarrolla por medio del monólogo, la estética religiosa católica forma parte del estilo visual que marca el mundo en el que estos viven, pero en este caso se puede observar una afinidad con la religión afro-caribeña. Durante su primer monólogo, Milton se baña con la sangre de un gallo, ritual que él considera necesario para mantenerse joven. Sin embargo, durante la preparación del ritual Milton compara las reglas de éste con las reglas sociales que hay que violar. La religión como discurso de poder apunta hacia lo prohibido, permitiendo así que se pueda observar un paralelismo entre religión e inmoralidad o entre leyes impuestas y criminalidad. La ley, ya sea religiosa o de otro tipo, se impone por medio de la amenaza y el temor. En este caso, Milton representa otro tipo de amenaza hacia la ley que se puede comparar con el temor religioso. La iglesia como institución no es una imagen que prevalece en la obra, pero existe en la obra una estética de lo sagrado como espacio personal. Es por medio de este mismo espacio que cada personaje logra reafirmar sus creencias personales y, por lo tanto, encontrar su identidad. Sin embargo, estas imágenes religiosas, al tomar características institucionales, son también motivo de distanciamiento entre los personajes. La religión es aquello en contra de lo que se rebelan los personajes en su esfuerzo por separarse de la institución. Cada personaje quiere construir su propio espacio religioso a través de una simbología personal que representa la búsqueda de una identidad.

En 1988 se lleva a escena *Miriam's Flowers* (1992), la obra más reconocida de Migdalia Cruz. Esta es, nuevamente, la historia de la dinámica emocional entre madre e hija, ahora a partir del sufrimiento que padecen desde la muerte del hermano menor de Miriam. La joven protagonista internaliza el sufrimiento por medio de su sexualidad y el dolor que se produce a sí misma al cortarse la piel. Miriam se corta la piel en forma de flores como un acto de martirio, dolor, purificación y, como consecuencia, de redención. Necesita de ese dolor para sentirse viva (al igual que el padre en *The Have-Little*), y compara su sufrimiento al que sufrieron Jesucristo y los santos mártires. Al hablarle a una estatua de la

Pieta, Miriam confiesa: “I make little points that add up to a picture, a flower picture... and then I know I’m alive, ‘cause it hurts so bad” (71). La relación entre madre e hija culmina con la muerte de Delfina, la madre, en una escena de dolor grotesco donde Miriam le corta la piel en forma de flores a la muerta para darle una dignidad final a su vida: “now they’ll treat you like a saint” (83).

La obra comienza con un grito de Miriam al despertar de una pesadilla, e inmediatamente cambia la escena. Hay un cambio de tiempo constante; se pasa del presente al pasado sin ningún tipo de advertencia. Todos estos cambios están conectados por la presencia de Puli, el hijo que murió. Cada uno de los integrantes de esta familia se siente culpable por su muerte y lucha con esta culpabilidad. Gran parte de las escenas están dominadas por el uso del monólogo, recurso que ayuda a exponer la historia y a localizar al personaje en un momento específico. Lo interesante de este recurso en *Miriam’s Flowers* es que parece romper con la continuidad temporal y espacial. De esta manera, se logran superimponer en escena hechos del presente y pasado, mientras se sustituye el tiempo y espacio real por el tiempo presente del escenario. El monólogo en esta obra crea un efecto de narración discontinua. Sobre este uso del monólogo, Geis señala:

A result of the monologue’s ability to affect time and space, then, is that it creates types of narrative fluidity that allow the dramatic work to transcend the physical limitations of the playing space. That is, theater has certain real-life boundaries that affect its narrative form: it is confined to a particular space, time, and number of players, so its ability to appear to extend beyond these boundaries must depend primarily upon manipulation of the spectators; imagination (...) [T]he monologue serves as a device by which non-“theatrical” leaps through time, space, and “logic” may occur with the same fluidity onstage as in written narrative or particularly through the use of editing, in film (11-12).

