

La emergencia del ductus ético en el Teatro de Creación ·

Observar la transformación en un taller con personas migrantes.

The emergence of the ethical ductus in the theatre of creation ·
Observing the transformation in a workshop with migrants

DOI 10.59486/UZCA3274

María Teresa García Schlegel, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia.

Olga Lucía León Corredor, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia. ORCID: 0000-0003-4373-8630

L'émergence du ductus éthique dans le théâtre de la création ·
Observer la transformation dans un atelier avec les migrants

Palabras clave:
arte, ductus, estética, ética, teatro de creación, intervención, migración

Keywords:
art, ductus, aesthetic, ethic, devising theater, intervention, migration.

Mots-clés:
art, ductus, esthétique, éthique, théâtre de création, intervention, migration.

RESUMEN

El artículo expone la experiencia de dos investigadoras de disciplinas diferentes que asumen solidariamente la categoría ductus para describir un ejercicio de observación participante en un taller artístico con un grupo de personas migrantes, realizado en el marco del proyecto internacional de investigación TransMigrARTS. En el estudio de caso descrito se proponen dos modos de visibilizar el ductus, o ruta compositiva de las intersensibilidades que se despliegan en el interior de la acción. Por un lado, se ofrece una *carto-grafía* de la propia experiencia de observación y participación; por otro, se presenta una *geo-grafía* con trazos y huellas de las vivencias. El enfoque de investigación articula la etnografía con los modos de observación investigación acción e investigación creación, con la ética de la vulnerabilidad de Lévinas como aproximación filosófica para señalar la importancia de comprender que el concepto de responsabilidad está en la naturaleza del ser humano.

ABSTRACT

The article presents the experience of two researchers from different disciplines who jointly assume the category ductus to describe an observation exercise participating in an artistic workshop with a group of migrants, carried out within the framework of the international research project TransMigrARTS. In the case study described two ways of making visible the ductus, or compositional route of the intersensibilities that unfold within the action, are proposed. On the one hand, it offers a mapping of one's own experience of observation and participation; on the other, a geo-graphy is presented with traces of the experiences. The research approach articulates ethnography with the modes of observation, action research and creative research, with Lévinas' ethics of vulnerability as a philosophical approach to point out the importance of understanding that the concept of responsibility is in the nature of the human being.

RÉSUMÉ

L'article présente l'expérience de deux chercheurs de disciplines différentes qui assument conjointement la catégorie ductus pour décrire un exercice d'observation participant à un atelier artistique avec un groupe de migrants, réalisé dans le cadre du projet de recherche international TransMigrARTS. Dans l'étude de cas décrite, deux façons de rendre visible le ductus, ou la route qui compose les intersensibilités qui se déploient au sein de l'action, sont proposées. D'une part, elle offre une carto-graphie de l'expérience d'observation et de participation; de l'autre, une géo-graphie est présentée avec des traces des expériences. L'approche de recherche articule l'ethnographie avec les modes d'observation, de recherche-action et de recherche créative, avec l'éthique de la vulnérabilité de Lévinas comme approche philosophique pour souligner l'importance de comprendre que le concept de responsabilité est dans la nature de l'être humain.

Introducción

Las prácticas sistemáticas de intolerancia, violencia, invisibilidad y estigmatización, orientadas a la exclusión, la competencia, el biopoder o la geopolítica, amenazan la disposición sensible de las personas hacia la migración como oportunidad, necesidad y derecho fundamental. Las autoras de este texto consideramos que experimentar talleres artísticos, concebidos para acoger las particularidades del fenómeno de la migración, es propiciar la apertura sensible (Mandoki, 2007) de las personas involucradas en la transformación de los modos de relacionarse y vivir la experiencia de la migración (Castillo-Ballén, 2015). Siguiendo esta premisa inicial, el artículo expone nuestra experiencia como investigadoras participantes. Recurrimos a la categoría ductus para describir el ejercicio de observación realizado con un grupo de personas migrantes, en un taller artístico celebrado en Madrid (España), en junio de 2022, en el marco del proyecto internacional de investigación TransMigrARTS.

Como se explica en profundidad más adelante, proponemos y redefinimos este concepto de ductus como la ruta—o trazado compositivo de las intersensibilidades en movimiento (García-S, 2016)— desplegada por el conjunto de personas participantes en el taller. La acción fue desarrollada e impartida por Fernando Bercebal, doctor en la disciplina empleada, el Teatro de Creación, y máximo especialista en la materia en el ámbito hispano. Sin embargo la observación de este tejido emergente, urdido a partir de las interacciones, escrituras corporales, plásticas y creativas del grupo, no aparece exenta de la necesidad de un comportamiento ético en el curso de la propia observación. Efectivamente, dado que debíamos observar-participar-trabajar con aspectos tan complejos como la fragilidad y la vulnerabilidad de las personas migrantes, era pertinente poner en diálogo estos condicionantes con los aspectos académicos y creativos de la propuesta. Así, las preguntas de investigación se proyectan en dos direcciones: ¿Cómo describir la ruta o “ductus” que traza y moviliza a los participantes en el taller artístico? ¿Bajo qué orientaciones éticas se busca la transformación?

Las dificultades investigativas que se asumían eran por tanto de una magnitud considerable, entendiendo que al adoptar este doble enfoque se incrementaba en la misma proporción la complejidad de las posibles respuestas. Por tanto, las investigadoras debíamos asumir igualmente la inestabilidad de las narrativas etnográficas emergentes que se utilizarían para describir la experiencia. Así, la enunciación de los resultados fluctúa, como se apreciará, entre el estilo impersonal de la escritura académica y los rasgos personales de la experiencia de las investigadoras, en un intento por combinar el rigor científico propio de la investigación realizada, con la expresión de la acción dialogante vivida por ambas.

En resumen, los hilos o fuentes que organizan la urdimbre de este tejido-artículo provienen del Devising Theatre o Teatro de Creación (Oddey, 1994; Baldwin, 2002; Bercebal, 2019); del ductus de las intersensibilidades cinéticas (Carruthers, 2010; García-S, 2016); de la ética de la alteridad (Lévinas, 1993) y de su aplicación didáctica en educación (León et al, 2018).

