

nº2
diciembre
2022



M A

Revista de Investigación creación para
transformar la migración por las artes



This project has received funding from
the European Union's Horizon 2020
research and innovation programme
under grant agreement No 101007587

CONVOCATORIA ABIERTA

RECEPCIÓN DE PROPUESTAS REVISTA TMA Nº 3

¿Te gustaría participar en el tercer número de la revista TMA?

Puedes enviarnos una propuesta original e inédita de artículo, taller, experiencia, reportaje, entrevista o reseña.

Envío de propuestas

Al correo revistatma@transmigrarts.com con el asunto 'Propuesta (tipo de colaboración) revista TMA 3'.

Dudas y consultas

Al correo comunicacion@transmigrarts.com con el asunto 'Consulta revista TMA 3'.

La información detallada sobre los requisitos de cada tipo de colaboración, así como las normas de redacción para autores pueden ser consultadas en esta página.

<https://www.transmigrarts.com/directrices-para-autores/>

PLAZOS

Fecha límite de entrega de originales por parte de los autores

marzo/abril 2023

Validación de publicaciones por pares ciegos.

mayo 2023

Publicación

junio 2023

Dirección nº2 ·
Monique Martinez Thomas

Editor Asociado ·
Félix Gómez-Urda

Comité Científico ·
Antonia Amo Sánchez · Chris Baldwin
Stephen Hanmer · Tomás Motos
Patrice Pavis · Isabelle Reck
Ana Sedano · Esther Uria Iriarte

Comité de Redacción ·
Monique Martinez
Félix Gómez-Urda
Natalia García-Casarrubios

Comité Editorial ·
Proyecto ÑAQUE
Fernando Bercebal

Textos ·
© De los autores

Editado en Madrid ·
Por ÑAQUE Editora

Diseño gráfico y de portada ·
Proyecto ÑAQUE S. L.

Imagen de portada ·
© TransMigrARTS

Número 2

Diciembre 2022 (bianual)

revistatma@transmigrarts.com

ISSN: 2794-0640

Pº Juan Antonio Vallejo Nájera Botas, 32, 1º H
28005 · Madrid · España

sumario

EDITORIAL

¿Cómo observar la transformación?

pág 4

pág 6

ARTÍCULOS

La guía TransMigrARTS · Una nueva forma de observar los talleres artísticos

pág 10

Guía de observación

pág 28

Evaluación e investigación creación · Hacia la creación de un instrumento para medir la transformación

pág 56

Vidas Migrantes · Autobiografía y autoficción a partir de los ejercicios de dramaturgia actoral de José Sanchis Sinisterra

pág 74

Consenso prospectivo sobre la emergencia de un enfoque de la ética en las intervenciones artísticas con población migrante

pág 88

Arte y hospitalidad · Reflexiones a partir de un taller de dibujo nómada del que participaron migrantes en el norte de Francia

pág 104

EXPERIENCIAS

Una mariposa con memorias de una oruga

pág 122

Respirar y recordar · Una experiencia a partir del proyecto TransMigrARTS

pág 124

Danza de las E-mociones / Escritura de las E-valoraciones

pág 130

Mi temporalidad participativa

pág 138

ENTREVISTAS

Mar Amado

pág 144

José Sanchis Sinisterra

pág 152

Ana Milena Velásquez

pág 156

PUBLICACIONES

Pasos en el borde: Relatos de frontera

pág 162

Teatro de Creación aplicado

pág 164

Y ADEMÁS...

New European Bauhaus Festival

pág 165

Editorial

Este es el segundo número de la revista que da a conocer los avances del programa TransMigrARTS,
Transformar la migración por el arte.

Seguimos el viaje que nos llevará hacia una escala importante en julio del 2023: después de muchas, muchas estancias, en varias ciudades -Granada, Madrid, Bogotá, Medellín- navegamos hacia Toulouse.

Ya son diecisiete los talleres artísticos para personas migrantes que los investigadores, artistas, doctorandos, post-doctorando han ido observando y analizando.

Ha habido entusiasmo y desánimo, errores y hallazgos, afectos y desacuerdos, abandonos e incorporaciones.

Pero la tripulación sigue de pie, mirando el horizonte.

Con una guía de observación que les ayuda a reflexionar, los miembros de TransMigrARTS indagan en la sensibilidad de la migración, para proponer una cartografía de sus vivencias...

Y dar constancia de las transformaciones de los participantes mediante la experiencia de un arte VIVO.

Monique Martinez Thomas
Universidad Toulouse Jean Jaurès

¿Cómo observar la transformación?

Esta publicación está focalizada en la primera etapa del proyecto TransMigrARTS, la fase de observación de talleres artísticos transformadores. La investigación creación aplicada supone un continuo vaivén entre práctica y teoría, entre hacer y pensar, gesto performativo y conceptos teóricos. En los talleres que tuvieron lugar en distintos países y que organizaron varios socios del proyecto, el proceso de auto-reflexión fue constante entre los equipos de investigadores que estuvieron presentes. Aunque algunos fueron observadores externos, la mayoría de ellos se integraron en la dinámica de los talleres. Tuvieron entonces que hacer colectivamente el trabajo retroactivo de análisis de unas experiencias en las que participaban observando. La práctica investigativa se pensó entonces colaborativa, tanto durante el taller con las personas migrantes y los otros participantes, como después de él. En nutridas sesiones de trabajo a lo largo de las movilidades de los observadores, se consensuaron comentarios, sugerencias acerca de lo vivido y de la transformación de las personas. Para facilitar esta compleja tarea fue para lo que se creó la Guía de Granada, durante el mes de enero del 2022, en un encuentro inolvidable en el que se reunieron más de cincuenta personas. Interdisciplinar, intersectorial, internacional, por supuesto, e intergeneracional, este espacio único de intercambio científico, de escucha, de debate y de producción de conocimiento fue toda una experiencia. Cada miembro de TransMigrARTS tuvo que salir de sus casillas disciplinares para desplazarse a otros campos epistemológicos. No fue fácil. No es fácil renunciar a formatos, metodologías y maneras de ver el mundo. Nos ayudó lo colectivo, el objetivo común, las afinidades entre las personas y la idea de que este modo de investigar era único. Logramos consensuar lo que desde entonces se llama la “Guía de Granada”. Esta guía, que se presenta aquí en su forma final diagramada, dio lugar a los cuatro artículos que ahora publica nuestra revista TMA. El primero, encabezado por Diana González Martín, de la Universidad de Aarhus, “La guía TransMigrARTS: una nueva forma de observar los talleres artísticos” da cuenta de la necesidad de inventar una guía de observación para medir la transformación, a partir de pautas y categorías peculiares. Para empezar a llenar lo que se identificó como un vacío epistemológico, en la propuesta inicial del proyecto, los investigadores propusieron un protocolo para dirigir la mirada de quiénes tenían que valorar los procesos de transformación de los participantes. Para evaluar el cambio, se necesita contemplar el antes, el durante y el después de los talleres, tres momentos que son

esenciales en la dinámica de implementación de un dispositivo artístico aplicado. Este artículo acuña, en nombre de todos los participantes en la reunión científica de enero, una metodología común para poder consensuar los resultados: fijar unos *items* comunes que permitan extraer conclusiones para una práctica artística con un objetivo específico. En el “antes” se hizo énfasis en las consideraciones éticas, tan necesarias cuando se trata de vulnerabilidades, así como en los procesos de preparación del taller. Para el “durante” se organizaron los distintos indicios de la transformación a partir de la participación en el proceso creativo, el uso diferenciado de las materias artísticas y la capacidad de apoderarse de los lenguajes del arte. Se apuntaron elementos corporales que se tenían que tomar especialmente en cuenta, así como las emociones y afectos, que podían desvelar los cambios. También pareció fundamental el vínculo entre lo ficcional y lo real, ya que los talleres, para ser aplicados al público objetivo de los migrantes, no podían prescindir de las experiencias personales, aunque sean auto-ficcionales. Se sugirió también que después del taller se observaran, en la medida de lo posible, las manifestaciones de los cambios experimentados, elementos que se pudiesen tomar en cuenta en cada sujeto.

