

La migración en el teatro iberoamericano contemporáneo: Siete años de silencio de Lorena Briscoe y La extranjera de Mérida Urquía

RAMIS, A. Gabriela /Olympic College, Estados Unidos – agramis@gmail.com

3er Congreso Iberoamericano de Teatro - Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: migración – reflectáfora – metateatro

> Resumen

El fenómeno de la migración ha afectado a las sociedades iberoamericanas durante siglos, pero es un tema candente en las últimas décadas. Los movimientos migratorios han impulsado y expulsado individuos en todas direcciones, dentro de los territorios nacionales, hacia países no iberoamericanos y hacia otros países iberoamericanos. El tema de la migración se aborda hoy en el teatro de Iberoamérica con fervor. Los espectáculos que trabajan sobre la migración son numerosísimos. Y se pueden encontrar dos aproximaciones claramente diferenciadas: una utilitaria y otra poética. Este trabajo se centra en el análisis de *Siete años de silencio* de Lorena Briscoe y *La extranjera* de Mérida Urquía como representantes de la aproximación poética que genera lo que Víctor Shklovsky denominó “percepción artística”.

> Presentación

El movimiento, una condición *sine qua non* en el teatro, define y rige este arte. La migración está determinada por el movimiento. Quizás, este plano común de actores y migrantes haya llevado a la representación de estos últimos en el escenario desde tiempos inmemoriales. Los actores han sufrido históricamente la marginación social y persecución política como *vagabundos* que viajaban en busca de público. El motor del migrante es la carencia de un “estatus territorial, político, jurídico o económico”, según Thomas Nail señala (2). Aun cuando la migración puede parecer la elección libre de un individuo, siempre implica la expulsión de una sociedad que se beneficiará con este movimiento. Aun cuando la migración pueda resultar una mejora económica o social, el proceso implica incertidumbre y riesgo para el individuo. La migración ha formado parte de la historia de Iberoamérica y, como consecuencia, ha sido un tema significativo en el teatro. Actualmente, los países iberoamericanos son países receptores y

expulsores, y presentan movimientos migratorios internos. En Iberoamérica, el inmigrante fue un personaje fundamental del teatro de fines del siglo XIX y principios del XX para reflejar los procesos sociales de aculturación y asimilación. Más adelante, muchos teatristas se vieron obligados al exilio durante las dictaduras del siglo XX. La imagen de un personaje llevando una valija en el escenario ha sido omnipresente en el teatro iberoamericano.

En el siglo XXI, el tema de la migración se aborda en el teatro de Iberoamérica con fervor. Los espectáculos sobre la migración son numerosísimos y abarcan una variedad de formas: teatro en talleres para inmigrantes en centros sociales y culturales, teatro como una forma de activismo en colectivos que abogan por los inmigrantes, y teatro profesional. Se pueden identificar dos aproximaciones claramente diferenciadas: una referencial y otra poética. En el teatro profesional con una aproximación poética, podemos ver la migración en dos espectáculos de dos actrices y directoras inmigrantes en Colombia: *Siete años de silencio* de Lorena Briscoe, argentina, y *La extranjera* de Mérida Urquía, cubana.

Estrenada en Bogotá en 2017, *Siete años de silencio* presenta a una actriz argentina en busca de trabajo en los Países Bajos. La autora, directora y actriz es Lorena Briscoe, que fundó el grupo teatral Medea73 en París en 2004¹. Para crear *Siete años de silencio*, hizo seminarios para extranjeros sobre su condición de inmigrantes y sobre este material escribió el texto en dieciocho meses². La obra cobró forma con la contribución del actor Bernardo García.

Briscoe explora factores que afectan el proceso de aculturación: la soledad, la lucha por la supervivencia y el fracaso del proyecto migratorio (Achotegui, 56-73). La oficina del Departamento de Inmigración es el campo de batalla donde la actriz es sometida a un cuestionario. Un empleado señala su falta de adaptación y carencia de habilidades lingüísticas. Ella contraataca con comentarios despectivos y arrogantes sobre el país receptor. Está en riesgo la inclusión de la actriz en la sociedad y la lucha se traduce en el uso del espacio y del lenguaje verbal. En las escenas de la casa, sus acciones son anunciadas por la narración en presente de un observador. Las acciones precedidas por la narración dirigen la atención a la opresión de la inmigrante.

