

# Investigar participando ·

## El taller de artes expresivas Faire Racines - Cultivando Raíces de TransMigrARTS



• Taller Faire Racines - Cultivando Raíces, realizado en la Universidad Toulouse Jean Jaurès en octubre 2021. Impartido por Jaimes Chaytor. Foto: Alejandro Muñoz Cano

**Research by participating:**  
the expressive arts workshop  
Faire Racines - Cultivando  
raíces in TransMigrARTS

**Rechercher en participant:**  
l'atelier d'arts expressifs Faire  
Racines - Cultivando raíces de  
TransMigrARTS

### Resumen

Este artículo reflexiona acerca del rol de observador participante que desempeñamos los investigadores del proyecto TransMigrARTS en el marco del taller de artes expresivas Faire Racines - Cultivando Raíces. El objetivo de este taller fue indagar cómo mitigar la vulnerabilidad de la población migrante hispanohablante cercana a la Universidad de Toulouse Jean Jaurès. Recurrimos a la autoetnografía para la producción de narrativas personales que dieran cuenta de la experiencia subjetiva del rol del observador participante, así como de las nociones y conceptos que de ellas se desprenden. Elaboramos cuatro textos en primera persona, cruzando las historias de vida y la autobiografía, para analizar los modos de observar los efectos de dicho taller sobre el sentimiento de vulnerabilidad asociado a la migración. Estos textos brindan una visión plural y complementaria sobre las particularidades de la observación participante en el contexto de los talleres artísticos del proyecto TransMigrARTS.

### Abstract

This article reflects on the role of the participant observer played by the researchers of the TransMigrARTS project in the framework of the expressive arts workshop Faire Racines - Cultivando Raíces (Cultivating Roots). The aim of this workshop was to investigate how to mitigate the vulnerability of the Spanish-speaking migrant population around the University of Toulouse Jean Jaurès. We relied on autoethnography for the production of personal narratives that would give an account of the subjective experience of the participant observer's role, as well as the notions and concepts that emerge from them. We elaborated four first-person texts, crossing life stories and autobiography, to analyse the ways of observing the effects of such a workshop on the feeling of vulnerability associated with migration. These texts provide a multiple and complementary view of the particularities of participant observation in the context of the artistic workshops of the TransMigrARTS project.

### Résumé

Cet article réfléchit au rôle d'observateur participant joué par les chercheurs du projet TransMigrARTS dans le cadre de l'atelier d'arts expressifs Faire Racines - Cultivando raíces. L'objectif de cet atelier était d'explorer les possibilités de réduire la vulnérabilité de la population migrante hispanophone autour de l'Université de Toulouse Jean Jaurès. Nous avons eu recours à l'autoethnographie pour la production de récits personnels qui rendraient compte de l'expérience subjective du rôle de l'observateur participant, ainsi que les notions et les concepts qui en découlent. Nous avons élaboré quatre textes à la première personne, croisant récits de vie et autobiographie, pour analyser les modalités d'observation des effets d'un tel atelier sur le sentiment de vulnérabilité associé à la migration. Ces textes offrent une vision plurielle et complémentaire des particularités de l'observation participante dans le contexte des ateliers artistiques du projet TransMigrARTS.

DOI 10.59486/GHLA9276

**Agustín Parra Grondona**, Profesor de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, Medellín Colombia. ORCID: 0000-0002-6214-1584

**James Chaytor**, LLA-CREATIS, Université de Toulouse, Toulouse, Francia.

**Fernando Bercebal**, Director del Proyecto Ñaque, Madrid, España. ORCID: 0000-0003-4832-9289

**Sonia de la Antonia**, Profesora de la Escuela Universitaria de Artes TAI de Madrid, España.

**Monique Martinez Thomas**, LLA-CREATIS, Université de Toulouse, Toulouse, Francia. ORCID: 0000-0001-6125-390

### Palabras clave:

Artes Expresivas, Migración, Performance, Observador participante, Investigación Creación.

### Keywords:

Expressive Arts, Migration, Performance, Participant Observer, Research Creation.

### Mots-clés:

Arts expressifs, Migration, Performance, Participant observateur, Recherche Création.

# Investigar participando:

el taller de artes expresivas Faire Racines - Cultivando Raíces de TransMigrARTS



**Infancia bella  
Embelesa corazón  
Anuncia vida <sup>1</sup>**

<sup>1</sup> Haiku creado por uno de los participantes en el taller Faire Racines- Cultivando Raíces, coincidiendo con el inicio de los talleres del proyecto TransMigrARTS.

## Introducción

TransMigrARTS<sup>2</sup> es un ambicioso programa europeo en el campo del arte, que tiene como peculiaridad analizar la materia de investigación que nace en el mismo proceso de indagación. Rechazando la idea de un acercamiento “clásico” desde la academia a las obras artísticas, estudiadas como corpus establecido y constituidas como objetos estéticos estables, TransMigrARTS se ha lanzado al desafío de reflexionar acerca de los talleres artísticos de “artes vivas”, donde los participantes -un público objetivo específico- forman parte del proceso de creación aplicada y de cierta forma producen también el saber. Dos continentes, cuatro países, trece entidades privadas y públicas configuran esta comunidad que apuesta por la investigación creación aplicada, focalizada en las personas migrantes y su vulnerabilidad.

El proyecto está actualmente en la primera fase de su desarrollo. En esta etapa, el personal académico, artístico y técnico de las distintas entidades socias del proyecto viaja a las otras entidades para intercambiar conocimientos. Así, quienes llegan observan la aplicación de las metodologías de los distintos dispositivos artísticos desarrollados en cada entidad, con el fin de indagar acerca del “sentimiento” de migración y de las posibles maneras de mitigarlo en personas que están fuera de su país de origen. Sin embargo, como dichos dispositivos toman la estructura del taller artístico, la observación de los artistas investigadores debía realizarse a través de su participación activa en todas las actividades del taller, con el fin de poder compartir la vivencia de las personas migrantes con dichas actividades y tener una perspectiva más cercana de su experiencia.

Uno de los problemas teóricos que surgió entre los artistas investigadores fue el de la observación participante y su peculiaridad dentro del campo del arte. En efecto, la práctica de la observación participante en el espacio del taller nos llevó a cuestionar el rol del equipo investigador. Como nos pareció imposible observar sin participar en la dinámica colectiva y artística, ésto nos llevó a un sinnúmero de preguntas: ¿Qué papel desempeñar en el proceso sin ser migrante? ¿Qué proceso de ficcionalización está en juego en esta participación? ¿Cómo conseguir mantener una distancia crítica necesaria en la reflexión de la investigación creación? ¿Dejarse llevar por la emoción y la sensibilidad a la que apelan los medios artísticos utilizados en el taller causaba un conflicto con las metas científicas del taller? O más bien, ¿el ciclo de inmersión participativa y reflexiva representa una potente metodología de investigación?

Las autoras y autores de este artículo intentarán encontrar respuestas a todas estas interrogantes a partir de una primera experiencia investigativa que será útil para los numerosos talleres que se vayan a realizar en los próximos cuatro años del proyecto. Este primer taller tuvo lugar en septiembre de 2021 en una sala de prácticas artísticas del Centro de Iniciativas Artísticas de Mirail (CIAM) de la Universidad de Toulouse Jean Jaurès y se denominó *Faire Racines - Cultivando Raíces*. En la convocatoria se invitó a los participantes a comprender su experiencia de la migración en Francia a través del juego y de diferentes formas de expresión artística desde las artes expresivas. El taller fue conducido por James Chaytor, experto en artes expresivas. Se realizaron 6 sesiones de 3 horas de duración cada una, para un total de 18 horas de taller. Al finalizar el taller se realizó una presentación de carácter performático de los resultados del taller en la sala de espectáculos del CIAM La Fabrique de la Universidad de Toulouse Jean Jaurès.

Queremos dejar constancia de la lectura del artículo de nuestras colegas Karmela Mendoza Pérez de la Universidad de Extremadura y de Marta Morgade Salgado de la Universidad Autónoma de Madrid, cuyos aportes, desde el campo de la psicología, fueron muy provechosos para afrontar este problema, en el vacío epistemológico que todavía persiste en el campo de la investigación creación aplicada (Mendoza Pérez y Morgade Salgado, 2018).