Todavía faltaba la voz de los participantes, que ellas y ellos pudiesen hablar de lo que vivieron en el arte: se hacía preciso indagar en la conciencia misma de quienes eran los primeros destinatarios del taller. Es lo que propone el segundo artículo “Evaluación e investigación creación: hacia la creación de un instrumento para medir la transformación”, en el que participan cinco estructuras del proyecto. A partir de reflexiones acerca de la evaluación en la investigación creación aplicada, las autoras definen nodos, variables desde el arte, que puedan ser indicios de transformación en la persona misma y que puedan ser mensurables. El diálogo interdisciplinar ayudó una vez más en la construcción de una herramienta nueva para explorar los cambios que potencian el arte, o la conciencia misma de estos cambios. Para muchos investigadores especialistas en artes se abrió un mundo de escalas, sistemas de medición que no habían conocido antes. Esta segunda contribución a la revista constituye una propuesta fundamental para el proyecto TransMigrARTS. Teniendo en cuenta de que se trata de proponer a futuros profesionales artistas modelos de implementación de talleres y una herramienta capaz de valorar sus propias prácticas aplicadas, este instrumento, libre y fácilmente aplicable, será sin duda un valor añadido en las empresas culturales que vayan a ofrecer estos “productos” de teatro aplicado.

El tercer artículo, “Vidas migrantes: autobiografía y auto-ficción a partir de los ejercicios de dramaturgia actoral de José Sanchis Sinisterra”, se centra en una figura mayor de la dramaturgia

española, José Sanchis Sinisterra, que impartió un taller TransMigrARTS en junio de 2022, en Madrid. Los ejercicios observados, esencialmente de improvisación, fueron por primera vez aplicados a un grupo específico de personas que, si bien en su mayoría tenían formación como actrices, también procedían de distintos países del mundo. Siguiendo una pedagogía desarrollada durante décadas, el dramaturgo proponía para estos ejercicios protocolos diseñados específicamente por él: pautas y estructuras dramatúrgicas muy precisas pero que acabaron revelando aspectos auto ficcionales, lo que permitió indagar en la sensibilidad de la migración y esbozar una cartografía de temas recurrentes de vulnerabilidad (familia, casa, redes, costumbres, afectos, nostalgia, espacios, tiempos) pero también de posibles vías de empoderamiento. Estos temas constituyen una matriz de ítems invariables en los procesos de migración, cualquiera que sea la índole de esta (voluntaria, involuntaria, de poco riesgo, mediano riesgo y alto riesgo). En sus distintas modalidades la migración es siempre una experiencia que puede fragilizar a las personas.

La vulnerabilidad y sus distintos factores son lo que obligan a los investigadores y los artistas a una postura ética asumida, controlada y capacitada. El artículo “Consenso prospectivo sobre la emergencia de un enfoque de la ética en las intervenciones artísticas con población migrante”, firmado por tres estructuras del proyecto propone una ruta ética para el trabajo artístico con las personas migrantes. Se abre para el arte un camino nuevo y casi desconocido en Europa, por el hecho de que precisamente en Europa el arte no se piensa como “aplicable”. Los artistas pertenecen a un campo laboral muy estructurado, con espacios propios, agentes especializados, instituciones que subvencionan y estatutos peculiares. Si bien se empiezan a notar leves cambios en las políticas culturales que incitan a buscar otros públicos, a hacer “mediaciones culturales”, todavía se defiende la postura ideológica de que el arte no se instrumentaliza, no tiene que estar condicionado por elementos ajenos a su propio desarrollo estético, para la mayor libertad del creador. De allí que la reflexión ética para la investigación artística aplicada apenas se está esbozando, nutriendo de la experiencia de las ciencias sociales con grupos vulnerables para el diseño de protocolos de cuidado y diálogo, con comités éticos en las distintas universidades.

La revista TMA siempre está abierta a otros investigadores que comparten los mismos intereses. Para este número nuestra invitada de honor es Leydi Jalk, con un artículo que recoge la noción tan famosa ahora de Michel Agier, “l’hospitalité”. En “Arte y hospitalidad : reflexiones a partir de un taller de dibujo nómada del que participaron migrantes en el norte de Francia”, la autora

propone pensar el concepto del antropólogo francés a la luz del arte y de su especificidad. Un taller nómada que tuvo lugar en el norte de Francia entre 2018 y 2020, permitió indagar en la práctica del dibujo: no solo significó un acercamiento cognitivo a la migración para los investigadores involucrados sino que también desencadenó una capacidad de resiliencia y de apertura al futuro entre los participantes. Otro ejemplo de cómo a través de la poética y de la empatía el arte puede reducir las vulnerabilidades de los migrantes.

Como en el número anterior, la revista integra relatos de experiencias, entrevistas o reseñas, que permiten escuchar otros testimonios. Voces de participantes en los talleres TransMigrARTS, voces de observadores, textos reflexivos, creativos, poéticos. Voces desde la sensibilidad, el símbolo, las vivencias. Que vuele la mariposa de Viri, que vivamos con Enzo los primeros pasos del migrar, que nos hundamos en el caligrama de Óscar, que vivamos el tiempo de Paula. Ojalá estas escrituras acompañen siempre el trabajo arduo de conceptos y teorías manejados en la investigación más clásica. Otro testimonio importante es el de Mar Amado, artista investigadora que migró a España y nos habla de su trayectoria profesional y experiencia vital en su nuevo país. Desarrolló una reflexión crítica sobre el teatro documental, un relato alternativo que le aparece como una necesidad. También nos hablan dos grandes artistas en las entrevistas que publicamos en este segundo número de TMA. Por un lado, desde el teatro, con José Sanchis Sinisterra, un maestro que ha marcado tan profundamente a tantas generaciones de dramaturgos y dramaturgas, actores y actrices, en España, América latina -Colombia en particular, donde creó la Maestría de Artes escénicas de la Universidad de Antioquia- y en Francia, donde es un referente para todas las personas que estudian y montan teatro en español. Por otro lado, desde el clown, Ana Milena Velázquez, artista investigadora que introdujo el payaso en Colombia después de estudiarlo en la Sorbona y desarrolló un diploma en la misma Universidad de Antioquia, con diez cohortes de actores ya formados a en sus técnicas. Desde una visión social de las intervenciones de clown, permitió su desarrollo en contextos de violencia sociopolítica o para la construcción de la paz.

Con Félix Gómez Urda, editor asociado de este número, les deseamos que disfruten de su lectura...

En el número tres de la revista os contaremos más experiencias de talleres... en Madrid, Bogotá, Medellín y Granada.

Monique Martinez
Universidad Toulouse Jean Jaurès

La guía TransMigrARTS

Una nueva forma de observar los talleres artísticos

TransMigrARTS guide -
A new way to observe
the artistic workshops

La grille TransMigrARTS -
Une nouvelle façon d'observer
les ateliers artistiques

DOI 10.59486/CETS5530

Diana González Martín / Universidad de Aarhus,
Aarhus, Dinamarca

Ana Milena Velásquez / Universidad de Antioquia,
Medellín, Colombia. ORCID: 0000-0003-3803-0080

Nina Jambrina / LLA-CRÉATIS, Université de
Toulouse, UT2J, Toulouse, Francia. ORCID: 0000-
0003-0240-970X

Sonia Castillo Ballen / Universidad Distrital
Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia

Noa Vaisman / Universidad de Aarhus, Aarhus,
Dinamarca

Monique Martinez Thomas / LLA-CRÉATIS,
Université de Toulouse, UT2J, Toulouse, Francia.
ORCID: 0000-0001-6125-390

Palabras clave:

guía de observación, migrantes,
talleres TransMigrARTS, investi-
gación-creación, trabajo colabo-
rativo, validación constructivista.

Keywords:

observation guide, migrants,
TransMigrARTS workshops, re-
search-creation, collaborative
work, constructivist validation.

Mots-clés:

guide d'observation, migrants,
ateliers TransMigrARTS, recher-
che-création, travail collaboratif,
validation constructiviste.

Resumen

En este artículo compartimos el proceso de creación y validación de una guía de observación y evaluación de talleres artísticos con participantes migrantes en situación de vulnerabilidad en el marco del proyecto TransMigrARTS¹. No existe en la bibliografía académica una guía de observación de talleres artísticos que dé cuenta de cómo la experiencia con las artes, a partir de una metodología de investigación-creación, contribuye a reforzar la resiliencia, la empatía, la autoconfianza, etc. en las personas involucradas en el taller no solo las participantes sino también las talleristas y las observadoras. Esta guía supone así una innovación que espera abrir caminos para la valoración de los efectos de las artes en personas migrantes mediante herramientas de las mismas artes. Tanto la creación como la validación científica de esta guía TransMigrARTS se realizó en una estancia de investigación en Granada (España) en enero de 2022, en donde un grupo de cincuenta artistas e investigadoras del proyecto trabajamos de forma transdisciplinar, constructivista y colaborativa.

Abstract

In this article we share the process of creating and validating an observation and evaluation guide for artistic workshops with migrant participants who are living with vulnerability (or: are living under conditions of vulnerability) within the framework of the TransMigrARTS project. In the academic literature there is no observation guide for artistic workshops that explains how the experience with the arts, based on a research-creation methodology, contributes to strengthening resilience, empathy, self-confidence, etc. both participants and workshops' organizers and observers. This guide thus represents an innovation in both focus and scope while also hoping to open up new ways of assessing the effects of the arts on migrants using tools from the arts themselves. Both the creation and the scientific validation of this TransMigrARTS guide were carried out during a research stay in Granada (Spain), in January 2022, where a group of fifty artists and researchers from the project worked in a transdisciplinary, constructivist and collaborative way.