Si en el Departamento de Inmigración vemos a la actriz inmigrante fuerte e irónica, en la casa revela sus dudas y sus debilidades. Dice "Me siento como si estuviera repitiendo lo mismo todo el tiempo" porque

¹ Briscoe trabaja con un equipo de artistas que viven en diferentes países: German Philip Gabriel, responsable del video y de las imágenes; el compositor italiano Juan Albarracín y la música rumana Cornelia Zambila, residentes en Bélgica, y el alemán Alexander Gümbel, residente en Colombia, a cargo del diseño del espacio, de luces y de la fotografía. Briscoe vivió en Europa durante veinte años, trabajando con actores locales en cada ciudad donde residió, y desde que llegó en 2016 a Bogotá, ha trabajado con el actor colombiano Bernardo García, que es su compañero en *Siete años de silencio*. A pesar de la distancia geográfica, los miembros de este equipo crean su trabajo contemporáneamente y no en diferentes fases

² Un actor argentino, Pablo Finamore, colaboró dándole su opinión sobre el texto.

ahora “el tiempo es circular, no lineal” (Briscoe, 2018). La inconclusión y la precariedad como sus estados persistentes están representados en el vestuario: un camisón y un deshablí, aun en la oficina, la falta de zapatos o un zapato puesto y el otro en la mano, en un gesto fuerte y congelado. Bejan Remus explica que “[e]l sujeto de la diáspora es espectral, no pertenece ni aquí ni allí, ya que su carácter incompleto es constitutivo” (35).

La presencia de la inmigrante es irritante porque, como dice Svetlana Boym “el exilio es una trasgresión cultural” (244). Y como trasgresora, la inmigrante es controlada. En la oficina del Departamento de Inmigración, la critican, se burlan de ella y la humillan. En la casa, el narrador anuncia las acciones de ella y manipula su cuerpo como un objeto inanimado. Los dos actores realizan una coreografía en que la repetición de rutinas contribuye a crear la percepción del tiempo circular de la actriz inmigrante. Hay una inversión de su rol en la vida. Se le niega la oportunidad de practicar su profesión, pero el monitoreo de su integración a la sociedad implica la intrusión estatal en su vida privada y provoca en ella la autorreflexión.

El lenguaje verbal se presenta como factor crucial tanto en la búsqueda laboral como en sus interacciones sociales³. El empleado no le permite hablar porque su manejo del lenguaje es pobre. El lenguaje verbal es un “nexo de poder” en las diferencias culturales o físicas como señala Emma Cox (12), y como tal, el empleado lo usa para marcar a la actriz inmigrante como ajena a esa sociedad.

Briscoe define su trabajo como teatro fractal. Los fractales son estructuras iterativas presentes a múltiples escalas y usadas en las matemáticas. En base a esta idea del fractal, John Briggs formula el concepto de *reflectáfora*, que es un procedimiento artístico para multiplicar el efecto de elementos que se reflejan unos a otros en la obra de arte. Este efecto crea conciencia de similitudes y diferencias entre los componentes de la obra de arte y, simultáneamente, la ambigüedad de componentes genera una riqueza artística en la estructura orgánica. Un ejemplo de reflectáfora es la narración al principio de la obra:

Narrador – Aunque sus ojos están cerrados, está despierta. Cuando sus ojos están cerrados, piensa; otras veces, recuerda. Otras, simplemente, escucha cómo el mundo se despierta a su alrededor. Graznidos de patos, aleteos cercanos, los patos volando por encima del canal. El viento que casi arranca la valla del jardín. (Briscoe, 2018)

³ En una entrevista personal de 2018, Briscoe habló de su experiencia de vivir en el extranjero durante más de veinte años, y de encontrar la interacción entre inmigrantes y locales como teñida por el abuso de ambas partes. Aunque es inmigrante y actriz, y reconoce que algunas imágenes del espectáculo están relacionadas con su vida, Briscoe insiste en que la obra no es autobiográfica.