Devising Theatre o Teatro de Creación

El Devising Theatre o Teatro de Creación, además de ser una configuración de significación para el teatro, es también un dispositivo para el desarrollo de la capacidad creativa de cada uno de los participantes de sus prácticas: constituye el escenario para la expresión y la reflexión sobre las inquietudes de cada participante. Esta metodología conceptualiza la creatividad como un concepto teórico y un compromiso social, ético y político. Se proponen tres experiencias:

- El elemento “disparador” como dispositivo que desencadena el escenario de la creación y provoca la respuesta investigadora y creativa del grupo de trabajo, es una experiencia colectiva que se nutre de las historias individuales.
- La “Idea Embrión” que refiere al núcleo ético, estético y artístico, el

cual convoca toda la creación del colectivo artístico.

- La “muestra final” no es tanto un resultado, sino un momento del proceso que se decide fijar, estructurar y mostrar manteniendo su dinámica creativa a posteriori. Es decir, la muestra final constituye una foto intermedia de un proceso que podría continuar in aeternum².
- Estas formas de ser y hacer en el Teatro de Creación no excluyen los aportes recibidos de artes, filosofías o conceptualizaciones surgidas lejos de los escenarios teatrales.

De esta manera, el proceso de investigación creación empleado por las autoras se nutre del concepto y metodología del Teatro de Creación (Oddey, 1994; Baldwin, 2002; Bercebal, 2019). Esta práctica investigadora emergente se vuelve más compleja cuando se habla en el campo de las artes de investigación aplicada y que consiste “en trabajos originales realizados con miras a adquirir nuevos conocimientos, dirigidos hacia una meta u objetivo práctico determinado” (Martínez, 2023), como lo es TransMigrARTS, proyecto en el interior del cual se desarrolló la acción.

El ductus cinético de las intersensibilidades

Para observar el trazado compositivo de las intersensibilidades en movimiento partimos del término ductus planteado por Mary Carruthers (2010):

“Ductus y sus sinónimos, analiza la experiencia de la forma artística como un proceso dinámico en curso en vez del examen de un objeto estático o completo. Ductus, es el camino por el cual una obra lleva a alguien a través de sí mismo: esa cualidad en

los patrones formales de un trabajo atraen una audiencia y establece unos espectadores u oyentes o ejecutante en movimiento dentro de sus estructuras, es más una experiencia de cómo viajar a través de etapas a lo largo de una ruta que de percibir el objeto como un todo (Carruthers, 2010:190).”

Elegimos la categoría ductus como campo de observación etnográfica (García, 2016; Carruthers, 2010; Mandoki, 2006) para atender a la composición emergente, mas no caprichosa, que se va desplegando como ruta creativa entre el tallerista (compositor), los participantes (audiencias) y las materialidades y prácticas que surgen durante todo el taller (composiciones). Esta relación se orienta en objetivos y modos de operar, los cuales son responsables de la cualidad del trabajo creativo. Dicho en otras palabras; ese experimentar juntos —en movimiento— va decantando la cualidad del trabajo creativo de la ruta, o ductus. Esa misma cualidad sería la responsable de la persuasión que sostiene a las y los participantes en la ruta. Los asistentes aceptan participar, y con ello, esos caminos plenos de sentido les permiten pertenecer y encontrarse a sí mismos en el transitar.

Tomemos dos ejemplos de prácticas estéticas en la vida cotidiana (Mandoki, 2006^a) que pueden ser estudiadas desde esta perspectiva: si hacemos énfasis en la ruta, el caminante del Camino de Santiago acepta transitarlo porque el propio camino es lo suficientemente persuasivo como para convencer al caminante de que va a encontrarse a sí mismo en cada paso. Ello solo se da si y solo si, el caminante adopta el “modo peregrino”. Lo mismo sucede en el Carnaval de Rio de Janeiro, estudiado por Roberto DaMatta (2002): para participar del carnaval se debe adoptar el “modo carnaval”, aceptar su juego. Huizinga (2007) lo llamaría el “hacer como” propio del juego. En resumen, la ruta o ductus que van entramando juntos, logra ser lo suficientemente persuasiva en el acunar y avivar del tallerista u oficiente, en el participar y pertenecer del ejecutante y en el desplegar, florecer o marchitar de prácticas y materialidades. Todo lo cual se va entramando al transitar y crear juntos.

² · Consideración ética: La participación en este proceso fue voluntaria y cada participante aceptó el ejercicio propuesto. Los nombres de los participantes han sido invisibilizados para asegurar la protección de información sensible.

La noción de ductus, que sostiene nuestra propuesta para investigar -crear desde las artes, entiende la práctica estética como actividad y ha sido resultado de una investigación doctoral (García, 2016) basada en la práctica artística. La adaptación del concepto de ductus aplicada al análisis de los talleres artísticos se sustenta en la definición que hiciera del término Carruthers (2010) en el marco de los estudios de la retórica, que en contraste con la recurrente pregunta de ¿qué significa o quiere decir una obra de arte?, se pregunta: ¿qué nos hace hacer? Con ello nos invita a atender a las interrelaciones entre el tallerista u oficiente, materialidades y prácticas, y participantes. “Estos tres vectores, que son igualmente creativos, emergentes y están en constante movimiento, van desplegando en su propio hacer esa retícula sensible o estesis, que Mandoki define como “sensibilidad o condición de abertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto en que está inmerso” (2006a;67), “cuya textura cohesiva nos permite adherirnos a ella” (143).

El ductus, en tanto ruta compositiva de la intersensibilidades en las prácticas artísticas, permite develar el solapamiento entre las relaciones estéticas y éticas que se manifiestan en la intención de hacer del Teatro de Creación una metodología para la transformación de experiencias de vulnerabilidad derivadas de la migración. La noción de intersensibilidad es social, colectiva y multimodal. Al seguir la ruta de su emergencia bajo la categoría del ductus, es ineludible considerar las relaciones entre las personas, relaciones que están intencionadas, que asumen, otorgan o reconocen presencias y formas de ser de cada una de las personas que hacen parte de la relación, en tanto esta los mantenga en un mismo escenario, en este caso, el de la práctica artística.

La ética de la vulnerabilidad y la sensibilidad

La ética de la Alteridad de Lévinas (1987-1993) considera las relaciones con el otro, desde un acercamiento que no puede verse como una re-

presentación o una conciencia de proximidad del otro; se trata de ser para otro. La existencia de una sensibilidad hacia la presencia del otro, es también la manifestación de un tipo de vulnerabilidad:

"En la sensibilidad se “descubre” y se expone la desnudez de una piel presentada a la caricia que siempre está sufriendo por el sufrimiento del otro [...] la sensibilidad anterior a toda voluntad, acción o declaración, a toda toma de posición, es la vulnerabilidad misma" (Lévinas, 1987).