Résumé

Dans cet article collectif les partenaires du projet TransMigrARTS expliquent le processus de création et de validation de la grille d'observation et d'évaluation d'ateliers artistiques avec des participants migrants en situation de vulnérabilité. Dans la littérature académique, il n'existe pas encore de guide d'observation des ateliers artistiques validée par les pairs depuis le champ des arts. Comment l'expérience artistique, basée sur une méthodologie de recherche-création, contribue à renforcer la résilience, l'empathie, la confiance en soi, etc. chez les personnes impliquées dans un atelier, les participants bien sûr mais aussi les animateurs et les observateurs? Cette grille très ouverte est une innovation qui propose de nouvelles manières d'évaluer les effets des arts sur les migrants en utilisant des outils issus des arts eux-mêmes. La création et la validation scientifique de cette grille TransMigrARTS ont été réalisées lors d'un séjour de recherche à Grenade (Espagne) en janvier 2022, où un groupe de cinquante artistes et chercheurs du projet ont travaillé de manière transdisciplinaire, constructiviste et collaborative.

¹ Esta guía aparece publicada en este mismo número de la revista TMA.

Este artículo ha sido elaborado en el marco de TransMigrARTS 101007587, un proyecto europeo que ha recibido financiación del programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea en el marco del AG Marie Skłodowska-Curie nº 101007587 y coordinado por la Universidad Toulouse Jean Jaurès. "Este artículo refleja únicamente la opinión de las autoras y la Agencia no es responsable del uso que pueda hacerse de la información que contiene".

Introducción

El objetivo de este artículo es presentar la guía de observación de los talleres artísticos creados en el marco del proyecto de investigación TransMigrARTS que evalúa buenas prácticas en la realización de talleres artísticos con poblaciones en situación de vulnerabilidad. La concepción de la guía, el método de observación y su validación se han llevado a cabo mediante prácticas de investigación-creación, es decir potenciando la innovación mediante procesos artísticos. En Granada, España, en el mes de enero de 2022, las personas investigadoras del proyecto TransMigrArts, migramos desde varios países del mundo para converger en un encuentro de cuatro semanas de intercambio, que concluyera con una herramienta común, para guiar la observación de talleres artísticos realizados por artistas y estructuras interculturales en Francia, España, Dinamarca y Colombia, países asociados en el proyecto. Cincuenta personas expertas creamos la guía, que se ha experimentado en distintos talleres en tres de los cuatro países involucrados en el programa TransMigrARTS. La autoría de esta guía es pues colectiva y en ella han participado la estructura no académica de Remiendo Teatro (España), que acogió la estancia, y las estructuras académicas de la Universidad de Antioquia (Colombia), la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Colombia), la Universidad de Granada (España), la Escuela Universitaria de Artes TAI (España), el Centro Superior de Investigaciones Científicas (España), la Universidad de Toulouse Jean Jaurès (Francia) y la Universidad de Aarhus (Dinamarca). Además de estas estructuras, a lo largo de este primer *work package* del proyecto (WP1), a partir de las observaciones de talleres artísticos de febrero a julio de 2022, también otras estructuras del proyecto, como Bataclown (Francia), Nuevo Teatro Fronterizo (España), Proyecto Ñaque (España), han contribuido a retroalimentar la guía mediante la experiencia concreta de la observación de talleres.

Así, a partir de la creación y la puesta en práctica de talleres artísticos con personas migrantes en Colombia, España y Francia, TransMigrARTS propone una guía de observación y evaluación transdisciplinar que, además de tener en cuenta los métodos tradicionales, entiende las propias

artes, no solo como métodos en la práctica de los talleres, sino como métodos de observación y evaluación de los mismos. Además del lenguaje verbal, TransMigrARTS propone las artes performativas para observar y evaluar la eficacia de los talleres. Asimismo, en el proceso de observación y evaluación, TransMigrARTS tiene en cuenta tres momentos temporales, el ANTES, el DURANTE y el DESPUÉS del taller, que abarcan desde el proceso de preparación del taller hasta su realización.

La intención con la creación de esta guía y su estructuración en tres momentos temporales, así como en sus elementos a observar donde priman las artes, es llegar a un protocolo de concepción, implementación y seguimiento de un taller artístico que funcione de manera óptima para un impacto máximo respecto al público objetivo (WP3). Así pues, en este WP1, la guía no se centra, pese a contemplarlo, en el impacto sobre las personas, sino en el proceso mismo de la realización de un taller artístico. En la etapa siguiente, correspondiente al WP2, las socias de la Universidad de Granada van a evaluar el impacto de los talleres en las personas migrantes con un cuestionario y también van a proponer un cuestionario a los talleristas y a los observadores. De este modo podremos cruzar los resultados de la guía de observación (WP1) y los resultados de los cuestionarios cualitativos de Granada en el WP2.

Con el fin de introducir la metodología de creación de la guía de observación TransMigrARTS en las páginas que siguen compartimos un estado del arte sobre la observación de los talleres artísticos y la innovación que supone esta guía. A continuación, ofrecemos una reflexión sobre el rol de las personas observadoras y la importancia de la transformación en los talleres TransMigrARTS. La tercera sección de este artículo la dedicamos a una indagación de la metodología de trabajo colaborativo que pusimos en práctica para la creación de la guía en Granada y, finalmente, terminamos con una relación detallada sobre los pasos principales que seguimos hasta obtener una primera versión de la guía validada por todas las personas investigadoras presentes.

Estado del arte sobre la observación de los talleres artísticos y la innovación de TransMigrARTS

Los talleres artísticos como medio para fomentar el bienestar de las personas en situaciones de vulnerabilidad son practicados desde hace tiempo también por disciplinas tradicionalmente ajenas a las artes como la medicina y la psicología (Saavedra et al., 2018) y con fines que trascienden los artísticos o académicos (Delgado et al., 2016; Graham et al., 2015; Mendoza & Morgade, 2018). Tanto en las humanidades como en las ciencias, la investigación basada en talleres artísticos hace hincapié en la importancia del trabajo colaborativo, la transdisciplinariedad, la horizontalidad entre investigadoras, artistas, participantes como co-creadoras de conocimiento. Asimismo, el enfoque en lo artístico sitúa la creatividad de las participantes en el centro con el fin de encontrar formas genuinas y alternativas tanto de arte como de investigación, pero también formas de expresarse y relacionarse entre las personas (Bath, 2019; Berraquero Díaz et al., 2016; Delgado et al., 2015; Mendoza & Morgade, 2018; Tarr et al., 2018). El taller artístico desafía, por tanto, la ontología de la investigación académica tradicional basada en una sola voz que articula una argumentación sostenida (Graham et al., 2015).

Sin embargo, siguen existiendo carencias en cuanto a las herramientas que nos permitan observar y evaluar la efectividad de los talleres artísticos (Mendoza & Morgade, 2018; Saavedra et al., 2018, p. 242; Carr et al., 2021; Forgeard et al., 2021). La evaluación de los talleres artísticos de teatro aplicado se ha propuesto desde otros campos disciplinares que no son las artes, a saber: ciencias de la educación, psicología, sociología, y con métodos clásicos de las ciencias sociales, -cuantitativos y cualitativos-, generalmente. Otros métodos de observación y evaluación co-

munes consisten en la observación participante (Parra Grondona et al., 2022; Spradely, 1980), los tests basados en escalas de ítems positivos / negativos, las entrevistas y las discusiones en grupo (Saavedra et al., 2018). En el campo de las ciencias de la educación son numerosas las publicaciones que analizan y evalúan los beneficios de la propia educación artística o la integración en los dispositivos didácticos de las artes y del teatro en particular. En un artículo “manifiesto” que tiene como objetivo dar pautas para futuros cambios en el campo de la educación en los EE.UU., Gayle B. Roeger y Kyung H. Kim (2013) sintetizan investigaciones anteriores acerca de los beneficios de la educación artística en “Why We Need Arts Education?”, concluyendo que la creatividad, la confianza en una misma y los modos de vivir mejoran para los estudiantes que practican el arte.