<sup>2</sup> Véase el sitio internet <https://www.transmigrarts.com/>

## Caracterización sociodemográfica de los participantes

La convocatoria del taller se dirigió a estudiantes hispanohablantes migrantes habitantes de Toulouse y sus alrededores. Las diez personas que respondieron a dicha convocatoria mostraron un perfil más heterogéneo, pues sólo cuatro de ellas eran estudiantes, cuatro trabajadoras, una desempleada y una persona estaba buscando asilo político. Sin embargo, algunos de los que se consideraban no estudiantes estaban tomando cursos de idioma francés. Y entre ellos también había quienes eran estudiantes en el momento de la convocatoria, pero que ya habían terminado sus estudios. En todo caso, en la mayoría había algún vínculo con la Universidad de Toulouse, bien fuera porque en ese momento eran estudiantes activos o porque anteriormente fueron aspirantes o estudiantes. Con respecto a la edad, el grupo estuvo conformado por personas entre los 26 y los 60 años, con un promedio general de 39 años. La mayoría de participantes (ocho personas) son de sexo femenino, mientras que sólo dos son de sexo masculino. De estas personas, cinco son solteras, cuatro casadas y una divorciada. Con respecto al género, en la mayoría de los participantes su identidad de género es cisgénero (sólo dos personas no quisieron responder a esta pregunta). Al preguntarles por el lugar de residencia de su familia, la mitad respondió que vive en Francia y la otra mitad, que vive en otro país, mientras que sólo una persona se abstuvo de responder.

Con respecto al lugar de procedencia, ocho provienen de América Latina: cuatro de Colombia, tres de Venezuela y una de Cuba, mientras que las dos restantes son de origen europeo: una de Italia y una de España. Para la mayoría su lengua materna es el español, exceptuando una participante cuya lengua materna es el italiano (aunque habla el español con fluidez). Además

de su propia lengua, siete de los participantes hablan francés. Siete de ellos, también, hablan una lengua adicional al español y al francés, bien sea inglés, italiano, alemán o portugués. Todos los participantes expresan haber alcanzado por lo menos un dominio regular del idioma francés y la habilidad lingüística más desarrollada es la lectura, donde ocho participantes dicen leerlo bien. Esto sin duda los faculta para una mejor interacción interpersonal en la ciudad y en el país. Estas capacidades lingüísticas también se corresponden con el alto nivel educativo de los participantes, quienes han alcanzado un grado mínimo de licenciatura y donde ocho de ellos cursan o han terminado el nivel de maestría. Una persona del grupo posee estudios de doctorado.

Por otra parte, la mitad de los participantes expresa que la razón que los llevó a migrar a Francia fue el estudio, lo que es consistente con la convocatoria y con la actividad actual que desarrollan en Toulouse. La segunda razón en importancia la comparten la búsqueda de trabajo (dos personas) y el asilo político (dos personas). Las razones adicionales son de tipo familiar y de protección. De este grupo, seis tienen un estatus migratorio permanente, mientras que el de los cuatro restantes es temporal. El participante con una experiencia de migración más reciente cumple diez meses en Francia en el momento de realizarse el taller. Siete participantes llevan más de tres años viviendo en el país, y el tiempo promedio de estar viviendo en Francia es de tres años y nueve meses, lo que parece indicar que en este grupo hay un proceso migratorio que busca consolidarse en el tiempo.

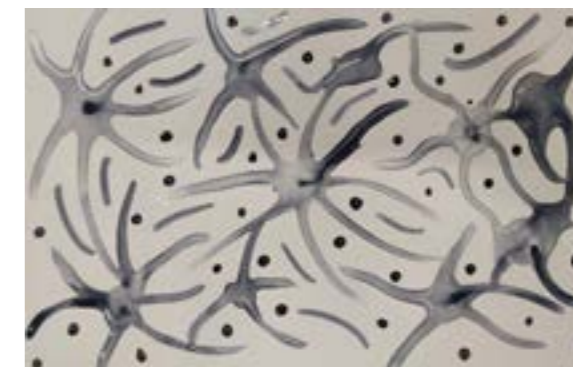
## Marco conceptual del taller

El taller fue concebido según los principios de las Artes Expresivas (AAEE), una tendencia de arte aplicado que surgió de la efervescencia cultural de la costa del este de los EEUU al inicio de los años 70 del siglo pasado (Kossak, 2009). El primer programa de formación en AAEE, fundado en el Lesley College, fue

desarrollado por Shaun McNiff e influenciado por las tendencias humanistas de Maslow, Rogers, Perls y May, que daban énfasis al cuerpo y a la acción en el campo psicoterapéutico (Kossak, 2009). Inicialmente las AAEE se desarrollaban en el campo de la terapia (Levine y Levine, 1998), pero en las últimas décadas se han introducido con éxito en los campos de la resolución de conflictos, la educación y el *coaching* (Levine y Levine, 2017). Desarrolladas por artistas, las AAEE han mantenido el arte en el centro del trabajo con las personas, democratizando el arte a través de métodos que dan énfasis a la sensibilidad innata de las personas, un principio establecido por Shaun McNiff (Kossak, 2009) que aplicaba desde el inicio el concepto de “outsider art” (Cardinal, 1972; Tansella, 2007) o arte foráneo. Como menciona Kossak, *outsider art* o arte foráneo “es un término usado para describir artistas que no son formados en escuelas de arte tradicionales y que a menudo están viviendo con estados mentales extremos” (2009, p.3). La falta de experiencia con las habilidades artísticas así como la sencillez de los materiales son de hecho restricciones que promueven y fomentan la creatividad. Según Knill et al. (2005) un principio para los proyectos artísticos es: “Menos es más” (p. 108). Ejemplo de actividades propuestas en el taller *Faire Racines - Cultivando Raíces* bajo estas premisas son: sesiones de percusión con piedras recogidas del campus universitario, “coreografías” en las cuales los participantes se desplazan caminando, creación de vestuarios en papel kraft y cinta de carrocero, o dibujar con lápiz y papel. La amplia variedad de actividades experimentadas en el taller se sustenta en el principio de interdisciplinaria artística, que Knill ha denominado como “transferencia intermodal” (Knill et al., 2005, p. 125). Es decir, la interacción de las distintas técnicas de arte, tales como música, arte plástico y danza que se integran en el teatro, o la “expresión total” (McNiff, 1992) que atiende a los diversos gustos y temperamentos del grupo. Además, la exploración de un sentimiento o símbolo a través de distintos medios artísticos arroja cada vez nuevas facetas de su naturaleza y conduce a una profundización de

la comprensión, tal como lo propone la teoría poliéstética (Knill et al., 2005).

Una característica de las AAEE, que las diferencia de algunas otras tendencias de arte terapia, es el énfasis en los recursos de las personas en vez de enfocarse en su patología, lo cual que es un legado de Carl Jung quien creía en el poder reparador del arte (McNiff, 1998). Este poder ha sido teorizado por Stephen Levine, uno de los fundadores de las AAEE, en su filosofía de la *poiesis*, a partir de las ideas de Aristóteles, Platón, Nietzsche y Heidegger (Knill, Levine y Levine, 2005). *En el contexto de las AAEE, la poiesis es la posibilidad, facilitada por el arte, de que surja a la vez la belleza, el sentido y la resiliencia frente a las dificultades inevitables de la vida* (Knill, Levine y Levine, 2005).



“Las neuronas” Fernando Bercebal Guerrero

El taller *Faire Racines - Cultivando Raíces* estuvo compuesto por una variedad de actividades concebidas con objetivos diferentes. Al principio del taller, las sesiones empezaban con ejercicios o juegos de calentamiento para romper el hielo, y en su fase final, con otros ejercicios que buscaban sensibilizar a los participantes antes de iniciar procesos de creación artística. Por un lado, hubo actividades de creación artística individuales, después de las cuales cada uno de los participantes compartió sus resultados con el resto del grupo; por otro lado hubo actividades de creación colectiva.

En el corazón de las AAEE está el principio de descentralización (Knill, Levine y Levine, 2005), según el cual se conduce al participante a un estado liminal (Turner, 1969; Janusz y Walkiewicz, 2018; Tuzi, 2020) de absorción a tres niveles: en las sensaciones, en las dinámicas del juego y en un mundo



donde rigen los criterios estéticos. De esta manera se alejan por un tiempo del imperativo de hacer que la experiencia tenga sentido. Una vez que se ha logrado la tarea artística, el grupo reflexiona sobre lo que ha creado y el participante vuelve a afrontar el tema a tratar con nuevas perspectivas extraídas de la experiencia artística. Este proceso de descenso a lo liminal y de posterior retorno al discurso racional opera en distintos niveles, desde la creación de una coreografía tras una serie de tentativas alternadas con momentos de retroalimentación, hasta la reflexión global del taller. Esta estructura iterativa sigue las líneas de la teoría del aprendizaje de David Kolb que plantea un ciclo recursivo de experimentar, reflexionar, pensar y actuar (Kolb, 1984; Kolb y Kolb, 2009; Kolb et al., 2014). Este principio se ha puesto a prueba con el grupo de participantes del taller, compuesto la mitad por participantes migrantes y la otra mitad por “investigadores / observadores” participantes cuya tendencia natural es la de quedarse en su rol crítico, con un pie en el mundo científico mientras se resisten a dejarse llevar a la experiencia liminal. Esta manera en que se procedió durante el taller se corresponde con los planteamientos de Garcin-Marrou (2020), quien propone una metodología para articular la teoría y la práctica en la investigación-creación teatral.