Otro rasgo de esa fragmentación es la posibilidad de que estén todos los personajes en escena pero solamente uno, el que habla, parezca estar vivo. Esto sucede en varias escenas donde se pueden ver a los personajes en un mismo espacio, reaccionando a la misma situación por medio de sus acciones, pero solamente uno de ellos tiene voz y parece tomar ese momento como propio, pues es quien reacciona verbalmente ante la situación. El mismo efecto se produce también en las transiciones entre monólogos, las cuales llevan al público de un espacio y de un momento a otro. En ciertas escenas se incorpora más de un monólogo, y estos se interponen unos con otros en un tipo de diálogo fragmentado. Es precisamente en estos momentos cuando es posible romper con el tiempo y espacio establecido anteriormente. Esto se lleva a cabo al interponer un monólogo con el

comienzo de otro que parte del anterior y de la incorporación de ciertos efectos escénicos (luces, escenografía, etc.). El uso de las escenas cortas combinadas con los monólogos produce que los recuerdos de los personajes se entrecrucen. Así se logra un tipo de *collage* que recorre el estado emocional de los personajes y salva del olvido un pedazo de vida y memoria. El monólogo crea una ruptura, como dice Heidrum Adler: “Con la sola palabra (dicha en escena por un buen actor) es posible hacer desaparecer tanto el espacio visible como la continuidad lógica del tiempo. La *dramatis persona* está sola, allí sobre el escenario, y se dirige a una realidad hipostasiada convertida en interlocutor, a la que está entregada venga lo que viniera. Su medio social se actualiza en un todo” (126). A la misma vez que ese personaje rompe con el continuo de la realidad, está imposibilitando o dificultando la comunicación que pudiera existir con los otros personajes puesto que no hay una articulación en forma de diálogo, y el personaje se pierde dentro de su monólogo. Este efecto teatral sirve, a su vez, para demostrar cómo “las figuras buscan comunicarse. No se repliegan sobre sí mismas. En el peor de los casos, están resignadas tras haber fracasado en el intento de establecer relaciones con los otros, de romper el aislamiento personal. El monólogo funciona aquí como exhortación al diálogo: ‘Háblame, ¡te lo suplico!’” (Adler 127). Los personajes en *Miriam's Flowers* figuran como ejemplos de soledad y aislamiento, lo cual se observa en la manera en que se apropian del monólogo para comunicar lo que no logran decir por medio del diálogo.

Miriam's Flowers parte de una estética grotesca que se refuerza por medio del uso de una simbología religiosa. El escenario está nuevamente dominado por altares. En este caso son: el altar dentro de la casa de Miriam, que incluye una estatua de San Martín de Porres; el altar de la iglesia, dominado por una “pieta”; y el altar de la funeraria, simplemente compuesto por velas. Las acotaciones escénicas recalcan la importancia de estos altares puesto que son el único componente escenográfico que se describe detalladamente. El espectáculo teatral en sí enfoca la importancia del elemento religioso en la caracterización de los personajes y el progreso de la historia. Por ejemplo, la obsesión de Miriam por cortarse flores en la piel está directamente relacionada con su obsesión por los santos:

I got an idea from this book I got from the library. It tells all about how when saints bleed, they smell like violets. And I thought, shit, that's weird. So I thought I should ask you about it. Is that true? Does your blood smell like flowers, San Martín? (*She takes out a razor and carves gently into the statue's arm. Then she smells the spot*). Hmm... I don't know. (*She then cuts into her own arm and sniffs.*) Nope. Just plain ole blood (62).

Cruz ha señalado que el acto de cortarse la piel va más allá de la mutilación. Lo que el personaje intenta es crear su propia pureza, transformarse en algo sagrado. Dice Cruz: “I thought about it as trying to be a saint and the need to make your own stigmata. Instead of waiting for it to come upon you, you cut into yourself and try to create some kind of spiritual healing this way” (López 214). El sufrimiento asociado con la Iglesia Católica y el elemento de sacrificio es lo que motiva a Miriam a buscar su propio sufrimiento que, a su vez, asocia con su sexualidad y con la sexualidad femenina en general. Al sufrir, la jovencita espera encontrar purificación y salvación.

El estilo que Migdalia Cruz cultiva durante la década del 80 florece en las obras que produce en la década siguiente. El uso de lo sagrado dentro de su imaginario se va refinando. Lo sagrado se refleja aún más en lo biológico, sobretodo en torno al cuerpo femenino y sus funciones. Cruz ha hablado en varias ocasiones de la importancia del cuerpo femenino en su obra, pues para ella éste es el único espacio propio de estos personajes. El cuerpo es el espacio de la enunciación. Como señala Cruz: “it’s also about what happens if you strip a person of all their things. The body is all you’ll have. That’s when you search for symbols” (López 214). En esta etapa de su obra se puede observar un enfoque más específico hacia el cuerpo como espacio sagrado, el cual puede ser negativo o positivo.