En el campo todavía poco reconocido en la academia de la arteterapia (psicodrama, musicoterapia, danzaterapia) son frecuentes las evaluaciones de los talleres pero con técnicas de las diversas disciplinas implicadas, siendo un desafío el cruce epistemológico que conlleva esta tarea. Se han registrado en la bibliografía evaluaciones del impacto de estas prácticas (Motos, 2022). Los efectos beneficiosos de la arteterapia incluyen un mejor estado de ánimo, confianza, autoexpresión, autoconciencia y autoaceptación, percepción y bienestar psicológico general (Crawford & Patterson, 2007; Field & Kruger, 2008; Espinoza et al., 2019); González Zatarain et al., 2021); y mayor resiliencia (Diamond & Shrira, 2018; Clini et al., 2018; Parra Grondona et al., 2022). Aunque los métodos mencionados son claramente útiles deben ser adaptados y complementados con otros que puedan abordar la innovación epistemológica que supone la investigación mediante talleres artísticos. Uno de los mayores retos señalados por la bibliografía no es sencillamente el de comprobar si ha habido cambios en el bienestar de las participantes (Egana-delSol et al., 2019), sino en cómo las participantes han vivenciado tales cambios (Forgeard et al., 2021). Solamente una propuesta metodológica abarcadora, que parta de un conocimiento situado de cada participante y considere a esta como co-creadora, realizando un seguimiento

continuado de su co-participación en el taller y de la forma en que se interrelaciona con las técnicas artísticas y con las demás personas involucradas en el taller, puede proporcionarnos este conocimiento. A este respecto la propuesta metodológica de los *I-poems* (poemas del yo) es interesante, ya que se trata de una forma de creación de poesía que emplea la primera persona del singular a partir del ensamblaje por parte de las investigadoras de testimonios que han recogido en su investigación. Los *I-poems* se usan como método de difusión de la investigación (Poindexter, 2002) y de validación de sus propios testimonios por parte de las participantes (Schrauben & Leigh, 2019), ampliando el horizonte metodológico académico. No obstante, tanto la metodología de Poindexter (2002) como la de Schrauben y Leigh (2019) se diferencian de la de TransMigrARTS en que no se trata de co-autoría propiamente colaborativa, ya que son las mismas investigadoras las que crean poemas a partir de las entrevistas que realizan a las personas investigadas. Existe por tanto una jerarquía entre investigadoras y participantes y entre investigación y arte que TransMigrARTS se esfuerza por disolver.

Por otro lado, son valiosas las consideraciones de Mendoza y Morgade (2018) sobre la importancia de tener en cuenta la posible continuidad de las relaciones establecidas durante los talleres si es requerida por las participantes. La mayoría de proyectos de investigación cuentan con plazos muy estrictos de tiempo y financiación que hacen muy difícil cualquier forma de continuidad. Sin embargo, como apuntan Mendoza y Morgade (2018, pp. 378-379), la metodología colaborativa de los talleres artísticos genera lazos entre las personas participantes y debe responder a ellos una vez finalizados los talleres. En suma, dos desafíos quedan todavía por afrontar en la investigación-creación de las prácticas de talleres artísticos: el primero, la implementación de una co-creación verdadera entre las personas implicadas en los talleres (participantes, observadoras, talleristas y otras) que supere la dicotomía sujeto-objeto, la cual establece jerarquías poco éticas entre investigadoras y participantes; el segundo, la constatación de que las artes no son únicamente instrumentos mediante los cua-

les alcanzar objetivos de mejora del bienestar de las participantes, sino que son el mismo proceso que impulsa una creatividad sin la cual esos objetivos no serían alcanzables. Además, el proyecto TransMigrARTS propone las artes también como herramientas de validación y evaluación del impacto de los talleres, una ambición ausente en la bibliografía.

Al hilo de estas consideraciones, el proyecto de investigación *AIRE, arte investigación y resiliencia*, realizado por la Universidad de Antioquia en 2021 (Velásquez & Alvarán, en prensa), realizó un estudio de revisión sistemática de la literatura científica con el fin de determinar si las intervenciones psicosociales basadas en la implementación de procesos de expresión artística dirigidas a promover el afrontamiento resiliente de situaciones en estrés, con estudios de los efectos de las artes en las personas, cuentan con validez científica. La muestra preseleccionada estuvo conformada por 139 documentos entre 3600 arrojados y de los cuales se decantaron 55 investigaciones publicadas entre 2010 y 2021 en bases de datos MEDLINE, ProQuest Central, PubMed, Science Direct y Trip Data base. El análisis de resultados se hizo mediante la revisión sistemática narrativa para identificar los avances y los efectos generados con evidencia científica para calcular el nivel de efectividad. El estudio concluyó que la acción artística permite la expresión simbólica de desahogo de emociones como miedo y tristeza, sumadas a la rememoración positiva que motiva el inicio de la acción reconstructiva y resiliente de la vida dando cuenta de los efectos e impacto en las personas. Sin embargo, dichos efectos han sido en todos los casos medidos y estudiados a través de instrumentos validados por las ciencias de la salud y de las ciencias sociales, poniendo el proceso y dinámica artística misma en un plano instrumental para los modelos intencionados que influyen considerablemente en el cambio de las circunstancias de base. Se hace necesario volcar las intenciones de la investigación-creación a la validación de los procesos singulares y específicos del arte en las transformaciones de las diversas dimensiones de los seres humanos.

El consorcio TransMigrARTS pretende llenar este hueco en la bibliografía académica existente

partiendo del concepto de *Taller Artístico con Función Transformativa* que da un lugar preponderante a los procesos de creación en lugar de las patologías de las personas. Es importante especificar, de hecho, que nuestro enfoque no se ajusta al campo estrictamente médico, psiquiátrico o psicológico y no pretende formar parte de terapias artísticas. Nuestros talleres no están incluidos en protocolos de tratamiento como en la psicoterapia con apoyo artístico (Klein, 2012, p. 105). En los Talleres Artísticos con Función Transformativa, pensados en el marco del proyecto TransMigrARTS, el artista no es “un liberador”, un terapeuta o un trabajador social. El corazón del proyecto es el proceso de creación compartido entre los diversos actores (artistas, participantes, líderes) y no el resultado final (Lamoureux, 2010). Los talleres permitirán a los grupos sociales explorar el proceso creativo como un medio de simbolización, mediación, expresión de experiencia y superación, empoderamiento de esta experiencia. Las prácticas de las artes vivas permiten implementar la imaginación, la empatía, la memoria, las acciones, la toma de riesgos, la confianza colectiva o incluso en uno mismo y en el otro, etc. La mayoría de estudios se ha centrado en explorar los efectos del arte en la salud y la prevención de enfermedades (Tsegaye, 2016), pero poca investigación se ha centrado en los dispositivos artísticos mismos (Martínez, 2017). Una de las fortalezas de esta red de investigación-creación es evaluar el impacto de los talleres artísticos con respecto a las técnicas y cualidades que movilizan. Nos preguntaremos, por ejemplo, ¿qué dispositivos artísticos promueven la autoestima y la autoexpresión (Cultural Learning Alliance, 2017), la autoconfianza (Crossick & Kaszynska, 2016), el bienestar personal (Cuypers et al., 2011), el vínculo social y el sentimiento de pertenencia? (Iyengar & Grantham, 2015).

En la siguiente sección explicamos de qué modos reflexionamos sobre los talleres artísticos en TransMigrARTS durante nuestra estancia en Granada y su observación desde el trabajo colaborativo y la voluntad de transformación.

Los talleres TransMigrARTS, el rol de las observadoras y la importancia de la co-transformación

La función transformadora de los talleres artísticos fue uno de los ejes temáticos recurrentes en las conversaciones interdisciplinarias e intersectoriales² que tuvieron lugar a lo largo del encuentro en Granada durante el mes de enero de 2022. Al inicio, cada una de las estructuras que participamos en TransMigrARTS socializamos distintas experiencias de transformación con alcances en los ámbitos sociales, culturales, personales, sensibles, etc., previas al encuentro. Insistimos en la acción colaborativa social situada entre artistas, investigadoras y comunidades migrantes de muy diferentes procedencias, nacionales e internacionales. En ellas las condiciones de vulnerabilidad resultaron ser, entre otras, consecuencia de tránsitos o desplazamientos, voluntarios o forzados, en busca de mejores condiciones de vida, desarrollo de niveles educativos o laborales, o debido a conflictos sociales, violencias, desigualdades de género, discriminaciones y guerras.