Este texto, que se dice mientras la actriz toma impulso para levantarse de la mesa en la que está sentada con los brazos alrededor de las rodillas y el rostro cubierto, adquiere nuevos significados cuando se repite en todo el espectáculo con la misma acción física. Lo que al principio parece una simple descripción de las primeras horas del día, luego revela el temor y el estrés en que vive esta mujer: no poder dormir y sufrir el acoso del pato, que representa a la sociedad neerlandesa, que la observa desde el jardín. Como en una pieza musical clásica con un tema con variaciones, en este texto, los fractales funcionan para revelar nuevas dimensiones de lo que parece familiar⁴.

La reflectáfora en *Siete años de silencio* ilustra el procedimiento de defamiliarización de Victor Chklovski como una técnica que "aumenta la dificultad y la duración de la percepción" creando conciencia de la elaboración del objeto (83). La reflectáfora es una forma de defamiliarización, pero su utilización en esta obra demuestra que el procedimiento no implica un espectador completamente perdido en la percepción del objeto artístico. Se descubren significados y se van multiplicando en capas a medida que la percepción avanza mientras acciones repetidas iluminan escenas previas. El hecho de que la inmigrante de este texto sea una expatriada y no una migrante hace adecuado el uso de estos procedimientos. La urgencia de temas tales como la necesidad de justicia social dirigirían la atención al contenido, en una función referencial, más allá de la elaboración o estructura del espectáculo, en una función poética.

A través del metateatro⁵, Mérida Urquía, actriz y directora cubana residente en Colombia, ve la emigración como un viaje que lleva a la construcción de sí misma y a la adopción del teatro como hogar. En *La extranjera*, estrenada en 2014, tres valijas como símbolo del viaje se vuelven el hogar para el personaje de la actriz, que se va de Cuba. Irse la convierte en la extranjera, pero también le permite encontrarse a sí misma en la memoria. Aunque generalmente el arte se señala como un agente que refleja y da forma a la identidad de una comunidad, en *La extranjera* la identidad en juego es la de la actriz. Responde al concepto de Eugenio Barba de tercer teatro como grupos teatrales de soñadores que buscan

⁴ Otro ejemplo de una reflectáfora es el pato ominoso, presente como el personaje representado por el actor y como las imágenes de patos filmados proyectadas en la pantalla, y percibidas como una amenaza para el bienestar de la actriz inmigrante. La narración del pato local atacado ferozmente por el pato extranjero invierte la percepción de esta representación de la sociedad y el estado neerlandeses. El acosador se vuelve víctima y, al mismo tiempo, el pato extranjero se vuelve el agresor. La complejidad es mayor en el pato extranjero porque ahora el peligro está en el extranjero y porque el pato no es una amenaza para la inmigrante, sino su doble. El desarrollo de posibles relaciones y la producción de continuos nuevos significados es lo que hace única a la recepción de esta obra.

⁵ Lionel Abel formula el concepto de *metateatro* como la concentración del teatro en su propia artificialidad en 1963 (*Metatheatre: A New View of Dramatic Form*). Richard Hornby clasificó las formas en que el metateatro se presenta (*Drama, Metadrama and Perception*, 1986).

una respuesta a sus necesidades individuales (146-147). El texto está determinado por el metateatro, puesto que está basado en la autorreferencialidad y la referencia al mundo teatral.