El uso del monólogo en su obra se vuelve más marcado en la exploración del sufrimiento humano. Al igual que en la literatura, el uso del monólogo le da al espectador una posición privilegiada como testigos del pensamiento del personaje. Es decir, se crea una cercanía (que a veces puede resultar engañosa) entre público y personaje, donde el espectador accede a la intimidad del otro y se convierte en un tipo de confidente. De esta manera, el público participa en el acto de confesión del personaje y actúa como testigo de una voz marginal que narra la violencia que la rodea. Tiffany López observa que el uso del monólogo en Cruz es una forma de explorar y enfatizar la violencia de una comunidad marginada por medio de una voz representativa:

By consciously telling these stories to an audience gathered together to witness the dramatic event, Cruz’s characters actively refuse to accept such violence as common. Within the realm of theatre, Cruz’s narratives of barrio violence, rape, and murder resonate much differently than the all-too-familiar versions presented on the evening news where the Latina speaker is typically put in the object position specifically thwarted by the monologue format (59).

El monólogo mantiene su función dentro de la obra, ya que forma una relación entre público y acto performativo, y ayuda a darles voz a personajes ignorados y silenciados por la sociedad.

Una de las primeras obras de Cruz durante la década del 90 fue la serie de monólogos *Telling Tales* (1990, 1993). Esta colección está narrada desde una misma perspectiva, aparentemente por un mismo personaje femenino que juega con la construcción y el uso del monólogo. Este juego permite que este recurso teatral tenga diferentes propósitos: como narrativa, confesión, o simplemente como una serie de pensamientos deshilvanados. La ausencia de otros personajes enfatiza aún más el espacio que ocupa el público como testigo de las palabras del personaje, que ahora se dirige a éste como único oyente. Esta complicidad es a la vez una manera de explorar la condición marginal de la voz enunciativa. Se ha escrito mucho sobre el testimonio como género capaz de desafiar la voz privilegiada que oscurece otros discursos subalternos. En el teatro, es posible asociar este género con el monólogo, pues puede ser una forma en la cual se le da voz a personajes marginados. El monólogo permite una manera de enunciar un discurso personal con el cual acceder a una subjetividad. En la sección de la obra titulada “Coconuts” el personaje juega con esta noción. Dice: “So this is how it feels... to be brain dead I mean. I must be because I talk and nobody listens because nobody answers back—that’s how I know” (12). Estas palabras son claves para entender la estética de la obra, ya que destacan la situación del personaje y la comunidad que presenta por medio de sus historias. Esta es una comunidad olvidada e ignorada por la sociedad, que no les ha permitido enunciar palabra más allá del margen. La sociedad hegemónica está a su vez representada por el público oyente, a quienes el personaje acusa de no escuchar su voz.

Las imágenes religiosas en la obra refuerzan la idea de desolación y olvido, puesto que ya no es tan sólo la sociedad la que mantiene al margen ciertos sectores olvidados, sino también la iglesia que se ocupa de crear un espacio de olvido y desolación. Por ejemplo, en la sección “Jesus”, el personaje habla de su niñez y su primera experiencia con la religión cuando su hermana se enfermó:

My mom gave me a picture of Jesus when I was two and told me to pray to it— that Tati would get better if only I did this. Jesus had light brown hair and blue eyes and his heart showed and it was bluish red with swords going through it and blood dripping from the wounds. But he was smiling (2).

La ambivalencia ante la imagen de Jesús se circunscribe en el cuestionamiento en torno a la función de la religión como espacio hegemónico tradicional al que se alude a través de toda la obra. A la vez, es algo que deja un vacío en el

personaje y que le cuesta asimilar como referente espiritual. La religión conforma un espacio del que la comunidad se apropia para sobrevivir y que también es reappropriado como espacio para olvidar la violencia que le rodea, pero dicha acción no está necesariamente asociada con los dictámenes católicos.

La relación entre comunidad, violencia y religión se hace más obvia en “Rats”. Aquí la iglesia está claramente presentada como un espacio de olvido propio: “My people are a peaceful people. It’s when they herd us into barrios that we turn— like a rat in a plastic bag. When you’re fighting for your life, you get ugly. You get bitter. Or if you’re like my mother, you spend a lot of time in church lighting candles. And you bring your children with you so they forget for a time that they’ve been forsaken” (15). El estilo que se logra por medio de estos símbolos se puede caracterizar por un tono oscuro muy típico de la obra de Cruz. Se llega a esa oscuridad por medio de la voz del olvidado y marginado, y es desde ahí —el margen— que se puede apreciar su belleza y encontrar algún tipo de esperanza.