Durante el encuentro, la potencia transformadora del taller también fue temática de los grupos o mesas de trabajo: se evidenciaron interrogantes metodológicos y creativos respecto a cómo dar cuenta de los procesos de transformación que tienen alcance tanto para los diferentes roles bien sea de personas observadoras, talleristas o participantes, como para las experiencias vitales que ocurren a lo largo del taller, bien sea en sus niveles sociales, colectivos personales. En todo caso, los alcances de dicha transformación tienen una condición performativa, asumiendo una interpretación expandida

² Lo intersectorial es una de las características del programa TransMigrARTS, ya que de las 14 entidades involucradas en el proyecto, siete son empresas culturales. Uno de los objetivos del RISE es crear una dinámica entre investigación pública y estructuras privadas, y en nuestro caso industrias culturales, en las que se puede hacer investigación y desarrollo.

de lo performativo. Lo performativo da cuenta e integra a la vez tanto las transformaciones de aquellas disposiciones que han sido incorporadas por cada persona y que determinan el *ejercicio generizado de los roles* (Butler, 2001), así como la potencia performativa de la colaboración creativa de las comunidades participantes. El taller permite re-inventar en *juntanza* (Ariza, 2020), entre participantes, observadoras y talle-ristas, otras maneras de hacer posible la vida activa a lo largo de la duración del taller *alongside* (Hunter, 2021).

Lo anterior abre desde TransMigrARTS uno de los problemas científicos de mayor envergadura para la investigación-creación³: el contraste que puede llegar a tener la condición performativa del ejercicio del cambio de roles entre la observación y la observación participante en los talleres artísticos. Este aspecto se distingue de los roles frecuentemente asumidos con mayor fijeza en prácticas metodológicas de la ciencias sociales y humanas. Los tránsitos posibles entre los roles tienen un carácter relativo y situado. En gran medida obedecen mucho menos a una determinación previa de funciones que a la afectividad situada, la emotividad corporalmente vivida durante la experiencia, así como a los intercambios sensibles que se generan de manera colaborativa en el proceso colectivo de creación. A este respecto, la perspectiva de conocimiento situado de Haraway (1995), así como el sentido de la co-labor que propone Arendt (2009) en su reflexión respecto de la condición humana, son referencias valiosas.

Desde una perspectiva de la Investigación Basada en la Práctica Artística (Sullivan, 2009), resulta connatural al carácter inherente de los tránsitos entre dichos roles, en tanto posibilidad de meta-transformación, el paso de roles de observación en distintos grados de distancia o de extrañamiento y familiaridad de las comunidades de estudio. En efecto, esta flexibilidad entre los roles y la noción de co-participación han resultado necesarias en el

desarrollo del método científico mediante las prácticas del *conocimiento en acción* (Elking, 2009) que caracteriza las prácticas artísticas y en particular el taller de creación colectiva. Tal y como hemos mencionado, a este respecto, el taller artístico desafía la ontología de la investigación académica tradicional. Asimismo, en el taller de creación existe un objetivo de co-creación, y de co-responsabilidad, a partir del cual se desdibujan los límites entre roles. Todos los intercambios que tienen lugar en el transcurso del taller reflejan esta co-creación, a saber: intercambios entre roles y sus corporeidades, sus sensibilidades y performatividades, entre roles y materialidades, significaciones, espacialidades y temporalidades. Estos intercambios conforman un dinamismo vital, constituyen el magma vivo, el medio orgánico que favorece la red de intercambios entre los distintos componentes del taller y las relaciones que emergen de dichos intercambios.

Así, el taller es un ámbito que *instaura* la posibilidad y está hecho de tránsitos. El taller va tomando forma mientras va ocurriendo, mientras se va haciendo a partir de la co-labor, aun cuando previamente haya sido pautado. Va integrando las ocurrencias del azar y la riqueza del error y del errar entre los tránsitos que allí suceden. Por estar hecho de tránsitos e intercambios, el taller es la práctica artística propicia para ir dando paso e ir modelando las formas vivas del *conocimiento en acción* (Elking, 2009), del conocimiento proveniente de la práctica a partir de la cual es posible que emerja lo posible, *aquello que no ha sido pensado* (Sullivan, 2009), ni pre-visto.

Precisamente la práctica del taller artístico de creación colectiva hizo posible la emergencia de creación colectiva mediante la escultura social de Joseph Beuys (Bernárdez, 1999); o la significación de las *polifonías de la juntanza* de Patricia Ariza (2020). Desde este punto de vista, el taller resulta ser una *matriz* (Mandoki, 2006) de interrelaciones que favorece y permite el nacimiento de estos tránsitos e

intercambios. Los procesos de transformación están hechos de las nuevas relaciones que emergen a lo largo del taller. La persona que vivencia los tránsitos entre roles de observador a observador participante modifica necesariamente la posición corpo-espacial, no solo simbólica sino también física, respecto tanto al grupo de participantes como a la espacialidad del lugar mismo donde ocurre el taller (García, 2011). Asimismo, en la variabilidad de dichos intercambios, la persona en estos tránsitos ha tenido que dar paso, permitir y abrirse a otras interrelaciones con aspectos somáticos de la experiencia de cuerpo a cuerpo colectivo que se genera cuando se trabaja en co-labor creativa, por ejemplo, con la temperatura, la olfacción y las proxemias de otras corporeidades. A su vez, ampliar el rango de estas interrelaciones da paso a que emerjan otros tránsitos y a que se sucedan para la persona transformaciones respecto de la conciencia de la experiencia de ser “sí misma” (Castillo, 2015).

Este acrecentamiento de la conciencia de sí y de la conciencia de colectividad puede ser performativa respecto, por ejemplo, a la experiencia de género o la experiencia de vulnerabilidad. En todo caso, el taller en tanto matriz que posibilita transformaciones, en tanto matriz performativa, instaura intersticios que posibilitan durante del taller otros modos posibles del vivir en el “aquí” y el “ahora” desde la escucha plena y la presencia consciente. Esta disposición de acrecentamiento de la conciencia plena que, en principio, implica el estar abierto a los intercambios sensibles que proponen las prácticas artísticas, da paso a la emergencia de la incertidumbre creativa: desde ella es posible la transformación imaginativa de la experiencia de sí en un nivel micro y de la experiencia de lo colectivo y ambiental en un nivel medio. Lo ambiental asumido desde la perspectiva de los *ámbitos* (Bleger, 1976) desde donde se valoran las interrelaciones vitales que conforman la vida, mucho más como acontecimientos y mucho menos como hechos.

La forma del taller artístico constituye una ma-

triz interrelacional de transformaciones al ser un ámbito que permite también la meta transformación, es decir, dar el paso de la certidumbre racionalista, fundamentada en un esquema causa-efecto, a la incertidumbre imaginativa. En las prácticas artísticas se abre la exploración de otras maneras, otras relaciones del ver, del acercarse, del tocar, del escuchar, otras maneras del sentir, con el fin de indagar alternativas desde el conocimiento en acción. La transformación performativa de los roles en el taller favorece los tránsitos a partir de los cuales las comunidades ejercen roles como observadoras de las transformaciones de quienes observan. Las personas observadoras, al dejarse seducir por la práctica de la participación, pueden llegar incluso a transitar entre la tarea de la observación de quienes participan y la observación de sus propias transformaciones. De igual manera, los roles de quienes realizan los registros científicos y audiovisuales resultan afectados por las transformaciones de participantes y observantes. El taller, en tanto matriz interrelacional de transformaciones, es retroalimentador, es decir, la experiencia de transformación de algunos roles afecta y alimenta la experiencia de la transformación de los otros roles. La transformación es pues la sustancia misma y básica del taller, una sustancia plástica y modelable a partir de la cual ocurren todos los intercambios y relaciones que suceden en el taller. Los roles por lo tanto en un taller artístico de creación colectiva son ajustables, vestibles, circunstanciales.

Al hilo de esta reflexión, el tejido co-relacional de las significaciones que se van co-creando en el taller artístico está hecho de las interacciones creativas, imaginativas, corporales, presenciales, ficcionales, sensibles, energéticas, sociales, entre las personas y sus roles; pero también de los sentidos que van tomando las interacciones entre los roles y las espacialidades, las temporalidades, las cosas y los objetos una vez son animados; además de las interacciones entre los roles y las materias y materiales que son utilizados durante el taller. Una vez resignificadas, todas estas interacciones, conforman la *materialidad* (Ingold, 2013) misma de la significación del proceso creativo.

3 Cf. Parra, A. et al. (2022). Investigar participando. TMA, 1, 10-29.

En las conversaciones del grupo que se ocupó de redactar la parte del DURANTE de la guía de observación TransMigrARTS se hizo evidente que la potencia transformadora del taller artístico, dada la complejidad y vitalidad de relaciones e interrelaciones de los intercambios que allí ocurren, emerge en los ámbitos del 'entre', lo 'inter' y lo 'trans'. Así, la transformación, que en su sentido genérico da cuenta de un 'cambio' bien sea de forma, de estado, de condición, de posición, etc. resulta ser en los talleres artísticos la consecuencia de estos modos del 'intercambio' relacional. En tanto matriz interrelacional de transformaciones el taller da paso a la posibilidad de ficcionar, ficcionar-se y ficcionar-nos, instaurando por lo tanto rutas de re-invenición y de re-existencia que contribuyen a reformular creativamente el pasado en busca de proyectar la esperanza de futuro.