En *La extranjera*, Emilia, decide abrazar la profesión de su abuela y emigrar. La profesión teatral se convierte en la única forma de identidad, pero la referencia es siempre Cuba. La mirada está más dirigida al origen que al punto de llegada. Sin duda, *La extranjera* es el resultado de una autorreflexión, reforzada por el "exilio lúcido", que como Jacqueline Chénieux-Gendron señala, es generado doblemente por la condición de artista y de emigrante (177). Urquía⁶ aborda el tema de la emigración tanto como motivo de nostalgia como oportunidad de reafirmar la identidad de un actor como profesional. La crisis personal es el origen de la identidad artística. Éste es el lente a través del cual Yana Meerzon ve el exilio cuando propone centrarse en el tema de la migración como "la condición de crecimiento personal y profesional, la victoria sobre sí mismo en la lucha con las nuevas circunstancias dadas y en la guerra con la inflexibilidad personal" (2), en lugar de mirar a través de los efectos devastadores del exilio. En *La extranjera*, la amargura aparece cuando la actriz narra su partida de Cuba en 1994, mientras el país colapsaba después de la caída del muro de Berlín y de la Unión Soviética. Describe el efecto como:

[...] un hambriento e insaciable barranco que devoraba, mordida a mordida, todo nuestro pasado, todo nuestro futuro. Yo hice del teatro mi patria, y como una más de la generación de la diáspora, pasé a ocupar la categoría universal de *extranjera*." (Urquía, 2016)

Lo que la actriz enfrentará, la pérdida de la patria, que implica una necesidad de reconstrucción, no es ajeno a lo que la profesión actoral requiere. La creación de un nuevo personaje, con todos sus riesgos y aventuras, es un ensayo del proceso de emigración. Ambos procesos requieren abrazar una nueva identidad que será nutrida por una identidad anterior. Según palabras de Fernando Marchiori, el actor se maneja con "la creación de un cuerpo *extranjero*" (5). La construcción de una nueva identidad es vital en la emigración.

Para Emilia, hay dos categorías de identidad en juego: la pertenencia y la exclusión, y tiene que luchar por ellas tanto en Colombia como en Cuba⁷. El personaje afirma dónde se gana la batalla por la

⁶ Mérida Urquía fundó su compañía, Mi Compañía Teatro, en 2013, después de haber sido miembro de Ensamblaje Teatro (1997 – 2012). Es la directora, autora, actriz, diseñadora de luces, de espacio y de música. Sin embargo, otros actores participan en un video proyectado: Misael Torres, director de Ensamblaje Teatro, y Natalia Urquía. Además, Laura Julieta Ardilla ha hecho el video y la producción de fotos (Urquía, entrevista telefónica, 2017).

⁷ En una escena extremadamente dinámica, un cubano categoriza a Emilia como extranjera en un acto insensible y desgarrador, provocando la indignación de la actriz. El diálogo entre el cubano y Emilia es una lucha en que el cubano quiere categorizar a la visitante como forastera y Emilia reafirma su origen y su pertenencia como alguien que ha sido empujado de un asiento. La clave es si Emilia comprende la situación o si necesita una explicación. Cuando el cubano dice "Déjame explicarte, que tú no estás entendiendo nada" Emilia responde en un tono tenso y con voz aguda: "Yo soy de aquí." Y el cubano concluye con incredulidad: "¿Eres de aquí? Jeje. Me extraña, mami. Me extraña porque aquí nadie te conoce. Me vas a perdonar, pero tú eres extranjera" (Urquía, 2016).

pertenencia: "Aquí en mi memoria, el único lugar donde no soy extranjera." (Urquía, 2016). Esta asignación de la última palabra al individuo y no a la sociedad construye al individuo como sujeto de poder.

Entre otras funciones sociales, el arte contribuye a reflejar, criticar y darle forma a la identidad de la sociedad (McEvelley, 102). A su vez, la cultura es fundamental en definir qué miembros de la sociedad tienen que estar en el centro y qué miembros tienen que estar en la periferia, dividiendo a la sociedad en el ser y el otro (Garde and Meyer, 1-6). Urquía, como individuo de la periferia tanto en Colombia como en Cuba, propone una reflexión sobre la identidad, su propia identidad. Pero al hacerlo, interpela a estas sociedades. Eugenio Barba explica esta inmersión en la autorreflexión como un gesto social (163).