Las prácticas de creación artísticas son intencionadas. La intencionalidad presente en el movimiento de las prácticas es portadora de la acción ética, en tanto orienta y condiciona las relaciones que promueven el movimiento con otros. La vulnerabilidad está vinculada a esta concepción ética, en tanto nuestra subsistencia se vuelve plena con el reconocimiento de la necesidad del otro; somos vulnerables porque necesitamos al otro. Colectivamente, esa sensibilidad que se desarrolla por la necesidad del otro constituye las intersensibilidades que toman forma por el vínculo que Lévinas otorga al deseo proveniente de la necesidad del otro:

"Ser Yo significa entonces no poder sustraerse a la responsabilidad [...] Aquí la solidaridad es responsabilidad, como si todo el edificio de la creación se mantuviera sobre mis espaldas. La unicidad del Yo es el hecho de que nadie puede responder en mi lugar" (Lévinas, 1993).

La ética de Lévinas es la ética de la responsabilidad, de una responsabilidad que está en la naturaleza del ser humano y por ello trasciende las intencionalidades, la responsabilidad no es un objeto al que se accede, es una característica del ser humano.

Metodología de la observación

En lo que sigue, buscaremos revelar las dos maneras de “ver” el ductus que, como investigadoras dialogantes, desarrollamos en la observación

del Taller. Las grafías son las huellas con las cuales las observadoras atienden al ductus y, con él, su rasgo ético. Con la carto-grafía se recupera la reflexión colectiva sobre las experiencias de migración; con la geo-grafía se revelan los lugares de enunciación de las investigadoras en su entrar y salir al ductus. La etnografía es el dispositivo de observación que captura la grafía de las relaciones y las grafías de los espacios que toman forma por la presencia del ductus. Buscamos articular la etnografía de la práctica artística con la observación experiencial haciendo uso de modos de observación y análisis provenientes de la investigación -acción y de la investigación -creación.

De la Etnografía recuperamos la disposición a reconocer como campo etnográfico la forma que toma la ruta de experiencias creativas que va configurando la composición del taller artístico; la forma de observación y la participación en la observación; la reflexividad como disposición a aprehender las formas en que las personas producen e interpretan su realidad y la producción de categorías emergentes por análisis etnográficos (García-S, 2016; Ingold, 2017-2014; Carruthers, 2010; Mandoki, 2006b -2001; Bourdieu, 2005-2010; Guber, 2001).

De la investigación-acción se toma una forma de observación en la que la participación de los investigadores observadores es constituyente del fenómeno observado, se retoma la carto-grafía social en tanto instrumento metodológico de conocimiento de involucramiento, reflexión colectiva en sistemas y procesos dialógicos, se privilegian las relaciones discursivas de los participantes (Carrión, P., & Pérez Albert, 2022; Fals Borda & Rodríguez 1987; Barrera 2009; Lois 2009; Kastrup, 2014).

De la investigación creación las rutas de la relación creativa como forma de recuperación de la emergencia de estructuras en el diseño del taller (Bercebal, 2019;) y las técnicas de las tres metodologías para conformar la ruta de la observación que desarrolla la escucha multimodal (Lévinas & Cohen, 2000; León Corredor & Asprilla, 2018) en la emergencia del ductos ético y su po-

tencial transformador.

Resumiendo, reconocemos como campo de observación etnográfica la forma que toma la relación creativa entre el compositor o tallerista, la composición de materialidades y prácticas de las experiencias propuestas en el taller y las prácticas creativas de las personas participantes². Dicha relación creativa, que para efectos de esta observación tiene la forma de ruta o ductus (Carruthers, 2010), García-S la ha definido como ruta cinética de las intersensibilidades en las prácticas estéticas o artísticas. Se consideran los siguientes aspectos:

- El plan general de trabajo propuesto por el Proyecto Ñaque: 40 horas de taller distribuidas en 12 días (4 horas por día). En cada día, con excepción del último donde se dió la “restitución”, o muestra del proceso ante los públicos, el tallerista propuso entre seis y once momentos o estaciones.
- La puesta en marcha de ese plan, entendido como ruta o ductus, busca atender a la manera en que transitan los participantes del taller por su forma artística. Desde esta perspectiva, tanto el taller (macro), cada día (meso), así como, cada una de sus estaciones (micro), diseñan composiciones por donde transita la relación entre el tallerista y su staff creativo y los participantes: personas migrantes, entre ellas también nosotras, que asistimos como observadoras participantes, e investigadores migrantes. Para ello nos proponemos reconocer la cualidad del trabajo en sí, que despliega modos de operar y objetivos.
- Los componentes del transitar:

2 · Extraído de la memoria presentada al Comité de Ética del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España, CSIC., s.f, p.8)

i) Compositor o Tallerista ¿Cómo despliega la articulación? ¿respecto a quién o qué se despliega la modalidad? En definitiva, ¿cómo se presenta la persona?

ii) Composición o ruta ¿Cómo se crea una comunidad en el hacer? ¿cómo se hace lo común en Taller Ñaque? (¿qué ética conforma comunidad?)

SEGUNDA PARTE · Estudio de caso

La Carto-grafía bajo la metáfora del tejido

En la cartografía social se reconoce que todos los participantes de los procesos investigativos se transforman y transforman a otros, las relaciones humanas provienen de actitudes donde las personas necesariamente se vinculan. Las huellas de esos vínculos toman forma de tejidos, el fenómeno observado se manifiesta a las observadoras identificando al director tallerista como el dinamizador de las relaciones.

La carto-grafía del tejido colectivo se produce en el lugar donde se ubica la urdimbre de este tejido: la sala Ex-Límite, espacio de investigación, creación y exhibición teatral, ubicado en el barrio de Usera, en Madrid. El día 5 de julio, el tejedor de la urdimbre, Fernando Bercebal, recibe a los participantes migrantes³; personas procedentes de México, Colombia, Venezuela, Perú y Argentina, acuden a la cita junto con migrantes internos de España.

Desde su primera sesión el tallerista Bercebal como tejedor de historias reconoció dos roles:

iii) Audiencias o participantes ¿Cómo se prendan y participan? ¿Cómo realizan los pasos de lo individual a lo colectivo, de lo particular a lo global?

Así, en los resultados se presentan las grafías del ductus y su ética, es decir, dos modos de visibilizar el ductus: una Carto-grafía de un tejido derivado y una Geo-grafía de la enunciación con sus trazos de las epifanías vivenciadas.