De esta manera, lo sagrado y lo religioso son elementos con los que Cruz crea un estilo teatral que muchas veces invierte el rol tradicionalmente asociado con la iglesia: la salvación. En la sección “Fire” esta inversión se lleva a cabo por las acciones de la madre, quien pone en riesgo su vida para salvar las estatuas de sus santos y por lo tanto los que supuestamente la protegen y ahora son protegidos por ella. La imagen de lo sagrado en esta sección es bastante grotesca. Por ejemplo, la niña que le pega una mano de su muñeca al brazo roto de la estatua de Jesús, o el “ángel” que ayuda a unas hermanitas durante el fuego y que en realidad es una vieja prostituta. Cruz desarrolla una temática en la cual lo sagrado se transforma en lo más mundano y lo asocia con sectores considerados lo más bajo de la sociedad. Es de esta manera que logra darle voz al oprimido. Este ya no necesita olvidarse de sí mismo en el contexto de una iglesia, sino que crea sus propios símbolos sagrados y les adhiere una belleza que les había sido negada hasta entonces.

En 1991 Cruz colabora con Hillary Blecher en la creación de una ópera basada en la vida de Frida Kahlo titulada *Frida, The Story of Frida Kahlo* (2000). Es interesante que Cruz llevara a cabo este proyecto, puesto que la pintura de Kahlo evoca un sentimiento muy parecido al alcanzado en la obra de Cruz, donde lo asqueroso y lo grotesco se hacen belleza y poesía. No es de extrañar, pues, que Cruz logre capturar la esencia del arte de Frida Kahlo en esta ópera. En ella, seguramente debido al género artístico, aparte del uso del monólogo individual, se encuentra el uso de un coro de estilo griego que va narrando y que a veces interactúa con los personajes. La obra combina canto con diálogo no cantado, por lo que el monólogo aparece hablado y también en forma de arias. Sin embargo, el único personaje en la

obra que tiene monólogos es Frida, quien es también la que interactúa con el coro de calaveras. El monólogo aparece para acentuar la soledad y el sufrimiento, pero también la valentía y la libertad que se centran en el personaje de Kahlo.

El cuerpo es también aquí un espacio simbólico (al igual que en el arte de Kahlo), que se enfatiza como parte de un imaginario sagrado. El cuerpo femenino y sus funciones se convierten en algo fascinante y transformante. Por ejemplo, cuando Frida tiene su primera menstruación exclama: “It’s so amazing. A part of myself is running down my thighs... Today my bath water will be pink. I’ll wash the blood from my legs into the water and the water will take it to new, foreign places” (344). Este es un momento sagrado; es su propia misa y ritual que señala cómo Frida se convierte en mujer. Sin embargo, el cuerpo es también la base de una estética grotesca que representa no sólo el cuerpo femenino en sí sino las exageraciones de éste como espacio en donde se inscriben todos los vacíos de la identidad. Esto se puede observar en dos instancias paralelas pero que divergen. Primero está el cuerpo de Frida como un cuerpo roto. En esta instancia, lo grotesco se redime por medio de la belleza que se le inserta al personaje, una belleza sublime que va más allá de la estética tradicional. La escena que presenta el accidente de Frida representa claramente esto. Las didascalias indican que el accidente se representa por medio de marionetas: “As bus and trolley collide, the bus breaks open, and the naked broken body of puppet Frida falls out. An Angel flies in from above and sprinkles gold dust over it” (346). En cuanto chocan el autobús y el trolebús, los actores entran a escena y observan el accidente. Cuando una de las calaveras del coro intenta sacar del escenario la marioneta de Frida, la actriz Frida se la quita, pues, como indican las didascalias, esta muñeca representa “her damaged body” (346). La escena continúa entre canto y monólogo que narran el accidente que sufre Frida, pero queda claro que el daño corporal produce la belleza sublime de su arte que se refleja en el cuerpo roto cubierto de oro, y las pinturas que Frida comienza a hacer después de este evento. Esta reformulación del cuerpo ultrajado como cuerpo divino ejemplifica una instancia más donde el cuerpo se equipara con lo simbólico y lo sagrado. Por otro lado, está el cuerpo exagerado, que permite la burla, lo cual se evidencia en el uso de títeres y máscaras en la ópera. Sin embargo, debido a que los títeres pertenecen en varias ocasiones al ámbito de lo ridículo, son también ejemplo del ser humano desechado y despojado de toda identidad y valor.