En *La extranjera*, Emilia, como artista, es una expatriada y no migrante al igual que la actriz de *Siete años de silencio*. En ambos espectáculos, la atención del espectador es dirigida hacia la elaboración del objeto artístico, en uno mediante la reflectáfora y en otro mediante el metateatro.

Bibliografía

- Abel, Lionel (1963). *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York, N.Y.: Hill and Wang.
- Achotegui, Joseba (2009). *Emigrar en el siglo XXI: Estrés y duelo migratorio en el mundo de hoy. El síndrome del Inmigrante con estrés crónico y múltiple-síndrome de Ulises*. Barcelona: El mundo de la mente.
- Barba, Eugenio; Ferdinando Taviani; y Judy Barba (1979). *The Floating Islands: Reflections with Odin Teatret*. Holstebro, Dinamarca: Thom Bogtrykkeri.
- Bejan, Remus (2008). "Nabokov: Transcending the Diasporic Subject." En *(Ex)patriation: Conference Proceedings*. Ed. Adina Ciugureanu, Ludmila Martanovschi y Nicoleta Stanca. Constanta, Rumania: Ovidius U P. 31-38.
- Boym, Svetlana (1998). "Estrangement as a lifestyle: Shklovsky and Brodsky." En *Exile and Creativity: Signposts, Travelers, Outsiders, Backward Glances*. Ed. Susan Rubin Suleiman. Londres: Duke U O. 241-262.
- Briggs, John (1987). "Reflectaphors: The (implicate) Universe as a Work of Art." En *Quantum implications: essays in honour of David Bohm*. Eds. B. J. (Basil J.) Hiley F. David Peat. New York, NY: Routledge & Kegan Paul.
- Briscoe, Lorena. Entrevista personal. Casa del Teatro Nacional. Bogotá, Colombia. 21 de marzo, 2018.
- Briscoe, Lorena. *Siete años de silencio*. Dir. Lorena Briscoe. Actores Lorena Briscoe y Bernardo García. Medea73. Bogotá, Colombia. 21 de marzo, 2018. Espectáculo.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline (1998). "Surrealists in Exile: Another Kind of Resistance." *Exile and Creativity: Signposts, Travelers, Outsiders, Backward Glances*. Ed. Susan Rubin Suleiman. Londres: Duke U P. 163-179.
- Chklovski, Victor (1965). "L'art comme procédé." En *Théorie de la Littérature: Textes des Formalistes Russes*. Ed. Tzvetan Todorov. París: Éditions du Seuil. 76-97.
- Cox, Emma (2014). *Theatre & Migration*. New York, N.Y.: Palgrave Macmillan.

- Garde, Ulrike y Anne-Rose Meyer (2009). Introducción. *Belonging and Exclusion: Case Studies in Recent Australian and German Literature, Film and Theatre*. Ed. Ulrike Garde y Anne-Rose Meyer. Newcastle upon Tyne, Reino Unido: Cambridge Scholars P.1-23.
- Hornby, Richard (1986). *Drama, Metadrama and Perception*. Londres: Associated University Presses.
- Marchiori, Fernando (2013). "Theatre Everywhere, Even in the Theatre: Art of the Stage and Poetics of the Oppressed." *Differences on Stage*. Ed. Alessandra De Martino, Paolo Puppa, & Paola Toninato. Newcastle upon Tyne, Reino Unido: Cambridge Scholars.
- McEvelley, Thomas (1992). *Art & Otherness: Crisis in Cultural Identity*. Kingston, NY: McPherson.
- Meerzon, Yana (2012). *Performing Exile, Performing Self: Drama, Theatre, Film*. Houndmills, Reino Unido: Palgrave Macmillan.
- Nail, Thomas (2015). *The Figure of The Migrant*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Urquía, Mérida. Entrevista personal telefónica. 25 de marzo, 2017.
- Urquía, Mérida. *La extranjera*. Dir. Mérida Urquía. Actuación: Mérida Urquía. Mi Compañía Teatro. Bogotá, Colombia. 23 de marzo, 2016. Espectáculo.