- El director, ya que “alguien tiene que tomar las decisiones”, que resultan necesarias para llegar al objetivo, atendiendo a múltiples factores: Concilium o plan, la producción y puesta en escena, la difusión, la relación con los públicos y la cualidad estética que va cobrando el ductus. Tiene la última palabra frente a la concepción, producción y circulación del espectáculo. Cuida el ductus desde el objetivo.
- Fulcro: “El fulcro se pone abajo, no arriba”. Cuida el ductus desde el equilibrio y sostiene vínculos. Atento a que no se desencadene el prendimiento (Mandoki, 2006a) o el desinterés.

El director-fulcro despliega los dispositivos de su urdimbre, el Teatro de Creación. La sala Ex-Límite, el lugar donde la urdimbre actúa, es un espacio en el que hay que deambular, explorar y escuchar lo que la pregunta detonadora –¿qué es migrar para mí?– despierta en los cuerpos., Cada participante es portador de hilos de historias para la urdimbre, surgen hilos que conectan con el pasado de cada participante. La huella del primer tejido queda expresada en un mural con formas y palabras.

La mezcla de la voz, el gesto y el cuerpo, posibilitan la sintonía con el espacio y la relación de inicio entre tallerista (¿o fulcro?), participantes y observadores. El tallerista enfatiza en la inten-



Foto 1. Detalle El mural con hilos del pasado

ción de despertar cuerpo y mente. Un estímulo sonoro despierta memorias de experiencias comunes. Por ejemplo: el sonido de la campana invoca la escuela. El tallerista explica que el ejercicio con las memorias sonoras es clave para provocar memorias afectivas, evidenciar memorias culturales y posibilitar la apropiación de otras memorias desde la imaginación.

La acción recurrente es la evocación. Las maneras de la comunicación emergen entre el tallerista y los participantes, entre un observador y los participantes y los participantes entre sí. La colaboración creativa enfatiza en hacer borrosos los límites entre lo propio y lo ajeno, entre lo real y lo imaginado. Se asientan los terrenos de la representación escénica movilizándolo hacia las historias de migración. Los momentos convergen en la búsqueda de transformar las maneras de relacionarse con la migración propia, colectiva e imaginada.



Foto 2. El mural con hilos del pasado

Los participantes escuchan, los observadores escuchan, el tallerista-fulcro escucha en busca de la idea embrión. La cooperación se desarrolla en pequeños grupos prioritariamente en las escenificaciones de las historias sobre la pregunta detonante: “¿por qué te consideras migrante?” Emerge el fulcro:

“Todas las ideas servirán en algún momento, pero se sacarán algunas principales. ¿Se puede plantear que somos semejantes y a la vez distintos, para establecer lazos comunes entre los migrantes? La migración implica ser distintos y con gran trabajo encontrar parecidos. Construir lugares comunes quizás sea lo que rompe el concepto de migración”.

En la búsqueda de la idea embrión, se produce una tensión entre la memoria privada y su tránsito a una narrativa colectiva. Los ejercicios de escenificación se orientan a identificar aspectos para encontrar la idea embrión: transformar. Luego, se transita a las metodologías para escuchar-se, escuchar-lo, escuchar-nos. El cuerpo tiene memorias que la conciencia desconoce: heridas, dolores o maltratos que emergen en las historias de los migrantes. La imagen del fulcro del Teatro de Creación está siempre presente para contener y orientar la escucha. Lo privado es ahora un sentimiento colectivo, no se está solo, y cada participante-migrante tiene un lugar en el colectivo por la riqueza de sus historias.

3 · El taller se realizó con un grupo de participantes mayores de edad, profesionales, estudiantes o aficionados con experiencia de disciplinas artísticas.

Se puede hacer un nuevo hogar, habitar el cuerpo danzante, crear vínculos nuevos
Migrar nos hace fuertes, autónomos, valientes y salir adelante si se quiere estudiar
Ser de afuera implica aprender a resignificar los objetos y los hechos
El derecho de poder migrar
Poder trabajar legalmente

Ilustración 1. Las ideas que surgen de la pregunta detonante

La idea embrión entreteje historias y territorios de la migración. Los hilos que portan las historias se cruzan en la urdimbre. La idea embrión “transformar” teje a partir de los hilos o tonalidades, las provocaciones y los juegos que aportan los núcleos de ejercicios escénicos. Toma fuerza la cooperación para tratar de escenificar la idea embrión. En los laboratorios sobre historias y escenificaciones, los participantes recorren el espacio, se distribuyen, seleccionan un lugar, adoptan diversas posiciones (sentados, acostado, arrodillados, etc); presentan objetos que evocan historias personales, se movilizan con ellos, los intercambian, desarrollan ritmos o gestualidades. El Fulcro-tallerista invita a analizar el objeto y reta a los asistentes a “construir una historia vuestra del objeto”, comenta, “los objetos tienen fallos, taras o marcas”. Invita a quien crea tener la historia clara a que se vaya poniendo de pie en el espacio.

Emerge un tercer tejido cuyos hilos son historias compartidas: Los participantes crean historias tomando las historias de los otros para hacerlas suyas:

Mara y su brillo. El único que me ayudó y defendió. Quiso transformarse buscando el sueño americano... y no lo consiguió, pero sigue estando su brillo.	La voz de la migración	María Teresa y su hijo. ¿Por qué te vas?	El sapo verde. Tanto quiso transformarse que dejó de ser lo que era
Desapego, vértigo, simbiosis	El cristal arcoíris y la pirámide	Mama Ninja. Mi madre serena, tranquila, pacífica... puede transformarse en Tortuga Ninja	El pañuelo de hierbas. Nostalgia por cómo la vida y los años nos han transformado.
El collar de la comunidad indígena de Embera (Choco, Colombia), la Vida y el colibrí	Vagalume. Moverse para transformarse	La foto en la botella se transforma en hija, madre recuerdos	Carolina y la imagen del desequilibrio y la transformación

Gráfica 1. Los pedacitos del tejido con historias colectivas

El fulcro interviene:

“Hemos empezado a tener escenas, tenemos piecitas, y ya hemos unido algunas piecitas para generar estructuras que soporten el espectáculo: son los pilares fundamentales de la estructura general, pero se tienen que estructurar para que queden lo suficientemente sólidos con suficiente fuerza para que luego unir los pilares sea más fácil.”