Igual que con un taller con fines terapéuticos, este taller fue concebido con la conciencia de que los participantes eran personas potencialmente vulnerables. Además, el horario de 6:00 - 9:00 pm implicaba que tanto los participantes migrantes como los observadores participantes llegaban después

de terminar su jornada laboral o de estudio. Por lo tanto, se hizo un esfuerzo para crear un entorno agradable, con un equilibrio entre las actividades estimulantes y las actividades reposadas, lo cual corresponde al principio general de acoger y sostener a los participantes y también de desafiar y provocarlos (Levine y Levine, 2017). Se recurrió a una combinación de referencias culturales latinoamericanas y europeas, tales como la selección de música, juegos y materiales, como la tinta vegetal *paste<sup>3</sup>*, con largas asociaciones históricas con Toulouse. El taller se realizó en una sala de ensayo de artes escénicas del **Centro de iniciativas artísticas de Mirail (CIAM)** que se encuentra ubicado en el campus de la **Universidad de Toulouse Jean Jaurès**, un espacio amplio, bien iluminado, con piso y paredes de color negro, el cual brindaba condiciones ideales para el trabajo. El compromiso de presentar, al final del taller, una muestra en la sala de teatro del CIAM La Fabrique, seguida de un diálogo con el público, fue bien aceptado por el grupo. Esto sirvió como una meta y un desafío a lo largo de las actividades y dio un impulso novedoso a la dinámica del taller. La combinación entre el espacio de la sala de ensayo teatral y la presencia de artistas consolidados entre los participantes migrantes y los observadores participantes dotó de mayor rigurosidad artística a las actividades.

<sup>3</sup> *Isatis tinctoria* es una planta en la familia de la colza que ha sido usada desde los tiempos de la prehistoria por la tinta azul que se extrae de sus hojas. La exportación de pastel en la forma de bolas secas de las hojas o “cocagnas” ha sido de gran importancia en la Edad Media en la región de Toulouse, hasta el punto que “país de cocagna” llegó a significar una tierra de abundancia. Wikipedia, recuperado 20/10/2021

Dado que las AAEE ayudan tanto a las personas individuales como a los grupos, a indagar sobre situaciones complejas en las cuales se encuentran inmersos, a través de procesos de creación artística, se decidió que la persona encargada de diseñar, gestionar y conducir el taller desarrollaría una función de facilitador. Según Jacinto (2017):

*Desde una perspectiva política, el facilitador es visto como un agente de cambio, que crea sus propios proyectos innovadores, a partir de sus experiencias. Si el teatro aplicado se vincula a la innovación disruptiva, es cuando sus operadores son los diseñadores de nuevas prácticas, redefinidas en cada contexto: la retroalimentación reflexiva sobre la práctica y la experimentación con nuevas teorías enriquecen sus métodos de intervención. Las cualidades requeridas por este tipo de operador de teatro aplicado derivan, por tanto, de su capacidad para analizar el contexto, reflexionar sobre la práctica, su actitud autocrítica, su adaptación al cambio, su aceptación de partes de incertidumbre y descontrol, asunción de riesgos, iniciativa, capacidad para trabajar en equipo, creatividad y ética profesional (p. 30).*

Hacia el inicio del taller el facilitador invitó a cada uno de los miembros del grupo a plantearse una pregunta con el objetivo de contestarla a la luz de la experiencia del taller. Esta pregunta podía tener relación con la migración o no. En la quinta sesión se hizo una ronda de indagación para ver en qué medida este objetivo se había cumplido. Se planteó que esta indagación personal era análoga a la investigación científica llevada a cabo dentro del marco del proyecto TransMigrARTS, y por lo tanto, que cada participante era también investigador. Uno de los objetivos de plantear una pregunta personal era el de crear un ‘marcador’ con el que cada participante podía medir el impacto de su experiencia en el taller. Según esta idea, si un participante logró una nueva perspectiva para abordar su problemática, entonces se podría decir que en alguna medida el taller ha tenido un impacto positivo para él. Consideramos que la meta artística de la presentación final, tanto como el objetivo de hacer ‘investigación’, daban una seriedad y una urgencia al taller

que lo apartaba del mundo cotidiano de los participantes. Por lo tanto, el participante, desde el momento de pisar la sala de ensayos, asumió un meta-rol de ‘artista-investigador’, acorde con el principio de “descentralización” delineado arriba, más allá de cualquier papel imaginario asumido durante el taller.

Un momento crítico llegó en la última sesión, al momento de armar la muestra final. Con el compromiso de hacer una presentación en el teatro del centro cultural de la Universidad al día siguiente, el facilitador, resistiendo a los pedidos de crear la pieza en base a un concepto estructurante, devolvió al grupo la responsabilidad de darle forma a la presentación. Como ejemplo concreto de los principios del taller, analizaremos a continuación los factores que contribuyeron a la emergencia de la pieza final.

Partiendo de una recapitulación de las sesiones del taller, de las actividades, los materiales y las imágenes, la pieza se armó en base al entusiasmo de los participantes por ciertos elementos a través de un proceso colaborativo informal. El facilitador propuso una estructura mínima de “inicio, medio y final” que se siguió a medias y también dio unas indicaciones específicas, como la inclusión de una pierna de maniquí, que fueron descartadas por completo. El taller se dividió en dos grupos y a pesar de pasar bastante tiempo en discusiones, cuando cada grupo comenzó a mostrar su secuencia a los demás, el proceso de consolidación fue rápido: hubo voces individuales que propusieron cambios importantes que fueron adoptados por el colectivo. Podemos lanzar la hipótesis de que la amplitud y diversidad de la producción creativa generada a lo largo del taller ayudó en el momento de hacer la creación final (hubo muchos elementos interesantes que quedaron fuera de la pieza final). La estructura esquemática, con ‘vacíos’ para la emergencia de las nuevas formas, combinada con la presión del tiempo, facilitó el proceso. Además, el ciclo de retroalimentación formado por la acción y la reflexión fue importante. Finalmente, el proceso no hubiera sido posible sin el espíritu de equipo generado en el grupo a lo largo de las tres semanas.

## La autoetnografía como método de indagación del rol del observador participante

Como se mencionó anteriormente, una de las decisiones metodológicas para la observación de los talleres del proyecto TransMigrARTS fue que los investigadores ingresaran en calidad de participantes del taller, es decir, asumiendo el rol de observadores participantes al interior de un taller artístico. En el caso específico del taller *Faire Racines - Cultivando Raíces*, su papel fue doble, pues además de ser observadores participantes, también fueron investigadores creadores de las performances que se construyeron colectivamente con los participantes migrantes.

Si bien el concepto de observación participante como método de recolección de datos fue desarrollado por la antropología a partir de los estudios realizados por Frank Hamilton Cushing con el Pueblo Zuni de Nuevo México en 1879, fue sólo hasta la década de 1940, después de nutrirse de los trabajos de Beatrice Potter Webb, Bronisław Malinowsky y Margaret Mead, en que el uso de este método se generalizó tanto en la sociología como en la antropología (Kawulich, 2005). Para Kawulich (2005) la observación participante es aquel proceso mediante el cual el investigador se integra a la vida cotidiana de una comunidad con el fin de observar sus actividades y su comportamiento, para posteriormente salir de la comunidad, analizar la información recopilada y así poder comprender y dar cuenta escrita de lo que está sucediendo en su interior. Sin embargo, en un contexto global caracterizado por los flujos y los desplazamientos es necesario reflexionar acerca de los retos metodológicos que supone en la actualidad la observación participante para acercarnos a la población migrante (Bocagni y Schrooten, 2018).

Sin embargo, en este caso el reto para los investigadores no sólo consistía en observar a los otros sino en observarse también a sí mismos, es decir, observar cómo observa un observador que proviene del campo de las artes. Esta observación de sí mismos como observadores participantes nos llevó a recurrir al método auto etnográfico. Reed-Danahay (1997) señala que la autoetnografía es un concepto que comienza a ser usado a mediados de la década de 1970 tanto por la crítica literaria, como por la antropología y la sociología. Esta autora propone que sus dos vertientes principales tienen que ver, por un lado, con la etnografía y por otro, con las historias de vida y sus significados autobiográficos. Establecida formalmente por Carolyn Ellis, Arthur Bochner y Laurel Richardson en la década de 1990, la autoetnografía incluye “tanto a los relatos personales y/o autobiográficos como a las experiencias del etnógrafo como investigador -ya sea de manera separada o combinada- situados en un contexto social y cultural” (Blanco, 2012, p.55). Es decir, esta metodología conlleva un trabajo de escritura acerca de las propias vivencias del investigador, en las cuales se ponen en relación la dimensión subjetiva personal con la dimensión social y cultural. Acerca del carácter epistémico de este relacionamiento de lo personal con lo cultural, Cosenino y López (2020) reafirman la importancia de la autoetnografía como un método para acceder a las formas cómo las personas construyen auto conocimiento a partir de sus experiencias de vida, mediante las conexiones que establecen entre lo personal y autobiográfico con la dimensión sociocultural.