La creación de otros modos posibles de vivir motivados por los talleres artísticos de transformación devienen modos solidarios de hacer investigación desde las artes, en particular respecto de las comunidades migrantes en situación de vulnerabilidad: sus modos de existencia están basados en la experiencia del vivir 'entre lugares', 'entre tiempos', 'entre necesidades'. Las referencias del habitar básicamente para las comunidades más vulnerables se reducen al habitar el cuerpo como casa y al llevar consigo en sus tránsitos su propia-casa cuerpo. Los talleres de TransMigrARTS instauran un ámbito para transformar, desde la potencia de la incertidumbre imaginativa, otros modos posibles de modelar para reparar o reorientar la certidumbre del dolor del habitar 'entre vidas', 'entre tiempos', 'entre mundos' y 'entre roles'.

Al hilo de estas reflexiones sobre el trabajo colaborativo y el cambio de roles en TransMigrARTS, la siguiente sección la dedicamos a explorar el proceso que nos llevó a la creación y la validación de un primer esbozo de una guía de observación de los talleres artísticos.

Metodología del trabajo colaborativo enfocada a la validación de la guía

El trabajo de creación colaborativa, metodología central en TransMigrARTS como hemos visto, es también uno de nuestros mayores desafíos. Somos conscientes desde la investigación-creación de que, para producir conocimiento útil a las problemáticas de nuestras sociedades, se hace cada vez más necesaria la creación en interacción. Ya no tiene sentido el profesional aislado que interacciona consigo mismo o con los materiales, en la actualidad, lo realmente importante es la configuración de grupos humanos que estén en constante interacción a través de redes o comunidades. En las artes, esta necesidad revela una importante complejidad, la triada -sujeto-artista, obra- creación y autor- creador- se diversifica en un pensamiento que debe coordinarse con la diversidad y reconocimiento que exige y proporciona la pluralidad. Entonces, son sujetos, creaciones, y obras y autores y coautores (Fischer-Lichte, 2011). Sin embargo, es un reto que no se soluciona con la conjugación plural de los diversos elementos. Muy al contrario, esta pluralidad implica conflictos, incertidumbres, puntos de vista divergentes, metodologías variadas, sensibilidades interconectadas, que exigen de las personas implicadas una flexibilidad máxima a la hora de producir, crear y validar el conocimiento.

Algunos estudios han señalado que esta forma de creación desde la participación colectiva es el resultado de los fenómenos sociales, contextuales y artísticos del siglo XX. Pasar de la individualidad, a lo transindividual, al grupo, a lo colectivo, a lo colectivo continuo, es todo un proceso, según Popper y Passeron (como se citan en Marín García, 2007). En un mundo donde nos reconocemos como plurales y diversos, nos nombramos como grupos humanos, redes y comunidades, el pensa-

miento y el hacer deben responder a estas nuevas dinámicas. No basta solo con trazar un objetivo común, hay que compartir más que eso, compartir motivaciones, reunir experiencias, expresar desacuerdos y ponerlas en un diálogo horizontal y constante que se convierte en una multi relación de factores. Podemos decir que en este contexto se producen dos grandes desplazamientos (Bonilla et al., 2018): uno relacionado con la inclusión de diferentes lenguajes, experticias, miradas diversas y disciplinas y otro vinculado con la ampliación de actores creadores y co-creadores de contenidos. Este proceso propicia la construcción del conocimiento a partir de la exploración de las interconexiones entre las diferentes contribuciones de los participantes (Gros, 2007).

Como hemos mencionado, el proyecto TransMigrARTS pretende contribuir en un diálogo multidisciplinar a transformar desde las artes, las experiencias de las personas que han vivido el fenómeno de la migración en diferentes países del mundo. Desde su planteamiento, en su ejecución y en la fase de implementación el proyecto nos demanda crear metodologías para que estas dinámicas colaborativas tomen formas que nos permitan plantear alternativas a nuestras preocupaciones, que son las del mundo: el fenómeno de las migraciones y sus efectos sociales y culturales. Estas metodologías para la producción de conocimiento desde y en el trabajo colaborativo se plantean entonces como trazados, caminos, rutas, mapas, fases, etapas en construcción y en constante interacción horizontal. El diálogo es la base de la colaboración. En este sentido, la premisa básica de la construcción de consenso no sólo es necesaria en la definición de los objetivos a alcanzar, sino que comparte la creación y la coautoría, lo que significa que entre todos se aceptan las responsabilidades de las acciones del grupo, según Panitz (como se cita en Zañartu Correa, 2003). Insistimos, es en la interacción que creamos un nuevo conocimiento (Zañartu Correa, 2003).

Durante el encuentro en Granada en enero de 2022 compartimos desde la heterogeneidad, tanto el problema como la búsqueda de la solución. Construimos a partir de la reflexión común, del intercambio de ideas, del analizar entre varios el tema común, y obtuvimos un resultado “enri-

quecido” (Zañartu Correa, 2003). En efecto, alrededor del objetivo común se reunió de forma presencial a investigadoras expertas de diversas disciplinas, artistas, historiadoras, politólogas, sociólogas, antropólogas, artistas, poetas, dramaturgas, musicólogas, trabajadoras sociales, ingenieras, filósofas, críticas, clowns, entre muchas otras. Todas con distintos puntos de vista en función de un resultado común: la guía para la observación de talleres artísticos que se realizarán por varios años en los diferentes países. La creación colaborativa permite que esta guía se conciba como un producto del grupo, no hay una percepción fragmentada, sino un todo en el que ha colaborado cada miembro del grupo después de intercambiar opiniones (Carrió Pastor, 2007).

La ruta para generar dicha herramienta para la observación es definida a través de la creación colaborativa, partiendo del reconocimiento de los aportes disciplinares y los conocimientos específicos de cada experticia y experiencia. Esta ruta evidencia de entrada múltiples dificultades, la comunicación y la negociación de significados, la capacidad de escucha, la capacidad de entender y ser entendido (Carrió Pastor, 2007). Una nueva forma de interrelación y de generación del conocimiento, una nueva forma que necesita acordar las fuerzas del tiempo, del espacio, del debate, de la problematización y de la validación. El tiempo no se puede dilatar a la escucha o voz de la riqueza de los conocimientos de cada investigador, si no de un grupo plural, y el espacio debe diversificarse para que las voces dentro de los grupos puedan expresarse en función del pensamiento movilizado por el objetivo común. Así todo cuestionamiento, aporte y desarrollo es cruzado en los diálogos y la reflexión producida empieza a configurar una memoria del trabajo creativo y a pertenecer al equipo interdisciplinar, el cual se constituyó desde el encuentro simultáneo. Todas somos el proyecto en movimiento.

El pragmatismo en toda su expresión hace que los puntos de cruce, las divisiones, las propuestas y hasta las preguntas se socialicen con los demás grupos a través de ejercicios experienciales, metáforas y símbolos que son necesarios para recoger y permitir que la diversidad caracterice la construcción colectiva. Metafóricamente, dentro de

la problemática abordada por el proyecto, el trabajo colaborativo propone las imágenes, del viaje, de las naves y del horizonte. Los investigadores de TransMigrARTS estamos tan atravesados por las vivencias de la migración como el encuentro mismo. Le hacemos el duelo al saber individual, elegimos con más o menos cuidado qué llevar en la maleta para aportar al diálogo e idealizamos la llegada y el fin. Lo único fijo en el viaje es el movimiento. Y todo movimiento por pequeño que sea es ya una transformación del estado inicial.

La gran dificultad del trabajo colaborativo está precisamente en el movimiento que tenemos que realizar desde nuestra propia episteme hacia el fundamento del otro, del sentir individual al común, del miedo al error desapercibido a la equivocación compartida, del cronograma fijo a la redefinición diaria de los tiempos y espacios necesarios para discutir, preguntar y no encontrar respuestas definitivas o concluyentes, más bien mapas creativos para hacerse comprender, gestos performativos para encarnar las preguntas y hasta dinámicas instalativas para hilar las ideas y propuestas. Sin embargo, en los procesos de investigación-creación este movimiento no es nuevo, ya que es más bien el método. En la investigación-creación a pesar de ser estrategias metodológicas muy distintas a las que se manejan en el ámbito científico, la rigurosidad de sus mecanismos de evaluación ha determinado parámetros propios que han establecido los referentes de calidad en la producción creativa (Casas, 2013). Más bien, ponen en evidencia un sistema del arte distinto en sus formas de producción, validación y difusión de conocimiento (Leavy, 2015).