La opción por escenificar el desequilibrio, desequilibra a los participantes del taller. El Fulcro-tallerista invita a volver a escuchar-se. Solicita una historia “escrita con papel y bolígrafo propia, ajena o nueva” que consideren haga falta, no importa si cabe o no en el esqueleto propuesto en la sesión anterior. Los participantes se repliegan a los bordes del escenario para entregarse a su escritura. Algunos de los lugares elegidos coinciden con aquellos en donde dejan sus enseres, descansan o en el caso de los observadores, suelen elegir para observar. El tallerista se ubica en la tarima del público más alta, en el centro y pone un ambiente musical cálido.

El fulcro interviene: “cualquier proceso



Foto: 3. La recuperación del equilibrio. Escuchar-se.

creativo tiene que empezar totalmente diluido” por ello, en las primeras sesiones, las cosas se sucedían de manera simultánea o en sucesiones muy rápidas, “para que nadie absorba el foco”. La confianza en la fuerza del grupo para lograr una obra se fortaleció y ahora las piecitas del tejido se han transformado:

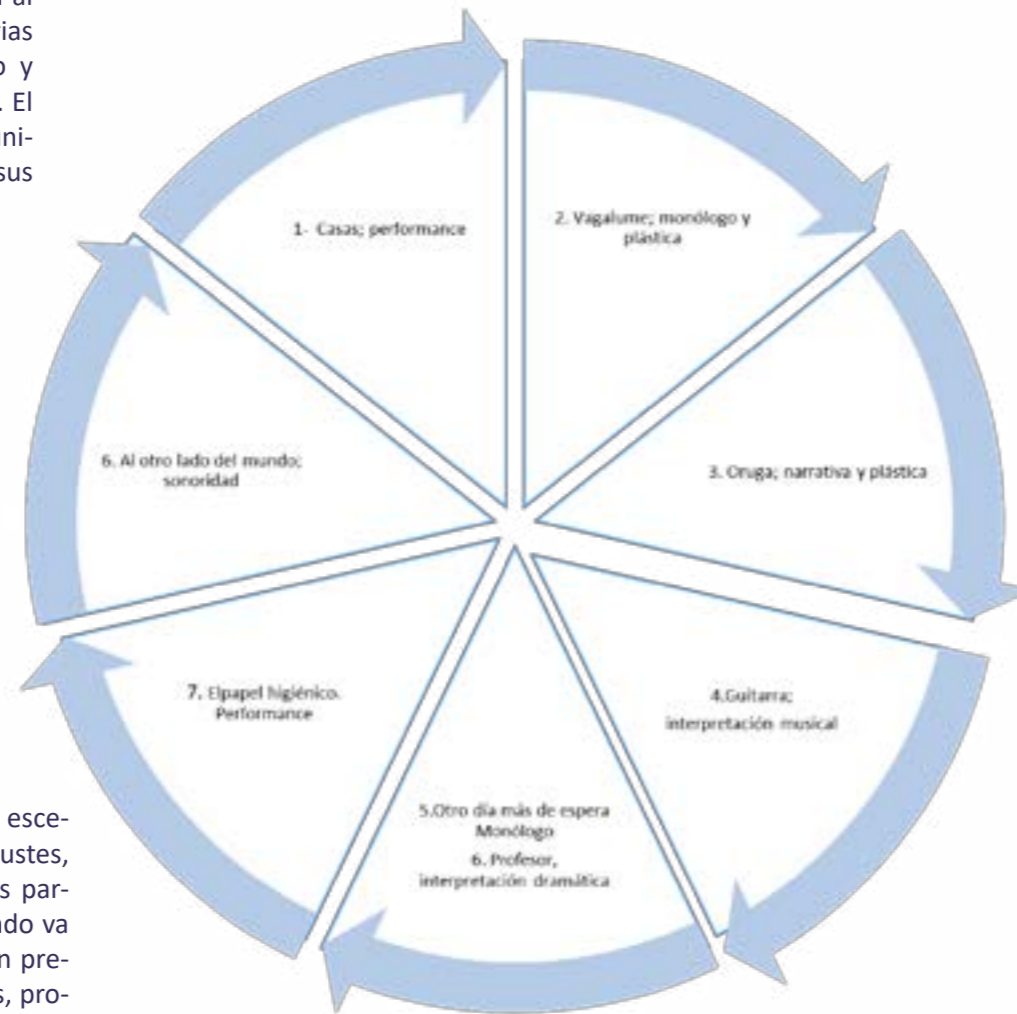
Sin alas, sin tierra	Una obra de vértigo	Otro día más de espera ó más puede esperar	Volcánicos
Las pieles de XXNN	El otro lado del mundo	Historia para contar	Historia de un instrumento

Gráfica 2. Las piecitas del tejido para la muestra final

La Muestra final y el tejido de transformaciones

El Director-Fulcro-Tallerista entrega la propuesta de las escenas de la muestra, expresa que la muestra No tiene que salir perfecta, esa es la idea, reconocer la fuerza creativa de lo que está en construcción y siempre es susceptible de ser mejorado. El mapa propuesto, retoma el círculo de tela blanco, empleado en los laboratorios; es un elemento semiótico que va orientando las escenas e indicando el paso del tiempo en la muestra. El tejido final de la muestra se conforma con las escenas que todos toman como suyas:

Las dos últimas escenas invitan al público a compartir sus historias de migración: C, va al público y cuenta la historia de migración. El juego del pañuelo con la oportunidad para el público de contar sus historias de migrantes.



Gráfica 3. El tejido final

En la descripción y repaso de las escenas se van definiendo detalles, ajustes, transiciones y roles de todos los participantes. A medida que Fernando va explicando las escenas todos van preguntando, haciendo aclaraciones, proponiendo alternativas creativas.

La geo-grafía de la enunciación y trazos de las epifanías en el ductus

Llamamos geo-grafía de la enunciación a ese conjunto de rutas y prácticas de inmersión, extrañamiento y reflexividad que fueron posibles y necesarias para nosotras como observadoras participantes migrantes del Taller de Creación. Así como entrar al ductus del taller implicaba reconocer sus umbrales, incluso los del teatro que lo alojaba, para realizar la indagación tuvimos que reconocer tres escenarios de reflexividad y sus respectivos umbrales y tránsitos. Como resultado de esta experiencia en el ejercicio de investigación del ductus proponemos transitar entre dos cajas y su filamento.