En su vinculación con la vida cotidiana resulta interesante la perspectiva de la etnografía fenomenológica que ofrecen Pfadenhauer y Grenz (2015), según la cual la observación sumada a la participación consiste en “la involucración y el ‘hazlo tú mismo’, que genera información de la experiencia inmediata que pueden contribuir a la reconstrucción del punto de vista interno, descubriendo la esencia de un fenómeno” (p. 598). A este respecto, Hickey y Smith (2020) mencionan la necesidad de reflexionar acerca de la corporeidad de los encuentros y del *sí mismo* del observador participante como lugar de encuen-

tro con el otro, en el cual la propia experiencia incorporada puede construir conocimiento si se parte del desconocimiento como condición de posibilidad.

La producción de este conocimiento requiere, además, reconocer el lugar de enunciación del investigador en términos de sus particularidades sociales y culturales (Zapata-Sepúlveda, 2016). Esta postura asume que la producción del conocimiento no es neutra, sino que está determinada por la historia, la cultura, la educación y las experiencias de quien investiga. En ese sentido, la mirada del investigador establece un lente a través del cual se interpretan los hechos observados y vividos. Varios autores coinciden en que

la autoetnografía se nutre de las narrativas experienciales, por lo que es usual que se escriba en primera persona (Denshire, 2014; Pfadenhauer y Grenz, 2015; Blanco, 2012).

En el caso del taller *Faire Racines - Cultivando Raíces*, sus investigadores desarrollan una autoetnografía que vincula su autobiografía y sus historias de vida con el contexto sociocultural de un taller artístico realizado en la ciudad de Toulouse con personas migrantes vinculadas con la Universidad de Toulouse Jean Jaurès, en un ejercicio a la vez creativo y reflexivo de escritura textual acerca de su propio rol como observadores participantes dentro del taller.

---

## Un relato a cuatro voces acerca del papel del observador participante en el taller Faire Racines - Cultivando Raíces.

A continuación se presentan cuatro textos contruidos a partir de la experiencia vivencial que desarrollaron durante este taller de artes expresivas los representantes de cuatro entidades pertenecientes al proyecto: el Proyecto Ñaque (Madrid, España), la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia), la Universidad de Toulouse Jean Jaurès (Toulouse, Francia) y la Escuela Universitaria de Artes TAI (Madrid, España). Cada uno de ellos reflexionó acerca de su propia experiencia personal como observadores participantes, vinculando dicha reflexión al contexto social y cultural en el que se desarrolló el taller y en el que conviven sus participantes. De esta manera,

los textos son tanto creativos como reflexivos. Las narrativas acerca de las vivencias subjetivas y emocionales, escritas en primera persona, permiten extraer de la experiencia relaciones, ideas o conceptos acerca de la observación misma y acerca del papel del observador participante. Una escritura en tercera persona puntualiza conceptos y pone en relación otros autores que hayan reflexionado al respecto. De esta manera, en la escritura de estos textos desarrollaremos un abordaje mixto, subjetivo e intersubjetivo, anecdótico y analítico de la experiencia de cuatro investigadores en relación con el papel del observador en el contexto del taller de artes expresivas *Faire Racines - Cultivando Raíces*, ligándolo con las dimensiones social y cultural.

### Fernando Bercebal, Proyecto Ñaque: El concepto de foco.

Hay dos realidades que hacía tiempo que no experimentaba.

Una, la de viajar fuera de España para trabajar. Me gusta viajar y no me da pereza, pero últimamente solo lo había hecho como turista, o para afianzar relaciones con mi hija o con mi pareja. Trabajar fuera de mi espacio habitual y rodeado

parcialmente por un idioma que hacía mucho que no practicaba, no llegaba a incomodarme pero sí suponía un reto. Si a esto sumamos que mis periodos fuera de España nunca habían superado las tres semanas, este reto, más de 30 años después de la primera vez en que viajé a Inglaterra para mi primera estancia laboral, se le presupone a una mente y a una energía joven y aventurera... Con ese espíritu intenté afrontar este, para mí, reto.

La segunda realidad tenía que ver más directamente con el taller. Hacía mucho tiempo, muchos años, que no participaba en un taller sin dirigirlo. Mi actitud en los talleres que acostumbro impartir, suele ser de provocador-líder y de observador-participante. En el taller Faire Racines - Cultivando Raíces de James Chaytor, las dos primeras funciones no las ostentaba yo. James era el líder y el provocador. Yo debía actuar, ‘meramente’, como participante y observador.

Esto provocó en mí una situación algo dislocada. Debía participar -eso no se me suele dar mal porque me gusta jugar e implicarme en los juegos y me encanta aprender e involucrarme en los procesos-, y debía observar -algo que suelo hacer de forma casi automática en mi experiencia y autodefinición de ‘cotilla’ profesional<sup>4</sup>-. Sin embargo, se me planteaba un reto importante. Yo no provocaba, ni era el líder del taller. Con lo cual debía recibir, y no tanto aportar, más allá de lo que aporta un participante que reacciona a las provocaciones.

Entonces, casi de forma automática, y desde el mismo inicio del taller, me encontré con una disposición espacial que yo suelo evitar al comienzo de cualquier formación: el círculo. Una disposición reiterada a lo largo del taller con diferentes objetivos y propuestas de por medio. Y me pregunté en ese mismo momento, por qué esa animadversión a esa estructura. ¿Tenía un fundamento teórico, o era una simple ‘manía’?

Y de repente, mi mente se volvió a esos más de 30 años antes cuando, con energía joven y aventurera, me embarqué en mi primera formación profesional como profesor de Drama en Fareham, un pueblecito en el sur de Inglaterra. Y recordé.

<sup>4</sup> En España, “cotilla” es un término coloquial que hace referencia a una persona a quien le gusta observar y conocer todo lo que sucede a su alrededor.

Recordé que yo allí era un migrante con apenas 20 años, sumergido en una cultura que admiraba pero que desconocía casi por completo.

Recordé que el grupo de expertos con el que trabajé, ya antes de 1990, lo conformaban a su vez migrantes venidos de muy diversos orígenes, afincados en un país multirracial y multicultural.

Recordé que mi primer maestro, Richard Finch, era un jamaicano casado con una princesa india, que vivían en una casita inglesa y nos invitaban a té de pétalos de rosas hecho por ella misma.

Recordé el libro que me regaló Richard con una dedicatoria que me emocionó: ‘To Fernando, My Spanish tongue.’

Y recordé que todo empezó con este libro, *Playing the game*, de Christine Poulter. Mi primer libro de pedagogía de Drama. El primer libro que traduje al Castellano. El primer libro que editó ÑAQUE Editora. Y en este libro, que aún sigue vigente, encontré un elemento que no he visto tratar nunca más con tanta claridad y sencillez: el foco.

“Del mismo modo que un público centra su atención en los jugadores, los jugadores deberían centrar su atención en lo que tienen entre manos” (Poulter, 2002, p.15). Y fue en ese momento cuando el concepto de ‘foco’ me vino a la mente, y me recordó por qué no suelo empezar en círculo.

El foco es la forma y la intensidad de atención que recibe cada participante en el taller. Poulter (2002) describe distintos tipos de focos: alto involuntario, bajo, alto compartido, alto traspasado y alto voluntario.

Doy una pequeña explicación de cada uno: alto involuntario -cuando la persona recibe de forma individual la atención del resto del grupo sin haber salido voluntario (presentación ante los demás, monólogo, incluso diálogo con otro frente a los demás)-; bajo -cuando la atención está diluida entre todos, porque nadie atiende a nadie en concreto (ejercicios en los que todos hacen lo mismo a la vez, movimientos grupales por el espacio)-; alto compartido -cuando la atención la recibe un grupo pequeño al que observa el resto

del grupo, el foco no es individual pero es alto (muestra por grupos)-; alto traspasado -cuando la atención pasa de una persona a otra (juegos en los que un balón pasa de mano en mano, se interviene por turnos)-; y alto voluntario -cuando se realiza una exposición individual o por parejas frente al grupo de forma voluntaria (suele suceder cuando ya hay confianza o son participantes con experiencia)-.

Para que un participante se sienta cómodo en un juego, porque un taller expresivo no deja de ser un juego, debería recibir al inicio de un proceso focos bajos, compartidos, o traspasados. En una situación inicial en círculo, aunque parezca que es un inicio muy democrático y fácilmente desarrollable, no deja de imponerse un foco alto traspasado con el que cada participante, de repente, recibe la atención de todos los demás, aunque sea por poco tiempo. No conozco aún a nadie, no domino la materia porque vengo a aprender o experimentar, y sin beberlo ni comerlo me enfrento a todo el grupo para ‘abrirme en canal’. Como bien apunta Poulter, “Si no se ha ofrecido voluntariamente a esta situación, lo más probable es que se aterrorice, lo que puede llevar a su vez a no conseguir el propósito marcado” (Poulter, 2002, p.15). Y esto condicionó, a partir de ese momento, mi papel de observador-participante en el taller ‘Cultivando raíces’.