Cada semana durante el encuentro en Granada dejamos en la memoria un mapa compartido que se formó con las piezas que aportó cada grupo. Y solo a la semana siguiente pudimos tener la impresión de haber superado una fase del trabajo y así sucesivamente, hasta que las decisiones comprendieron el pensar de un grupo. Artistas y expertos experimentaron lo que podemos nombrar como una incertidumbre científica o, en palabras de la institucionalidad, una creación procesual. Así quedan definidas las obras o creaciones procesuales: son aquellas obras, diseños o productos materia-

les o inmateriales, en cuya naturaleza predomina la dinámica transformadora, sistémica y relacional; por esta razón, tal y como hemos argumentado respecto al carácter performativo del taller, tienen un carácter abierto y no están sujetas a un marco espacio temporal predeterminado. Generan impacto verificable pero no previsible material e inmaterial. El reconocimiento de este tipo de producto se basa en la existencia de indicadores cualitativos o cuantitativos que den cuenta de las dinámicas del proceso (Bonilla et al., 2018).

La incertidumbre, por tanto, se incorpora en la creación de una guía para la observación de talleres artísticos a través de un método de trabajo colaborativo como dinámica relacional y no como dificultad para lograr la meta propuesta. Este es el desafío más grande del proyecto, como hemos mencionado, una incertidumbre creativa que al tiempo que nos da miedo nos emociona, pues supone atreverse a perder una identidad para abrazar lo desconocido (Fernández & Johnson, 2015). Tal y como señala la metáfora del viaje, de la migración, cuya ilusión está en constante conflicto con la realidad de la travesía. En este sentido, la colaboración es más bien un aprendizaje, que representa, además de una teoría o una técnica, un conjunto de estrategias metodológicas, una filosofía de interacción. Es como una herramienta que debe llevarse en el equipaje para el viaje que implica, tanto el desarrollo de conocimientos y habilidades individuales como la práctica de una actitud positiva de interdependencia y respeto a las contribuciones de todos los viajeros.

A la labor de creación de la guía de observación de talleres artísticos aplicados a comunidades vulnerables se sumó en Granada la cuestión de la validación. Esta evidencia la necesidad que tenemos las investigadoras creadoras de contar con un sistema que valore los productos de acuerdo con la producción y el impacto generado y se inserte dentro de la lógica de clasificación existente. Este debate sobre la producción artística y la validación de la misma se deslinda del paradigma empírico-deductivo o positivista de las ciencias exactas y del empírico-descriptivo o constructivista de las ciencias sociales caminando hacia una perspectiva performativa del conocimiento (Borgdorff, 2012).

Si bien hay experiencias en la investigación social y en algunas ciencias de la salud en diálogo con la investigación-creación y con las aplicaciones de las artes, se trata de un paradigma alternativo que tiende puentes entre arte y ciencia (Leavy, 2015). Puentes aún por explorar.

La validación de un proceso de investigación y sus productos en los dos paradigmas arriba mencionados se deriva de los elementos fundamentales de cada paradigma. A grandes rasgos, y como señalan Denzin y Lincoln en su clásico manual de métodos cualitativos (2017), en el paradigma positivista la validación de una investigación está basada en la noción de que los métodos elegidos para investigar pueden revelar el fenómeno empírico de forma objetiva, sin distorsionarlo. Esto significa que los métodos elegidos pueden medir la realidad buscada y lo que miden es isomorfo a esta realidad. La validación es un sistema riguroso de exposición a expertos, la mayor parte de las veces, externos o neutros en la relación con los instrumentos creados para el estudio, análisis, comparación y aplicación de modelos de intervención. Más allá del caso específico de dicha investigación, los métodos tienen que ser suficientemente amplios y específicos al mismo tiempo para que los resultados puedan ser generalizados y transferibles a otros casos. Además, la validación de una investigación y sus métodos basados en el paradigma positivista se enmarcan en un esquema de causa y efecto, ya que la investigación apunta a descubrir la razón por la cual un fenómeno tiene lugar. Se busca, pues, la causa del fenómeno, y los métodos tienen que investigar y medir esta causa. Esto se llama validación de causa y efecto.

En cambio, la validación en investigaciones cualitativas basadas en el paradigma constructivista difiere de la positivista porque las suposiciones epistemológicas, ontológicas y metodológicas son diferentes. En el paradigma constructivista no estamos buscando una realidad verdadera, de ahí que la validación de los métodos y los productos de la investigación busquen ser fieles a una realidad que se concibe como múltiple y cambiante y se construye entre las investigadoras y las personas investigadas. Antes, durante y después de la investigación cualitativa las investigadoras tienen

que reflexionar sobre su manera de aplicar los métodos, la rigurosidad del uso de estos métodos y el proceso hermenéutico de la investigación, esto significa que en los procesos mismos de investigación hay aprendizajes que se aplican a los pasos siguientes y que abren nuevas preguntas a medida que vamos aprendiendo. La validación de los métodos también viene de la confianza que la investigadora tiene de que su interpretación de los resultados es suficientemente convincente. Además, la validación de la investigación constructivista está basada en la idea de ecuanimidad (*fairness*), que significa que los resultados de la investigación representan las diferentes voces y posiciones de las personas involucradas en el proceso de investigación (Denzin & Lincoln, 2005, pp. 1-32; Denzin & Lincoln, 2017; Guba & Lincoln, 1981; Schutt, 2020; Taylor et al., 2016, pp. 3-28).

Así, la validación de la herramienta para la observación de talleres artísticos debe verse desde el paradigma de la investigación constructivista y la relación cruzada entre disciplinas, a través del trabajo colaborativo entre unas cincuenta investigadoras. Además de dar una trazabilidad a la práctica creativa permite una constante autorreflexión y evaluación que evidencia la rigurosidad en la generación de nuevo conocimiento, teniendo en cuenta que los contenidos creativos y culturales que se producen no solo generan experiencias estéticas, sino también son transferibles al sector. Según lo definió la agencia pública de investigación Colciencias:

Se entiende por Obras, Diseños y Procesos de Nuevo Conocimiento, provenientes de la Creación en Artes, Arquitectura y Diseño, aquellas obras, diseños o productos resultantes de los procesos de creación que implican aportes nuevos, originales e inéditos al arte, a la arquitectura, al diseño, a la cultura y al conocimiento en general a través de lenguajes simbólicos que expresan, interpretan y enriquecen de manera sustancial la vida intelectual, emocional, cultural y social de las comunidades humanas (Colciencias, 2015).

Colciencias, ahora Minciencias (Ministerio de ciencia, tecnología e innovación) es un ente del

Estado colombiano que regula y aplica los modelos de medición de productividad científica y tecnológica. Resaltando el vínculo entre la acción de creación y la práctica creativa propia de la investigación-creación creó una mesa nacional AAD (Artes, Arquitectura y Diseño) en la que concluyó que la producción no solo genera una gran variedad de productos sino también establece puntos comunes que trascienden los límites disciplinares, estableciendo un sistema de medición nacional de los productos de investigación-creación, diseñado y puesto en práctica desde el 2015 (Bonilla et al., 2018). Ampliando el panorama de la evaluación no solo para las artes sino para los cruces disciplinares. Destacando el alto impacto del trabajo colaborativo, como proceso de transformación en lo social, lo comunitario y lo científico en los ámbitos locales, nacionales e internacionales.

El ejercicio reflexivo dentro de la metodología de trabajo colaborativo permite que todas las personas que participamos en la guía la cuestionemos y la defendamos al mismo tiempo. La guía creada durante el encuentro de Granada 2022 permite interrelacionar los conocimientos de artistas, talleristas y participantes. Se trata de una guía en movimiento que, como ya hemos mencionado, se ha ido retroalimentando mediante su aplicación a la práctica de observación de talleres. De la misma manera que fue creada, deberá ser analizada, leída y discutida, ; para poder percibir el movimiento de la transformación, tendremos que aprender a ser flexibles ante la incertidumbre. “Incertidumbre científica”, sentimiento que solo se sosiega con la incertidumbre del otro, pues empáticamente, la experiencia del otro se convierte en nuestro punto de referencia. Es una creación que es flexible a la observadora que la sigue, es orientadora para no perderse en el camino y permite anclar instrumentos de medición, cuestionarios de análisis desde los campos de la salud, de las ciencias sociales, de manera complementaria y dinámica.

A continuación, en la última sección, compartimos las etapas del diseño de la guía de observación TransMigrARTS y de su validación.

El paso a paso en el diseño colaborativo de la guía TransMigrARTS

Por último, volveremos sobre el proceso mismo de generación colaborativa de la guía de manera precisa y cronológica, para que se entienda un resultado que, pese a que puede parecer esquemático respecto a la inmensa riqueza de los aportes de las cincuenta personas presentes, constituye en realidad un timón de base para la exploración sensible de los talleres TransMigrARTS.