A) La Caja Negra

La sala Ex-límite es una antigua nave industrial, acondicionada como caja negra teatral, muy funcional, capaz de alojar talleres entre 15 y 20 personas, pequeñas escenografías, y entre 60 y 100 personas de público. A semejanza de una iglesia, al entrar a Ex-límite y atravesar el umbral de su caja negra, se experimenta la fuerza estética de su oscuridad, vaciedad y silencio. Intimida saber que allí todo es posible una vez se haya atravesado el umbral y se acepten las reglas que paulatinamente se van creando y compartiendo. Impone una experiencia de extrañamiento que se torna ritual por su sistematicidad. Crea una realidad. Este, como cualquier taller artístico, no puede entenderse como un espacio que describe la realidad, o una especie de laboratorio social donde podemos observar y analizar una realidad previamente dada. En la caja negra de Ex-límite se va a participar-observar de una realidad emergente que el taller anuncia (ya se nos había enviado previamente a todos los participantes programa, cronograma y claves creativas) y que mediante el concepto de ductus podemos entender situada en una relación social particular entre compositor/composición/audiencias, profundamente creativa y en movimiento.

El ductus no revela sino refracta de alguna manera la compleja realidad social vivida por cada participante, las instituciones y el espacio social donde emerge. Como investigadoras asistimos a la emergencia de ese ductus del cual hicimos parte constitutiva al aceptar su "como si". A diferencia del etnógrafo que ha de extrañarse en una cultura "otra" ya establecida que desea entender e interpretar, aquí el observador-investigador debe compartir con todos los participantes en el taller la co-composición de esa ruta o ductus que el solo traspasar el umbral de Ex-límite reclama. Ingresar a la caja Negra impone la desubicación de la experiencia social para reubicarse en la experiencia ritual: ser parte del ductus co-operado por el compositor/creacion(es)/audiencias.

A partir de ese momento, Ex-límite —nótese la importancia del lenguaje espacial—, albergará un "mundo-otro", co-producido para ser referenciado, visto y analizado por la comunidad de investigadores TransMigrARTS. Tanto los investigado-

res como los participantes, comparten el santo y seña de ese mundo. Su "como si" es condición inaugural de su existencia. Ninguno duda del juego que ya previamente ha aceptado tras el envío de sus códigos de acceso. En el caso de los observadores-investigadores, el santo y seña esta integrado por carta de invitación, contrato para la asignación de recursos TransMigrARTS que financian buena parte del viaje, envío del programa con su respectivo cronograma y acuerdos previos acerca del tipo de observación y posibles aportes creativos. Su co-participación se sella cada día que atraviesa el umbral de su espacio ritual ex-límite y acepta transitar su propia experiencia entrenándose en sus lógicas.

B) La caja blanca

En contraste con la caja negra, nuestra caja blanca estuvo ubicada en el centro de la ciudad, en un cómodo apartamento "airbnb", elegido para acoger el laboratorio interpretativo de la caja negra en donde éramos "nativas" del proceso creativo. Nos reconocimos enfrascadas en un proyecto científico, cuyo vórtice estaba situado en el campo del arte. Por lo tanto, debíamos descifrarlo como campo de poder. La Caja blanca fue la posibilidad de contar con ese laboratorio para la puesta en marcha de una comunidad interpretativa del fenómeno del taller y de sus efectos de poder.

Al desarrollar la guía interpretativa propuesta por la comunidad TransMigrARTS para la observación del taller artístico, elegimos reconocer en primera instancia su textura retórica, entendiendo por retórica a esa manera propia de las artes de producir conocimiento desde el hacer. Un hacer que está orientado por el trasegar en una composición creativa (compositor/composición/audiencias). Ser investigador-jugador observante reclamó en nosotras el carácter dialogante. El reconocimiento de lo que denominamos "estar de enunciación", nuestro modo de jugar dentro de la cajita negra, su contingencia como una de las muchas maneras de participación de las audiencias. El reto en la caja blanca fue descifrar el "como si" del juego (Huizinga, 2007) que se realiza en la caja negra, para poder comprender su posible potencia en la comprensión de la transformación de la vulnerabilidad de las poblaciones migrantes.

C) El filamento

La frontera que delimita la actividad simbólica entre la caja negra y la caja blanca, su aparente discontinuidad, podemos entenderla no como barrera sino como un paso, atendiendo a la sugerencia de Augé (2007) que señala “la necesidad de aprender para comprender”.

Filamento sería el nombre que proponemos a la ruta –de ida y vuelta– trasegada por nosotras como observadoras-investigadoras desde nuestra caja blanca a la caja negra, tres días a la semana en el viaje de ida, de 4:00pm a 5:00pm y de regreso de 9:00pm a 10:00pm, de martes a jueves. Cobró su textura en la media hora transcurrida entre el viaje y trasbordo en líneas de metro (Opera-Oporto-Usera) y una marcha acelerada desde la estación de metro de Usera, hasta Ex-límite, de otra media hora. En total dos horas de transporte por día de taller. Ese tránsito nos resultó particularmente azaroso, hasta lograr entender, no solo como controlar las conexiones del metro, sino el calor incandescente y excepcional de ese verano en Madrid y el significado del temido “golpe de calor”, que tanto alertaban los noticieros. La experiencia que para un nativo madrileño, o asiduo usuario del medio de transporte, puede vivenciarse como un “no lugar”, como lo denomina Augé (2007), para nosotras se convirtió en el escenario etnográfico donde buscábamos comprender nuestro propio extrañamiento en Madrid, entre los usuarios del metro y transeúntes en medio de la más grande colonia china de Madrid, e identificar (y eventualmente identificarnos) otros migrantes. El tránsito sistemático a lo largo de 4 semanas, no solo nos permitió ir develando qué tipo de migrantes éramos, y afirmarnos como parte de los otros en tránsito, sino además, tratar de atisbar desde ese breve filamento, la vida de Madrid y nuestras propias extrañezas.

El laboratorio nos regaló nuevas preguntas: ¿Qué aspectos de esa vivencia en el filamento nos era útil para reconocer la textura de la caja negra en relación a la caja blanca? ¿Qué de nuestro paso o viaje nos era útil para aprender a comprender nuestra propia experiencia de investigadoras mi-

grantes? Bien podemos creer que ese filamento entre la caja negra y la caja blanca fue la revelación de otro tipo de ductus.

D) La intersensibilidad del ductus: Los trazos de las epifanías

Los trazos expuestos a continuación, que son nuestro gesto performativo, atrapan la forma del movimiento contingente que va tomando la relación entre compositor/composición/audiencias como ductus o camino para hablar entre nosotras. Siguiendo a Ingold (2011), el diagrama busca unirse a la creatividad de los procesos vitales en el momento de su emergencia, es decir, cuando se desencadenaron. El sentido, la manera y la fuerza del ductus en tanto se mueve; su patrón lineal. Hacer, observar, mapear su ductus.