Tanto el líder como los participantes, ¿eran conscientes del foco? A esta pregunta no he sido capaz de responder. Sin embargo sí vi que, de forma estudiada o natural, los ejercicios iniciales (círculo aparte), fueron propuestas de foco bajo y compartido, donde todos los participantes realizaban los juegos y ejercicios a la vez. ‘Yo no miro a nadie, nadie me mira’, porque todos hacemos cosas parecidas sin fijar la atención en los demás.

Poco a poco se fue abriendo la experiencia a la interacción, donde había propuestas en las que todos hacíamos lo mismo a la vez, pero se pedía una pequeña interacción momentánea con cualquier ‘otro’.

Más adelante ya se empezó a trabajar en parejas, donde cada pareja se centraba en ella misma sin atender ni ser atendida por las demás parejas.

Un nuevo paso fue trabajar en grupos, donde ya había más personas que atendían a mis intervenciones y yo atendía con más intensidad las intervenciones del resto de mi pequeño grupo.

Este pequeño grupo en un momento determinado tuvo que exponerse al resto de grupos. Y en un momento determinado, uno a uno nos expusimos a todos los demás.

Como colofón, todos nos expusimos ante un público no cautivo. Extraño. Desconocido. Para el que éramos su objeto de observación. Y en poco más de 18 horas de trabajo, pasamos del foco más bajo al máximo foco que se puede tener; en un escenario frente a un patio de butacas; iluminados frente a un espacio oscuro; haciendo y hablando frente a un gran grupo en silencio.

Quizás, lo más interesante del taller fue trasladar ese foco, al final del todo, a los espectadores. Así fue cómo finalizó este taller. Siendo todo el grupo observadores de las reacciones de un público que acaparó el foco alto, diciendo y haciendo para nosotros.

Me di cuenta de que aquellas propuestas que respetaban la evolución natural o más pedagógica del concepto de foco en los miembros del grupo, obtenían resultados más coherentes con el objetivo o, al menos, una participación más decidida. Aquellas que pretendían que el grupo superase de forma unilateral actividades que implicaban un foco más alto del que el propio grupo y sus miembros podían ‘sufrir’, eran más costosas y no tan satisfactorias.

Para terminar, solo repetir que dudo de que tanto el grupo como el líder tuvieran, ni antes, ni durante, ni después del taller, consciencia de este foco.

Yo, cual ciborg al que han instalado en su cerebro una aplicación que reconoce elementos predeterminados en su programación, me pasé una parte de mi observación analizando este elemento y he de decir que me afianzó en la creencia de que siendo conscientes y controlando el concepto de foco en los talleres expresivos, los resultados tienden a ser más cercanos a lo que uno se plantea como objetivo.

## Agustín Parra Grondona, Universidad de Antioquia: Performance y performatividad

Aunque anteriormente había estado en Francia, llegar desde Colombia para una visita de dos meses a Toulouse, una ciudad desconocida para mí, me permitió suspender mi mirada de nativo colombiano para asumir la del forastero e incorporar así la experiencia de confrontación con otro idioma, otras costumbres, otro clima, en fin, la vivencia de la extrañeza en una nueva cultura.

Sabía que en los talleres nos encontraríamos con migrantes y yo, en cierta medida, también lo era, aunque por poco tiempo y en circunstancias muy favorables. Además, los miembros del equipo de TransMigrARTS habíamos llegado a un consenso acerca de que los investigadores experimentaríamos los talleres que habíamos venido a observar como un participante más. Pero eso representaba un dilema: ¿Cómo observar y participar al mismo tiempo? ¿Cómo incorporar la experiencia de la migración y ser a la vez investigadores que observan a los migrantes?

En esa medida, el proceso de observación se desarrolló a través de una metodología inmersiva: mi cuerpo compartía el espacio del taller con otros cuerpos sin ningún tipo de distinguos. En la performatividad del taller intercambiábamos las experiencias vividas como extranjeros, aquellas vivencias que habían dejado huella en cada uno de nuestros cuerpos y que modificaban sutilmente nuestras formas de actuar, de mirar, de hablar. La performatividad de la vida cotidiana en Toulouse se contrastaba con aquellas otras performatividades de nuestros países de origen, en ese espacio artificial que era la sala de ensayos de teatro donde se desarrolló el taller. Allí, a sabiendas de que esa era una realidad paralela y distinta a la realidad cotidiana, se confundieron las artes y la vida a través del performance. Si el canto, la música y la pintura acompañaron el proceso, fue a través de la performance donde se expresaron e incorporaron

los cambios que produjo en cada uno de nosotros el taller de James.

Me referiré entonces al campo de la performance, pues ésta posee una naturaleza efímera, híbrida, multidisciplinar y abierta a multitud de posibilidades, que permite reflexionar acerca de las dimensiones sociales y culturales tanto objetivas, subjetivas e intersubjetivas de la interacción corporal (Ayerbe Elola, 2021; Damus, 2020). María Rovisco (2020), señala la importancia del concepto de convivencia artística para abordar asuntos relativos a la migración mediante propuestas de teatro participativo orientado al cambio social, que promueven la participación de la ciudadanía en la inclusión de grupos marginales. Para ello, el concepto de convivencia artística busca diluir la noción de artista creador en la de artista mediador, aquel que promueve nuevas formas de interacción y participación interpersonal para generar otras formas de creación artística colectiva.

Una de las características más sobresalientes del campo de la performance es que permite diluir las fronteras entre el arte y la vida (Dempsey, 2002). En la performatividad, tanto los participantes como los investigadores nos confundimos en el acto concreto que acontecía en tiempo presente, lo que nos permitió experimentar vivencias compartidas a través de la intersubjetividad y construir en muy corto tiempo una comunidad emocional cargada de significados colectivos. Comprendida desde una perspectiva intercultural, la intersubjetividad nos revela aquellas fronteras porosas donde la persona negocia aquellos aspectos de su subjetividad a los que desea o no renunciar (Pech Salvador et al., 2009). Sin embargo, durante el taller *Faire Racines - Cultivando Raíces* se observó que las performances tienen la capacidad de evidenciar cómo esas otrora fronteras infranqueables pueden ser traspasadas con libertad, lo que facilitó a los participantes experimentar, a través del juego performativo, acciones que no serían capaces de realizar en la vida cotidiana. De esta manera, la performance promovió la reconfiguración de creencias, representaciones y actitudes intersubjetivas mediante la acción corporal. Allí radicó su potencialidad

de promover cambios en la vida cotidiana de los participantes migrantes e incluso de nosotros mismos como observadores participantes, principalmente en aquellos espacios que promueven la expresión a través de la performance aplicada (López Franco et al., 2020).

Mediante la observación participante apoyada en diarios de campo de este proceso de investigación creación, también se pudo constatar cómo las actividades previas de desarrollo de la creatividad basadas en diversos medios artísticos (dibujo, pintura, canto, producción sonora, expresión corporal y ejercicios teatrales) fueron conduciendo de manera orgánica a los participantes a desarrollar una práctica de creación performática situada en un contexto espacio temporal específico en relación con sus vivencias y experiencias directas con la migración. Esta creación performática colectiva supuso poner en juego, mediante un diálogo intersubjetivo, los límites de cada uno de los miembros de los grupos participantes. Apoyados en el espacio seguro que constituía este taller, pudimos explorar modos diversos de traspasar aquellos límites personales y culturales impuestos por nuestra propia subjetividad. La realización de es-

tas performances en el espacio del taller y posteriormente su reelaboración para la muestra final ante un público externo, articuladas a través de una dramaturgia de performances, constituyó la principal herramienta de transformación de los participantes en términos de la expansión de su expresividad corporal. Esto se hizo evidente a través de las verbalizaciones espontáneas de los participantes al finalizar la presentación. De hecho, el grupo de participantes migrantes se empoderó y pudo hacer sentir su voz y su expresión corporal y gestual en un escenario que reafirma la importancia de su presencia, sus narrativas y sus acciones.

De la misma manera, al terminar la presentación final del taller se pudieron constatar los beneficios de la convivencia artística, dado que la presentación hizo que el público se involucrara de manera activa y empática en la conformación y precisión de sentidos acerca de la migración y de las vulnerabilidades de los migrantes por medio de un sencillo ejercicio de expresión utilizando papel recortado y bautizando el taller con una palabra. El conjunto de palabras fue recogido en una pizarra dispuesta en el escenario a la vista de todos:



## Monique Martínez Thomas, Universidad de Toulouse Jean Jaurès: Ficcionalizar la autobiografía

Entré en el espacio del taller con todo el peso científico, logístico y emocional del programa que creamos durante la pandemia de la COVID y que se desarrolla con las movi­lidades de las personas que participan en él. Por fin habían llegado seis de los invitados internacionales (habiendo cancelado su estancia cuatro investigadores de América Latina por razones sanitarias). Por fin podíamos, después de tanto estrés, procesos administrativos, agendas revisadas y encuentros virtuales, empezar lo que era el corazón palpitante del proyecto: practicar artes vivas con un grupo, una comunidad que ha vivido, vive, vivirá en condiciones de migración.