Durante esta etapa de su producción teatral, el cuerpo constituye un símbolo sagrado para Cruz. Hay un nuevo enfoque en lo que significa ese cuerpo, que ahora se destruye y se venera a la misma vez. El tono oscuro que caracteriza su obra presenta el dolor de la vulnerabilidad por medio del cuerpo revelador que se expone en escena y revela la marginalidad presente por medio del defecto

corporal o el dolor físico. La obra teatral *Fur* (1991, 2000) recoge todo este imaginario. Esta obra narra un triángulo amoroso entre Citrona, mujer hirsuta que es propiedad de Michael, quien dice amarla al mismo tiempo que la mantiene dentro de una jaula, y Nena, cazadora de animales que está enamorada de Michael. Citrona dice amar a Nena, Nena dice amar a Michael, y Michael dice amar a Citrona. La relación de amor y odio entre estos tres personajes constituye a unos y destruye a otros, mientras revela los temores que todos sufrimos y escondemos.

La obra se compone en gran parte de monólogos, con muy poco diálogo. El uso de esta forma dramática es central para el desarrollo de cada personaje, pues es a través del monólogo que pueden expresar su pasión y deseo. Como señala Roberto Gutiérrez Varea: “when someone breaks into monologue, it is with a passion befitting song. In fact, it feels as if these monologues do for the play what arias do for an opera. They are a sort of poetic depth charge that explodes what is buried deep inside the characters” (12). Los personajes, al hablar en monólogo, permiten el descubrimiento de la belleza y la fealdad que los constituyen. Estos usan el monólogo como un pensamiento sin fronteras, como un espacio de descubrimiento a través del cual les es posible desarmarse. Ya no es tan evidente si el público se siente obligado a hacerse cómplice de estos pensamientos o si son simplemente un testigo silencioso que tiene el honor de escuchar cómo el ser humano se destruye y reconstituye.

Al lograr dominar el espacio preformativo por momentos, es posible, sin embargo, que los diferentes personajes manejen las perspectivas del público y de cierta manera jueguen con estas. Cuando Citrona expone sus sentimientos lo hace de una manera explosiva que captura inmediatamente a cualquier oyente. Sin embargo, Citrona no necesita de un público o de un oyente. Su pasión y su sinceridad son brutalmente honestas y, por lo tanto, no necesitan la aprobación de nadie. El monólogo es una expresión “natural” de la confusión y la pasión que consumen a estos personajes. Es una manera de poder expresar pensamientos que los destruyen y así poder asimilar, aparentemente, ese dolor y esa belleza que los rodea. El efecto que se busca es lograr una autoconciencia que necesariamente se refleja en el público. Así ocurre cuando el cuerpo se desnuda en escena (literal y figurativamente) por medio del monólogo que expone una sinceridad que desarma y revela los relatos de las voces oprimidas.

Estos mismos cuerpos en escena constituyen símbolos sagrados en la obra. Es por medio del cuerpo que se llega a crear una identidad y una memoria. Lo sagrado ya no se asocia con lo religioso necesariamente, sino con lo venerado y con aquello que nos constituye. En esta obra, lo sagrado se identifica con el cuerpo y con la memoria corporal. Estos son cuerpos rotos, cargados de una conciencia social impuesta sobre ellos; pero son a su vez cuerpos que se veneran

por otras razones. Por ejemplo, Citrona está desnuda, pero cubierta de vello. Ella es la naturaleza de la mujer enjaulada. Nena, por otra parte, tiene el aspecto social marcado en el cuerpo por medio de su maquillaje. Ella es la belleza que se impone socialmente como modelo a seguir. El asco que Nena siente por la naturaleza de Citrona se opone al amor que Citrona le profesa: “If you were my girl, I’d treat you nice. You wouldn’t have to wear lipstick for me. You could go natural. A natural girl. Been a long time since we seen one of those. I mean, besides myself, of course” (Svich y Marrero 95). Por otra parte, la naturaleza enjaulada de Citrona es lo que le atrae a Michael, quien la desea así (desnuda, salvaje y confinada a una jaula). Lo que para unos son marcas de fealdad, para otros son símbolos de belleza. Por lo tanto, Michael desea dominar un cuerpo grotesco y marcado por la naturaleza animal mientras que Citrona busca incorporar la belleza de Nena, marcada por los estándares sociales, al cuerpo natural suyo.