Dichos trazos fueron posibles cuando la ilusión de juego (Bourdieu, 2010) del taller cobró suficiente madurez entre todos (y todo) los involucrados, como para que nosotras, como participantes observadoras, estuviéramos en la capacidad y sintiéramos la necesidad de ir decantando contornos perceptibles a los flujos energéticos, a la orientación del movimiento y a la forma del camino que trazaban momentos memorables del taller. Surgieron de la necesidad de hablar con el ductus y no hablar del ductus, atendiendo al despliegue de su fuerza en el espacio y el tiempo, a la intensidad y orientación de su movimiento, y a la contundencia de su forma y su momento. Las dinámicas kinéticas que creamos al movernos tienen efectos vitales, más aún cuando se trata de rutas vividas colectiva y creativamente entre compositor/composición/audiencias. Los trazos que presentamos atrapan momentos de epifanía que el director/fulcro/tallerista, como hacedor de mapas, supo timonear durante el taller para llevarnos a buen puerto: “la restitución ante el público el día 28 de julio”.

Atrapar la potencia performativa de estos momentos nos permite a nosotras como investigadoras reavivar la fuerza del momento y al dialogar con ellos, ir descifrando la orientación del ductus en sus revelaciones.

Emergieron el día 21 de julio, una de tantas agitadas mañanas en la caja blanca, ganándole tiempo al tiempo, para alcanzar escalar la conversa e indagación y alimentar nuestro diario de campo de la sesión # 8, antes de tener que volver a emprender afanosamente la ruta de metro (filamento) que nos llevaría a la sesión # 9 de cuatro horas de taller.

Trazo #1: En contraste con los momentos de persuasión, el diagrama de la implosión recoge un juego fallido que no atina a lograr la organización de la acción colectiva y su energía necesaria para producir una historia o movilizarla.



Foto 4. La grafía del ductuos de los juegos

El diagrama en espiral recoge un juego acertado, se logra acción colectiva, se desencadena la creatividad, fluyen en la espiral las emociones del reconocerse grupo y mantener la esperanza por el objetivo final,

Trazo # 2: El siguiente trazo registra la espiral envolvente de la disposición de los participantes a converger en torno a la Historia del sapo. Esta historia que se produjo en el momento x sesión x, fue sistemáticamente invocada, movilizada y glosada tanto por el grupo como por su proponente a lo largo de x sesiones y x momentos. Su fuerza persuasiva y capacidad de prendamiento fue constantemente puesta a prueba, a la vez que acunada por el director/fulcro/tallerista, hasta finalmente estabilizarse y reclamar para sí un lugar en la estructura acordada por el colectivo de manera horizontal bajo el ce-laje del director, el día anterior a la reposición ante el público (sesión #12).



Foto 5. La grafía de la epifanía

Este registro que corresponde al día sábado 23 de julio, invoca la fuerza inusitada que había cobrado ya la historia en la sesión #9. Revela la cualidad del camino que llevó al participante a transitar su experiencia navegando su propia historia de migración, hasta lograr desencallarla de su persona, iluminándola con las cualidades estéticas acunadas en el taller. El grafo recoge un momento de epifanía vivido por el colectivo y la forma energética que cobró el poder de persuasión logrado por la escena (que no historia) del sapo, y el foco de atención plena, no ya sobre la persona, sino sobre su actor.

La NO reflexión final: los brillos del otro

La ética del ductus privilegió como dispositivos el "reconocer-se" y el "confiar-se". Emergen progresivamente las valoraciones de los rasgos identitarios que a su vez son rasgos diferenciadores que constituyen oportunidades para la creación; los aportes para la construcción colectiva de imágenes desarrolladas con las composiciones de posturas corporales compartidas; el cuidado

del otro para ofrecerle un alimento o mejorarle su postura corporal; la disposición a dar y recibir un abrazo y la admiración por las manifestaciones creativas de los compañeros.

La progresiva manifestación de la actitud cooperativa en las escenas, de escucha, de aprecio de cada participante para cada participante, de valoración de lo que cada uno es y cómo enfrenta la vida, son clara muestra de lo ganado durante el taller en términos de reconocimiento de la potencia de la persona y el colectivo.

Tras la puesta en escena, se evidenció la capacidad transformativa de la obra como macro práctica artística que transforma una situación de vulnerabilidad, cuando una participante del público se suma al círculo de historias y expresa el orgullo de ser quien es y lo valioso de su historia de migrante discapacitada. Dijo: “Gracias por haberme dejado contar mi historia, por fin soy escuchada”. Es lo que Lévinas (2000) indica:

"La puesta en cuestión del Yo por Obra del Otro me hace ser solidario con el Otro de una manera incomparable y única, [...] aquí la solidaridad es responsabilidad, como si todo el edificio de la creación se mantuviera sobre mis espaldas. La unicidad del Yo es el hecho de que nadie puede responder en mi lugar". (p.53)

Así, como observadoras migrantes que también tuvieron el efecto de la fuerza transformadora del taller, entregamos nuestro último relato donado para la construcción de las historias- hilos del tejido final :

Olga: Las pieles de XXNN: la primera vez que XXNN se quitó ¿o dejó? su piel fue cuando debió decirle adiós a su abuela del campo, debió buscar una caja negra y una sábana blanca y con amor arropar para que en esa caja negra iniciara el viaje del no regreso. La segunda vez que XX (ya casi no era NN) dejó su piel, fue cuando debió dejar las caritas felices y caminar hacia adelante sin volver atrás, caminaba pensando ¿hacia dónde caminar? La tercera vez XX dejó su piel recibiendo la vida que había crecido en ella y que ahora se sepa-

raba con una forma de tierra, aire y agua. Para la cuarta vez XX pensó: “esta será la última vez, no se puede cambiar tantas veces de piel”, entonces tomaba un bus el viernes y viajaba 8 ocho horas para ser un aprendiz de vidas. Parece que XX sin darse cuenta tuvo otro cambio de piel, sintió la piel de los que no estaban, su nueva piel tenía el reflejo de aquellos que siempre estuvieron allí y que ahora solo eran los destellos de su piel.