Me costó romper con todo el rol profesional para adentrarme en la experiencia. Me sentía encerrada en distintos niveles de un dispositivo, que coexistían en mi persona y entraban en oposición. En mí confluían el sentimiento de tener que viajar en una triple escala del dispositivo (Martínez Thomas y Gobbé-Mévellec, 2014)<sup>5</sup>, lo que algunos investigadores han definido como macro, meso y micro (Ait-Ali y Fabre, 2019). Me explico:

Es evidente que la experiencia personal que todos vivíamos existía dentro del marco englobante creado por la Comisión Europea (CE), lo que sería el nivel macro: estábamos trabajando en un programa basado en movi­lidades que permiten que los investigadores / profesionales se instalen temporalmente en otro país y puedan tener tiempo para intercambiar y desarrollar la investigación de manera conjunta. Poder trabajar a partir de ahora con una materia investigativa humana, que

<sup>5</sup> Me refiero aquí a los trabajos del laboratorio francés de investigación sobre las artes de la Universidad de Toulouse que ha utilizado desde hace dos décadas el concepto de dispositivo para acercarse a las producciones artísticas. Si bien es una red de elementos heterogéneos organizados para producir, en un espacio dado, unos efectos de sentido en el receptor, se abre un sinfín de posibilidades de lecturas sensibles, corporeizadas. Los tres niveles, el nivel geométrico o técnico, el nivel pragmático o escópico, el nivel simbólico (valores semánticos y axiológicos) – interactúan, abriendo brechas por las que el receptor se adentra.

nosotros mismos producíamos, era una alternativa saludable a los soportes digitales que rigen todos los procesos administrativos que nos imponía la plataforma europea. A la rigidez de las pautas obligatorias, de los entregables y de los productos investigativos que tenemos que seguir en un proceso lineal durante los cinco años que dura el proyecto, se oponían las estancias de investigación, paréntesis en la vida profesional de cada visitante, un espacio abierto y libre a los intercambios intelectuales, sensibles y colaborativos. A través de esta libertad bajo control se despliega pues el nivel técnico del macro dispositivo europeo, ya que a pesar del concepto de flexibilidad que se pone de realce en la comunicación acerca de este programa, la producción investigativa se controla desde el centro que es Europa. Las personas que participan en el programa forman parte de un equipo internacional e intersectorial supeditado a las reglas del programa Research and Innovation Staff Exchange del ya clausurado Horizonte 2020.<sup>6</sup> El nivel pragmático del dispositivo sin embargo no sólo abarca la ciencia en general o a los investigadores mismos, sino que en el caso de TransMigrARTS se dirige a un público objetivo claro: las personas que migran y que a raíz de esta migración viven sentimientos y experiencias que afectan su vulnerabilidad. Todas las acciones científicas integran a personas externas a las trece entidades que mueven el proyecto. El nivel simbólico de este macro dispositivo afirma pues a la vez el protagonismo de la Unión Europea, capaz de financiar un programa con fuerte utilidad social dada la importancia de la migración y capaz a la vez de imponer las reglas del juego. La tensión entre el nivel pragmático y el simbólico abre una brecha que podemos cuestionar: ¿Cómo y por qué la mirada europea puede adueñarse de los resultados? ¿Para mayor integración de los migrantes? ¿Mayor comprensión de las personas? ¿Para mayor influencia sobre los que vayan a definir políticas migratorias? ¿Puede ser un aval finalmente a las políticas migratorias? ¿Cómo influenciar a las instituciones desde dentro y mediante la comunicación acerca de estas políticas? Todas estas preguntas se apresuran en mí, de manera consciente o inconsciente, y condicionan mi acercamiento a lo que estoy viviendo. Me parece que, teniendo como coordinadora una visión amplia del proyec-

<sup>6</sup> Ver: <https://ec.europa.eu/info/h2020-msca-rise-2020>

to, también tengo la obligación moral de encontrar respuestas institucionales y darles forma e impacto en la sociedad. La responsabilidad me encierra en cierto modo en un rol difícil de olvidar.

También estoy en mi propia universidad, que acoge el taller *Faire Racines - Cultivando Raíces* (se trataría aquí del nivel meso). Mi revoltosa universidad, situada en uno de los barrios más problemáticos de Francia, se asocia en nuestro país con una universidad inclusiva, plural y política. Revoltosa socialmente, políticamente, institucionalmente. En mi campo de investigación, el arte, la integración a proyectos europeos está poco desarrollada y la financiación de la investigación en artes a través de convocatorias no deja de cuestionarse entre mis colegas. En este contexto la coordinación de TransMigrARTS es algo que choca con los valores de la comunidad que trabaja en esta universidad (nivel simbólico): la investigación no tiene que ser financiada, tiene que ser libre, tiene que fundamentarse en la serendipia, no hay que rendir cuentas, no tiene que estar supeditada a ejes de indagación. Pero el tema mismo del programa y las actividades de los participantes del taller (científicos, artistas y estudiantes migrantes) corresponden a la visión de la Universidad Jean Jaurès y a su apertura hacia lo social. El taller estuvo apoyado por el centro cultural de la Universidad, en un espacio dedicado al teatro (gran sala negra) y en un escenario profesional: La Fabrique, que acoge a la vez producciones artísticas de los estudiantes y también, por una dinámica que busca establecer vínculos con el exterior, a profesionales del campo del arte, con espectáculos siempre gratuitos. Entonces, entro en el taller con la doble sensación de hacer algo transgresor respecto a la comunidad académica de artes vivas –poco interesada por el teatro aplicado y por las industrias culturales– pero, por otro lado, de corresponder con la misión social y cultural de mi propia universidad.

Cuando me ubico en el nivel micro del dispositivo –el propio taller– es cuando esta organización en cajas chinas me trastorna: ¿qué va a pasar? ¿Cómo me voy a integrar en este taller con mi rol de profesor, mi rol en el proyecto, mi rol social? ¿Cómo conciliar el imperativo de observar/investigar con el placer de compartir, jugar, crear? ¿Soy profesora e investigadora o soy una participante del taller?

Mi cuaderno –enorme– me estorba, lo agarro, lo suelto en una mesa, lo vuelvo a coger para apuntar alguna idea. Me cuesta estar entre dos estados, el racional y el emocional, lo serio y el juego. Cuando participo, me desdoble, represento a una persona migrante. Esta persona soy yo, con mi historia de vida que empieza en España y en Argelia antes de nacer. Y que continúa al nacer por casualidad en el norte de Francia, que a partir de este momento será mi país. De Argelia y de España me nutro en esta ficción que tiene mucho de auto-ficción, que me permite tener un papel distinto en el taller. Me represento como una migrante, creo un personaje ficcional para tener legitimidad en el encuentro, pero en realidad me doy cuenta de que constituye una oportunidad para indagar en mi pasado familiar a través de todos los recursos que el taller proporciona: artes plásticas (dibujo sobre piedras, pintura, instalación), juegos de rol, poesía, narrativa, música y expresión sonora, performances... Siempre el irse, el dejar, el viajar, el encontrar se expresan en los materiales. Pero mi observación participante se ve afectada por la exigencia de desdoblamiento de roles y funciones... Soy responsable del proyecto y no me puedo dejar involucrar en la espesura de la experiencia del taller sin distanciarme, tengo que pensar... Por otra parte, sé que esta exigencia de reflexionar sobre lo vivido va a ayudar a mis colegas en la organización de los demás talleres en distintos países implicados en TransMigARTS, a la vez que contribuimos todos al estudio de la investigación creación aplicada, un campo todavía por teorizar (Martínez Thomas, 2018). Este taller es la respuesta concreta a más de diez años de búsqueda en la Universidad de Toulouse, acerca de esta práctica investigativa tan nueva en la academia francesa. Si bien de algún modo este marco teórico –investigación creación aplicada– enriquece mi experiencia, permitiéndome regresar a mi pasado y proyectándome en mi futuro investigativo, también la restringe. Poco a poco me voy involucrando cada vez más en la vivencia. Las notas escasean, salgo de mi intelecto, ya se ha abolido la distancia entre lo reflexivo y lo creativo. Investigo creando, entiendo el sentimiento de los otros pero también el mío, lejano en el tiempo pero fundador en mi personalidad. Soy una observadora que performa su tema de investigación. Hacer teatro de manera tradicional, montar obras dramáticas, no es para



mí algo nuevo en el marco del teatro universitario pero sí lo es la experiencia del taller *Faire Racines - Cultivando Raíces*. Por primera vez tengo una experimentación artística en un “terreno” de teatro aplicado (Martínez, 2017), después de estudiarlo durante años desde una perspectiva más teórica, con un objetivo específico: el de entender el sentimiento de migración y la vulnerabilidad de una comunidad reunida a partir de estos criterios de inclusión. Descubro un mundo de problemáticas que no me habían asaltado antes. ¿Cómo crear un grupo de Teatro Aplicado? ¿Qué precauciones debemos tener a la hora de adentrarnos en la intimidad de las personas? ¿Cómo me perciben los otros participantes? ¿Qué empatía genera mi historia, como hija y nieta de migrantes, en los participantes migrantes del taller? ¿Cómo me observan las personas migrantes? ¿Ven a la investigadora? ¿A una persona que ha sido testigo de la migración de sus antepasados? ¿O se confunden los dos aspectos en su percepción? ¿Reconocen la particularidad de mi mirada? ¿La de una persona que pertenece a la cultura francesa y que al observar desde el punto de vista de la cultura de acogida puede hacer un puente con la experiencia y los sentimientos de los migrantes? Finalmente este taller me aclara el porqué de este nuevo rumbo en mi carrera investigativa. La investigación es siempre algo que está profundamente relacionada con lo que cada uno, cada una, es. TransMigrARTS es un proyecto que finalmente se inscribe en mi historia familiar y reúne espacios y tiempos que me constituyen como ser humano. En mi diario escribí lo siguiente:

*Fue un caos. Se me derramó el agua, no supe qué hacer con la cantidad vertida en el papel, luego añadí el pastel y me hizo ilusión utilizar algo de la ciudad donde vivo. Nunca había dibujado. Lo hice fatal. Me dijo Alejandro que entendía por qué hacía teatro. Se lo dijo también a mi compañera Nina. Nos sentimos hermanadas con esta valoración. Algo es algo, la soledad en el fracaso consuela. Me rindo.*

Luego lo cristalicé en un haiku:

**Fu-e un caos  
me hizo ilusión  
Lo hice fatal**

## Sonia de la Antonia, Escuela Universitaria de Artes TAI: Tipología de los observadores de los talleres artísticos.

Desde el primer día sentí que no podía ser observadora sin más, pues la implicación en el proceso me llevó a otro lugar. A un lugar más artístico, que despertó a mi artista y que necesitaba adentrarse sin límites en la experiencia para descubrir y evolucionar en el proceso. Me sentí una observadora/experimentadora de mi propia experiencia y de la de los demás. A veces, era observadora de lo que sentía y experimentaba en mí y/o con mis compañeros. Otras veces, al observar el trabajo de mis compañeros, sí me sentí más observadora de algunos, pero no me sentí observadora de todo el grupo.

Pienso que el que observó, y no siempre, fue nuestro compañero Alejandro Muñoz, quien realizó el registro audiovisual. Él estuvo desde fuera, ajeno al trabajo. Y si nos acogemos a la primera acepción de la RAE, donde dice que observar es *examinar atentamente*, pues nuestro compañero Alejandro fue sólo un observador por momentos. Quizá, habría que pensar que quien fue una observadora y desde su perspectiva, fue la cámara fija que ponía todos los días en el taller Alejandro. Cuando hablamos de observador, nos suele venir a la mente ese observador de plantas que se dedica a dibujar lo que ve, a tomar medidas, a describir la morfología de la planta, su color, olor, etc. Pero esa no era la observación en el taller. Entonces me pregunté: ¿qué podía observar desde la postura del observador-participante?, ¿podía proponer un nuevo observador o varios tipos de observadores?, ¿quién respondía a esto? Hay muchos estudios sobre el tema de la observación, desde una visión antropológica, psicológica, etc. Pero con las características que se dieron en este taller de artes expresivas no encontré nada. Por eso entendí que había que hablar acerca de la observación desde las particularidades de este taller, teniendo en cuenta el marco conceptual de las artes expresivas en el que se ha basado el facilitador y que se expuso anteriormente.

Retomando el marco conceptual, este taller busca conducir a los participantes a un estado de liminalidad. Si bien esto sucedió con los participantes, también ocurrió con nosotros como observadores participantes. El suceso liminal en el taller fue múltiple y desde diferentes posturas. Este suceso se refiere a aquel estado iniciático de pasar de un lugar a otro, que no tendría retorno y que produciría un cambio. Esto sucedía al mismo tiempo, en un mismo espacio, desde un umbral común que era el propio taller, desde el umbral del participante, desde el umbral del observador participante y desde cada uno de los individuos. Pasamos de un lugar de extrañamiento y desconocimiento a generar vínculos de afecto que no se olvidarían. Y en este lugar, casi de limbo, de expectación, todos descubríamos algo nuevo, que a veces costaría escribirlo. Eso lo afectaba todo. Nadie se escapaba de ese trance. Apareció ese investigador múltiple que se convertía en varios observadores, pero que no dejaba de ser quien era, ese investigador artista, hispanista, etc. Entonces, me dispuse a desentrañar los diferentes observadores que viví o vivieron algunas de mis compañeras en el taller *Faire Racines - Cultivando Raíces*. Y entendí que podía hablar de diferentes observadores:

**Observador vivencial:** aquella persona que vivía la experiencia y tomaba notas en base a dicha experiencia.

**Observador intermitente:** Aquella persona que sólo observa por períodos de tiempo alternados. Su atención se mueve alternativamente entre el sumergirse en la experiencia y salirse de ella para observar.

**Observador caleidoscópico:** aquella persona que cambia el foco de su atención, en ocasiones hacia hechos particulares y en otras ocasiones con una perspectiva más general. En este tipo de observador existían subtipos: en mi caso, observé a un grupo, a varios, al mío que era en el que participaba, observé a partir de sus **discursos**, de su **proyección artística** (plástica, espacial, etc.).

**Observador especialista:** Tanto en mi caso como en el de mis compañeros había una tendencia a generar una observación desde la perspectiva profesional de cada uno (filología, periodismo, psicología, artes escénicas, do-

cia de las artes, gestión cultural). Nuestro oficio nos condicionaba.

**Observador desdoblado:** Es el observador que sabía que estaba observando y estaba participando y era consciente de ello e incluso, sabía que estaba siendo observado por los demás y también era consciente de ello.

**Observador personificado:** Se refiere a la persona que entraba como observadora y en algún momento inventaba un papel, apoyándose en la creación de un personaje durante su participación en el taller.

**Observador mediatizado:** Era el observador participante que volvía a las imágenes en una temporalidad posterior al taller, en una observación mediatizada por el registro audiovisual. Se convertía en una observación fuera del tiempo real del taller. Su particularidad es que tiene una dependencia de la cámara. No podría existir si las cámaras no se hubiesen colocado a grabar durante el taller.

**Observador externo:** Era un observador que cumplía una función auxiliar de apoyo a las actividades que ocurrían en el taller. Raramente se implicaba en los ejercicios como ejecutante, pero su trabajo era esencial en la observación. Este observador ejecutaba diversas tareas: grababa y ayudaba al guía del taller (James) con necesidades técnicas.

**Observador facilitador:** Es aquel que, desde sus propósitos como facilitador, está observando lo que va sucediendo en el transcurso del taller, tanto a nivel del grupo en su conjunto como de cada uno de los participantes individuales, y con base en dicha observación introduce modificaciones durante el transcurso del taller a favor de sus objetivos.

Hay muchos tipos de observadores pero todos tienen o persiguen algo en común, el descubrir.

Quizá tengamos que acuñar una palabra más explícita para referirnos a la complejidad que entraña la doble naturaleza del investigador participante en los talleres artísticos:

**Partiservador** se me antoja prometedora.

# CONCLUSIONES

Este artículo condensa las reflexiones de un grupo de investigadores de distinta procedencia, algunos más cercanos al ámbito académico y otros más próximos a los dominios creativos y de gestión cultural, de tres países: España, Colombia y Francia. Sus reflexiones giraron en torno a su experiencia como observadores participantes del primer taller del proyecto TransMigrARTS: el taller de artes expresivas *Faire Racines – Cultivando Raíces*. El análisis se enfocó en el proceso mismo de investigación y, en particular, en el papel del observador participante en el contexto de un taller de creación artística. Y en un sentido más amplio, la reflexión también abarcó el campo de la investigación creación aplicada a la mitigación de la vulnerabilidad de la población migrante en la ciudad de Toulouse.

Del análisis resalta el reconocimiento de que, si bien la liminalidad es un concepto útil para comprender el lugar que ocupa la población migrante, también lo es para describir el rol que desempeña el investigador participante en el proyecto TransMigrARTS, pues se encuentra a medio camino entre un investigador externo y un participante imbuido en el proceso creativo. En ambos casos, sin embargo, se observa que esta condición de liminalidad promueve la creatividad tanto artística como investigativa.