Existe también una relación entre los fluidos del cuerpo y lo sagrado. Los desechos escatológicos forman parte del personaje y le permiten crear una memoria y un deseo. Esto se puede observar claramente cuando Citrona dice: “People say you can’t get used to some things— but you do. Like the smell of your own shit. You sit in it long enough and you want to feel it on your legs. You smear yourself. Because it keeps you warm. It’s familiar. It’s like your family. My shit and urine is my company. I check it all the time. I look for signs of life. I look for light” (80). Los olores y los fluidos del propio cuerpo permiten la aparición de la memoria y la esperanza. Citrona se forma por medio de sus desechos y esto le permite constituirse como mujer natural y animal, no afectada por las restricciones de género impartidas por la sociedad. El concepto de lo sagrado como algo bello es reformulado en esta obra. Por lo tanto, lo sagrado se revela como lo marginado y lo que escondemos: es el cuerpo con todas sus deformaciones (físicas y espirituales).

Por medio de todas estas obras se puede observar cómo Migdalia Cruz conforma una estética que compone a sus obras y las marca. El monólogo es una parte integral de su teatro que identifica a sus personajes y le permite una función al público en la medida en que los hace conscientes de su rol como oyentes o como lectores. Otro rasgo del imaginario de Cruz es la creación de símbolos sagrados que permiten la transición en los personajes del rencor a la esperanza. Como indica Cruz: “I once thought that to be an artist one had to struggle to find the beauty in the shit of life. Now I know that some shit is just beautiful. And I hope that my characters continue to reflect the spiritual and emotional growth necessary to know that beauty”. Lo sagrado no se encuentra solamente en la religión; lo sagrado lo vamos creando a medida que vamos creciendo y aceptándonos. Tanto el monólogo como las imágenes sagradas permiten un acercamiento a la

temática en torno a los seres marginados que Cruz presenta dentro de su teatro. Temática principal si se ha de considerar el imaginario que esta autora construye y que implica una mirada muy distinta y original en torno a la identidad latina en los Estados Unidos como colectividad a los márgenes. La obra dramática de esta autora abre caminos necesarios a partir de la exploración del cuerpo femenino y sus posibilidades como espacio sagrado de la identidad sexual y social. Así, la voz de Cruz se suma a las diferentes lecturas posibles de la realidad latina en Estados Unidos y propone la exploración de sus límites sin restricciones y afirmando las oscuridades, luces y toda otra tonalidad que la componen.

Obras citadas

- Adler, Hidrun and Kati Röttger, eds. *Performance, pathos, política de los sexos: teatro postcolonial de autoras latinoamericanas*. Madrid: Iberoamericana, 1999.
- Cruz, Migdalia. *The Have-Little. Contemporary Plays by Women of Color*. Eds. Kathy A. Perkins y Roberta Uno. Nueva York: Routledge, 1996.
- . *Miriam's Flowers. Shattering the Myth: Plays by Hispanic-American Women*. Ed. Denise Chávez. Houston: Arte Público Press, 1992.
- . *Lucy Loves Me. Latinas on Stage: Criticism and Practice*. Eds. Alicia Arrizón y Lillian Manzor. Berkeley: Third Woman Press, 2000.
- . *Telling Tales: New One-Act Plays*. Ed. Eric Lane. New York: Penguin Books, 1993.
- . *Frida. Puro Teatro: An Anthology of Latina Theatre*. Eds. Nancy Saporita Sternbach y Alberto Sandoval-Sánchez. Tucson: University of Arizona P, 2000.
- . *Fur. Out of the Fringe: Contemporary Latina/Latino Theatre and Performance*. Eds. Caridad Svich y María Teresa Marrero. New York: Theatre Communications Group, 2000.
- Domínguez, Nora. "Reflexiones finales. Acerca de la crítica". *Fábulas del género: Sexo y escritura en América Latina*. Eds. Nora Domínguez y Carmen Perilli. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1967.
- Geis, Deborah. *Postmodern Theatric(k)s: Monologue in Contemporary American Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993.
- Gutiérrez Varea, Roberto. "The Poetry of the Oppressed." *TheatreForum* Summer/Fall 1998. 11-12.
- López, Tiffany Ana. "Violent Inscriptions: Writing the Body and Making Community in Four Plays by Migdalia Cruz". *Theatre Journal* March 2000. 51-66.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.