María Teresa: El martes 28 de julio de 2022 le escribí a mi madre: “tuve que hacer este viaje; tuvo que darse el 28 de julio de 2022 el informe de la Comisión de la Verdad en Colombia en el contexto del postacuerdo de paz liderado por el Gobierno de Juan Manuel Santos; tuve que oír las palabras del Padre de Roux, presidente de la Comisión de la Verdad en la entrevista que le hizo la periodista María Ximena Duzán (Podcast: A fondo): “la cantidad de jóvenes que lo que dicen es “yo, lo único que quiero es no vivir en Colombia, si irme para otra parte”, y ello a pesar de que en palabras del Padre, “en esta belleza de país no hay lugar para la vida humana feliz, eso es muy duro; y en la paradoja de que es un país apasionado por la diferencia de sus culturas, la profundidad de su música, la belleza de sus paisajes...”. Creo que entonces, solo entonces, empecé a entender a mi hijo, que desde que es adolescente no quiere vivir en Colombia. Esto lo escribo en un hirviente julio madrileño, en mi rol como investigadora del Proyecto TransMigrARTS financiado por la Unión Europea, y en medio del trabajo de campo como observadora del taller de transformación propuesto por el Proyecto Ñaque.

Referencias

- Augé, M. (2007). Por una antropología de la movilidad. Gedisa.
- Augé, M. (1998). Los no lugares, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad. Gedisa.
- Barrera Lobatón, S. (2009). “Reflexiones sobre Sistemas de Información Geográfica Participativos (sigp) y cartografía social”. En Cuadernos de Geografía: Revista Colombiana de Geografía (Números 18, pp. 9-23). <https://doi.org/10.15446/rcdg.n18.12798>
- Baldwin, C. Bicât, T. (eds.) 2002. Teatro de Creación. Proceso para un espectáculo. ÑAQUE editora
- Baldwin, C. Bicât, T. 2002. “The Director”. In Tina Bicât and Chris Badlwin (eds.). Devised and Collaborative Theatre: A Practical Guide. Wiltshire: The Crowood Press, p. 12-29
- Bercebal Guerrero, F. (2019). Teatro de creación aplicado. Técnicas creativas para mejorar el trabajo de equipos y el trabajo por proyectos en ámbitos educativos, empresariales, artísticos y de acción social. (Doctoral dissertation, Universidad de Alcalá).
- Bourdieu, P. (2005). Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario. Anagrama.
- Bourdieu, P. (2010). El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura. Siglo XXI editores.
- Carrión, P., & Pérez Albert, M. Y. (2022). "La cartografía social como herramienta de investigación participativa del territorio. Diagnóstico de paisajes ancestrales en comunidades indígenas de la Amazonia ecuatoriana". En PA-SOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural (Vol. 20, Número 1, pp. 123-137). <https://doi.org/10.25145/j.pasos.2022.20.008>
- Carruthers, M. (2010). “The concept of ductus, or journeying through a work of art”. In M. Carruthers (Ed.), Rhetoric Beyond Words. Delight and Persuasion in the Arts of the Middle Ages. Cambridge University Press.
- Carruthers, M. (2013). The Experience of Beauty in the Middle Ages. Oxford-Warburg Studies.
- Castillo, S. (2018). La performance como metodología política. Para el estudio de mujer y feminidades en Colombia: acción-agencia y transformación. En Le theatre appliqué. Universidad de Toulouse, Francia.
- Castillo Ballén, S. (2015). “Modos de relación sintiente: Bocetos hacia una perspectiva del performance como ruta metodológica para la indagación de subjetividades”. Cuadernos De Música, Artes Visuales Y Artes Escénicas, 10(1), 131–152. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae10-1.mrsb>
- Dusan, M. J.(A Fondo). (2022, Junio 28). El informe de la comisión de la verdad: Francisco de Roux habla# Afondo [Audio podcast episodio]. En <https://open.spotify.com/episode/7qTnkEm2xOFT4n1v8BAGh>.
- Fals, B., & Rodríguez, B. C. (1987) Investigación Participativa. La Banda Orienta.
- García-Schlegel M.T. (2016). Una narración carnavalesca como experiencia de nación. En Myriam Jimeno y otros (Eds.). Etnografías contemporáneas III: las narrativas en la investigación antropológica. (58-78) Editorial Colección CES. Universidad Nacional de Colombia.
- García Schlegel, M. (2016). La fémina y la danza como experiencia de Nación. (Doctoral dissertation, Universidad Nacional de Colombia).
- Guber, R. (2001). La Etnografía. Método, Campo y Reflexividad. (Ed.). Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y comunicación. Grupo Editorial Norma.
- Huizinga, R. (2007) Homo ludens. Alianza Editorial.
- Ingold, T. (2011). Redrawing Anthropology. Materials, Movements, Lines. University of Aberdeen.
- Ingold, T. (2014). That’s enough about ethnography! En HAU: Journal of Ethnographic Theory (Vol. 4, Número 1, pp. 383-395). <https://doi.org/10.14318/hau4.1.021>
- Ingold, T. (2007). Lines. A brief history. Routledge.
- Kastrup, V., & Passos, E. (2013). “Cartografiar é traçar um plano comum”. En Fractal : Revista de Psicologia (Vol. 25, Números 2, pp. 263-280). <https://doi.org/10.1590/s1984-02922013000200004>
- León Corredor, O. L., & Lasprilla Herrera, A. (2018). “Enfoques necesarios para la reflexión sobre una ética comunitaria en la Educación Matemática”. En PNA. Revista de Investigación en Didáctica de la Matemática (Vol. 12, Números 2, pp. 81-96). <https://doi.org/10.30827/pna.v12i2.6964>
- Lévinas, E. (1987). Collected philosophical papers (Vol. 100). Springer Science & Business Media.
- Lévinas, E., & Cohen, E. (2000). La huella del otro. Taurus.
- Lévinas E. (1993). Entre nous: essais sur le penser-a-l'autre. Grasset.
- Lois, C. (2009). Imagen cartográfica e imaginarios geográficos. Los lugares y las formas de los mapas en nuestra cultura visual. SCRIPTA NOVA, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. (Vol. 8, 298). Disponible en <http://www.ub.es/sn/sn-298.htm>.
- Matta, R. da. (2002). Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileiro. Fondo de Cultura Económica USA.
- Mandoki, k. (2006a). Estética Cotidiana y Juegos de la Cultura. Prosaica Uno. Conaculta. Fonca. Siglo XXI editores.
- Mandoki, K. (2006b). Prácticas Estéticas e Identidades Sociales. Prosaica Dos. Conaculta. Fonca. Siglo XXI editores.
- Mandoki, K. (2007). La Construcción Estética del Estado y de la Identidad Nacional. Prosaica Tres. Conaculta. Fonca. Siglo XXI editores.
- Oddey, A. (2013). Devising theatre: A practical and theoretical handbook. Routledge.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2023). Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.6 en línea]. <<https://dle.rae.es>>