Metodologías como la autoetnografía nos invitan a pensar en la incorporación de las escrituras creativas dentro del proceso mismo de investigación, de manera coherente con el carácter artístico de la investigación creación. Y consecuentemente, las narrativas no sólo han de consistir en un ejercicio de escritura, sino también en narrativas audiovisuales, plásticas, sonoras, performativas o representativas. El método autoetnográfico también generó cuestionamientos importantes entre los investigadores acerca de las maneras tradicionales de hacer investigación y acerca de la relación, siempre en tensión, entre la investigación teórica y la investigación aplicada. El propio cuerpo y las experiencias incorporadas del investigador se reconocen como campos de observación y análisis de las afectaciones que la participación en los dispositivos de investigación aplicada pueden tener sobre el investigador y los otros participantes. Y aquí es donde se hace necesario recurrir a los conceptos de intersubjetividad y empatía, para abrirnos a la posibilidad de acercarnos de manera sensible a una comprensión del sentimiento de migración. Las narrativas auto etnográficas realizadas a partir de este taller hicieron evidente que, durante su transcurso, los investigadores participantes desarrollan empatía hacia las distintas condiciones y experiencias de vida de los participantes migrantes. Esta empatía se generó no sólo gracias a la experiencia directa de aquellos investigadores que llegaron desde otros países y que tuvieron que insertarse en una cultura distinta a la propia, sino también, en una de las investigadoras locales, la coordinadora general del proyecto, mediante un proceso creativo de ficcionalización subjetiva y personal que le permitió imaginarse a sí misma como migrante, apoyada en su autobiografía y en sus historias de vida personal y familiar. Esta metodología nos mostró, a la vez, la importancia de que el investigador sea consciente del lugar que ocupa dentro del contexto sociocultural más amplio, es decir, del lugar desde el cual observa y realiza sus análisis, así como de las ventajas y limitaciones propias de su lugar de enunciación.

Por otra parte, la noción de foco aparece como una herramienta conceptual muy útil tanto para el diseño de la secuencia de actividades de los talleres del proyecto, como para el análisis de la observación participante, pues establece una estructura categorial de los distintos focos de atención, que puede ponerse en contraste con el análisis de la expresión y la creatividad corporales, gestuales y verbales de los participantes.

Asimismo, la performatividad propuesta tanto por los ejercicios del taller como la desarrollada por los investigadores participantes nos condujo a la noción de conocimiento incorporado, es decir, aquel conocimiento que es propio de la acción corporal, pero que no puede ser traducido a palabras. Contiene toda la carga, no sólo simbólica sino también emocional de la experiencia vivida, lo que la constituye en otra herramienta de análisis sobre la incorporación de las vivencias de migración y su efecto sobre la expresión corporal o la somatización de experiencias.

El análisis de nuestro rol como investigadores nos mostró que el papel del observador en los talleres del proyecto TransMigrARTS puede tener muchos matices, lo que condujo a la generación de una serie de categorías del observador desde las artes, como una propuesta preliminar, que sin duda pueden guiar la observación de los próximos talleres que se realizarán en el proyecto: **Vivencial, Intermitente, Caleidoscópico, Especialista, Desdoblado, Personificado, Mediatizado, Externo y Facilitador**. Esta categorización es un punto de partida que invita a seguir profundizando y precisando la reflexión acerca del papel del observador participante de los talleres artísticos.

# REFERENCIAS

- Ait-Ali, C. y Fabre, I. (2019). *Le dispositif en questions : le prisme des sciences de l'éducation et de la formation et des sciences de l'information et de la communication (IDC)*. Cepaduès.
- Ayerbe Elola, N. (2021). *Hacia una redefinición de la performance a partir de su documentación. Una sospecha sobre su ingreso en el museo*. SOBRe, 07, 49-57.
- Blanco, M. (2012). Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos. *Andamios*, 9(19), 4974.
- Boccagni P. y Schrooten M. (2018). Participant Observation in Migration Studies: An Overview and Some Emerging Issues. In: Zapata-Barrero R., Yalaz E. (eds.) *Qualitative Research in European Migration Studies*. (pp. 209-225) Springer.
- Cardinal, R. (1972). *Outsider art: Spontaneous alternatives*. Thames and Hudson.
- Cosenino, C. P. y López, M. E. (2020). Trayectos personales y profesionales compartidos: un acercamiento a la autoetnografía performativa. *Entramados*, 7(7), 142-154.
- Damus, O. (2020). *La fabrication des corps dans le monde*. Académie-EME éditions.
- Dempsey, A. (2002). *Estilos, escuelas y movimientos*. Blume.
- Denshire, S. (2014). On auto-ethnography. *Current Sociology Review*, 62(6), 831-850.
- Garcin-Marrou, F. (2020). Cinq propositions pour une méthodologie. Martínez, M. y Naugrette, C. (dir.) (2020) *Le doctorat et la recherche en création*, 97-109. L'Harmattan.
- Hickey, A. y Smith, C. (2020). Working the aporia: ethnography, embodiment and the ethnographic self. *Qualitative Research*, 20(6), 819-836.
- Jacinto, G. (2017). Le théâtre appliqué : introduction historique, théorique et critique. En Martínez, M. *Teatro aplicado: desafíos epistemológicos y estudios de caso*. (pp. 15-37). Hispania.
- Janusz, B. y Walkiewicz, M. (2018). The Rites of Passage Framework as a Matrix of Transgression Processes in the Life Course. *Journal of Adult Development*, 25, 151-159.
- Kawulich, B. (2005). La observación participante como método de recolección de datos. *Forum: Qualitative Social Research*, 6(2), <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0502430>.
- Knill, P. et al. (2005). *Principles and Practice of Expressive Arts Therapy*. Jessica Kingsley.
- Kolb, D.A (1984). *Experiential Learning: Experience As The Source Of Learning And Development*. Prentice-Hall.
- Kolb, A.Y. y Kolb, D.A. (2009). The learning way. Metacognitive aspects of experiential learning. *Simulation & Gaming*, 40(3), 297-327.
- Kolb, A. Y. et al. (2014). On Becoming an Experiential Educator: The Educator Role Profile. *Simulation & Gaming*, 45(2), 204-234.
- Kossak, M. (2009). *The Birth of a New Profession: Lesley University Expressive Therapies Division 1973-2009*. Lesley Centennial.
- Levine, E. G., & Levine, S. (2017). *New developments in Expressive Arts Therapy. The play of poesis*. Jessica Kingsley.
- Levine, E. G., & Levine, S. K. (eds.). (1998). *Foundations of expressive arts therapy: Theoretical and clinical perspectives*. Jessica Kingsley.
- López Franco, E. et al. (2020). Reflecting on the use of community radio and performing arts for seeking accountability for those facing intersecting inequalities. *Community Development Journal*, 55(1), 177-194.
- Martínez, M. (2017). *Teatro aplicado: desafíos epistemológicos y estudios de caso*. Hispania.
- Martínez Thomas, M. (2018). La Investigación creación en Francia: un debate abierto. En Ortega Garzón, S. M. (ed.) *Memorias de creación, Investigación-Creación*. Asab.
- Martínez Thomas, M. y Gobbé-Mévellec, E. (eds.) (2014). *Dispositivo y artes: una nueva herramienta crítica para analizar las producciones contemporáneas*. Ñaque Editora.
- McNiff, S. (1992). *Art as Medicine. Creating a Therapy of the Imagination*. Shambhala.
- McNiff, S. (1998). *Art-based Research*. Jessica Kingsley.
- Mendoza Pérez, K. y Morgade Salgado, M. (2018). Talleres artísticos como dispositivos de investigación con migrantes adolescentes. *Revista de dialectología y Tradiciones populares*, 73(2), 365-385.
- Pech Salvador, C. et al. (2009). El habitus y la intersubjetividad como conceptos clave para la comprensión de las fronteras internas: Un acercamiento desde las propuestas teóricas de Bourdieu y Schütz. *Frontera norte*, 21(41), 33-52.
- Pfadenhauer, M. y Grenz, T. (2015). Uncovering the Essence: The Why and How of Supplementing Observation with Participation in Phenomenology-Based Ethnography. *Journal of Contemporary Ethnography*, 44(5), 598-616.
- Poulter, C. (2002). *Jugar al juego*. Ñaque Editora.
- Reed-Danahay, D. (1997). *Auto/Ethnography. Rewriting the Self and the Social*. Routledge.
- Rovisco, M. (2020). 'Artistic Conviviality'. In: Tacchi J., Tufte T. (eds.) *Communicating for Change. Palgrave Studies in Communication for Social Change*. Palgrave Macmillan.
- Tansella, C. (2007). The long and winding journey of Outsider Art. An historical perspective. *Epidemiologia E Psichiatria Sociale*, 16(2), 133-138. <https://doi.org/10.1017/S1121189X00004759>.
- Turner, V. (1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Routledge.
- Tuzi, I. (2020). Agency, Structure, and Reflexivity in Displacement: The Experience of Syrian Refugees in Lebanon and Germany. En Sirkeci, I. y Alili, M. Z. (eds.) *The Migration Conference 2020 Proceedings: Migration and Integration*. (pp. 181-184). Transnational Press London.
- Zapata-Sepúlveda, P. (2016). One Continent, Three Words, and a Dream: Making Interpretive [Auto]ethnography in a Particular Place in Northern Chile. *Qualitative Inquiry*, 22(6), 472-475.