1 · Mapeo metodológico como base a la reflexión

La principal etapa previa al diseño de la guía fue el mapeo de las metodologías de evaluación del impacto de las artes en comunidades y otros públicos, usadas entre las socias del proyecto. Este mapeo, -liderado por la Universidad de Aarhus-, se realizó a través de un cuestionario relativo a las disciplinas, las herramientas y las concepciones que se tenían de la noción de transformación. El cuestionario se mandó a todas las estructuras previamente al encuentro en Granada con el fin de recopilar las respuestas de una mayoría de miembros del proyecto. La Universidad de Aarhus presentó una síntesis del mapeo en Granada como introducción al trabajo colaborativo durante el encuentro.

2 · Ponerse de acuerdo terminológicamente

Rápidamente, surgió la necesidad de un trabajo transdisciplinar de acuerdos terminológicos con el fin de asentar bases comunes que fueran lo más inclusivas posible y sobre las cuales apoyarse el resto del mes. Primero por estructura social y después a través de una puesta en común global, se realizó una reflexión con el fin de encontrar esclarecimientos y consensos sobre las nociones

claves de “herramienta”, “metodologías”, “métodos”, “instrumento”, “recurso”, así como las acciones de “medir”, “evaluar”, “observar”, “valorar”, “apreciar” en relación con los efectos de las artes.

3 · Compartir las experiencias cumplidas de talleres TransMigrARTS

Las experiencias de talleres TransMigrARTS que se llevaron a cabo en el 2021 y sus primeros resultados se socializaron por las estructuras socias organizadoras frente a toda la asamblea de participantes. Con el fin de destacar colectivamente “ejes problémicos” para contemplar en la herramienta de observación y evaluación futura, se rescataron las etapas de preparación de cada taller, las convocatorias y encuentro con el público, el desarrollo del taller, los primeros análisis científicos de los datos y las conclusiones críticas que se pueden sacar de las experiencias. Videos, imágenes, canciones, diálogos teatralizados acompañaron de manera sensible las presentaciones.

4 · Identificar ejes problémicos y crear equipos de trabajo

A partir de las relatorías de las etapas anteriores, se planteó la necesidad de identificar cuáles iban a ser los ejes de trabajo para llegar a una herramienta común. Esta actividad eligió la metáfora de un barco en la que cada participante, en función de su autoconcepto (definido a través de ejercicios lúdicos sobre personalidad, gustos, intereses, capacidades, etc.), se agrupaba en torno a una pieza del barco: el timón, el ancla, el motor, la cubierta, la brújula, etc, como tantos grupos de trabajo posibles y complementarios. Cada grupo constituido fue trabajando en la selección de los “ejes problémicos” que iba a abordar apoyándose en los objetivos y planteamientos de la solicitud de TransMigrArts entregada a la Comisión Europea. Después de un trabajo de revisión y armonización de las propuestas de los grupos por la coordinación científica del encuentro, los ejes problémicos acordados fueron los siguientes:

- investigación-creación y evaluación
- ética y vulnerabilidad
- transformación e investigación-creación
- migraciones y vulnerabilidades
- transformación y evaluación

5 · Crear una caja de herramientas para la observación y la evaluación

Seguramente una de las etapas más exigentes y apasionantes del encuentro consistió en concebir lo que se definió en su momento como la caja de herramientas de observación y evaluación. A través de un diálogo constante entre el trabajo de los equipos de cada eje, los momentos de intercambios colectivos en asamblea y las consignas de reajustes por la coordinación científica, la caja de herramientas tomó poco a poco su forma.

Una primera dinámica de esta etapa consistió en ponerse de acuerdo internamente en cada uno de los 5 grupos de trabajo (máximo 10 personas) sobre conceptos, referencias y planteamientos claves para abarcar el “eje problémico” en cuestión. Llegó después un momento de reorientación del enfoque desde los 5 ejes problémicos hacia los 3 momentos fundamentales que constituyen la temporalidad de un taller artístico: el antes, el durante y el después.

A partir de allí, las consideraciones teóricas y los acuerdos conceptuales se aplicaron al terreno concreto de la observación y evaluación de un taller en el marco de TransMigrARTS.

Finalmente, los esfuerzos en cada grupo temporal se concentraron en la identificación de elementos concretos a integrar a la herramienta para observar y evaluar a distintos niveles:

- de categorías
- de variables
- de indicadores

Al final de esta etapa, decidimos conjuntamente que la caja de herramientas cobraría la forma de

una guía para orientar y facilitar la mirada de las observadoras con la posibilidad de acoger una diversidad de instrumentos, métodos y sensibilidades frente a los elementos identificados en la guía. Tuvimos en mente que una primera versión de la guía sería retroalimentada y precisada a lo largo del WP1 hasta julio 2022 a partir de las experiencias de observación de los talleres. En la guía se incluyó un apartado para este propósito.

6 · Redactar y presentar la guía de observación y evaluación

A partir del material producido por los equipos de trabajo del antes, durante y después, la coordinación científica, apoyada por distintos participantes del encuentro, hizo el trabajo de redacción final de la guía. Esta tarea consistió en articular y armonizar las propuestas de las tres temporalidades para llegar a una síntesis coherente pero también pensar una introducción a esta guía como un modo de empleo.

En paralelo, unos grupos de trabajo se plantearon el desarrollo de glosarios capaces de explicitar las nociones de la guía con el fin de completar el cuerpo principal. Finalmente, se presentó y compartió el resultado con los representantes de las demás estructuras que viajaron a Granada especialmente para conocer los resultados.

7 · Retroalimentar críticamente la guía

Entre febrero y julio de 2022 se recibió por parte de la coordinación del WP1 retroalimentaciones de los organizadores de talleres y observadores en movilidad desde Colombia (UDFJC y UDEA) y España (TAI, NTF y Proyecto Ñaque). También se organizaron reuniones quincenales con una mayor cantidad de socios del proyecto para intercambiar sobre la experiencia de los talleres, la aplicación de la guía y la finalización de la redacción del texto principal y los glosarios. Finalmente, las actividades paralelas, pero no menos necesarias, que acompañaron el proceso de diseño de la guía en Granada fueron las siguientes:

Taller sobre la interdisciplinaridad y el trabajo colaborativo

Este taller coordinado por la Universidad de Antioquia se dio el primer día del encuentro para practicar una escucha activa, encontrarse, verse, reconocerse mutuamente y abrirse al trabajo interdisciplinar.

Ejercicios iniciales

Cada día de trabajo empezaba por una práctica enfocada hacia el cuerpo cuya animación se iba tornando en función de las experticias y experiencias de las personas presentes. Estos ejercicios iniciales contenían danza, meditación, canto, relajación, etc. y predisponían a la jornada de trabajo.

Relatorías

Fuera cual fuera el formato de las sesiones de trabajo (ponencias, presentación de talleres, reflexión en grupos, puesta en común, intercambios entre todos los participantes de la asamblea, etc.), personas voluntarias se iban tornando para realizar relatorías que se ponían en común (de forma oral y escrita) teniendo en mente el objetivo general alrededor del diseño de la herramienta. Estas relatorías servían como bases sintéticas para dar cada nuevo paso y como mediación entre las dinámicas de grupos y la asamblea total de las participantes.

Registro fotográfico y audiovisual

Todas las sesiones de trabajo fueron registradas por la estructura de acogida, Remiendo Teatro, a través de varias cámaras y sus videos puestos a disposición casi simultáneamente en la plataforma compartida del proyecto. Por otra parte, miembros de distintos socios del proyecto realizaron grabaciones durante todo el mes (entrevistas, registros de voz, videos, fotos, etc.) con el fin de documentar el proceso y realizar futuros objetivos audiovisuales.

Ponencias temáticas

El trabajo del mes fue atravesado por ponencias sobre temáticas consideradas como útiles para alimentar el diseño de la herramienta y llevadas por expertos miembros del proyecto. Las ponencias trataron por ejemplo de “Intervención socioeducativa en contextos vulnerables, Estudios de paz y Creación artística”, por parte del equipo de la Universidad de Granada, e “Intervención psico-social en desastres antrópicos. Violencia sociopolítica”, por parte de Sandra Alvarán de la Universidad de Antioquia.

Taller sobre migración

Impartido por miembros de la Université Toulouse Jean Jaurès, este taller sobre migración hizo dialogar relatos individuales, aportaciones de las ciencias humanas y sociales, performance involucrando al público.

Laboratorio performativo

Un laboratorio performativo de experimentación hizo el trabajo de corporizar la herramienta una vez configurada y todo el proceso de diseño que representó durante las semanas del encuentro. El resultado se sumó a la socialización final de la herramienta con todos los socios el ultimo día.

Aplicación informática

Se creó un equipo para pensar en una forma práctica de uso de la guía para las observadoras en forma de aplicación informática. Por razones de protección de datos, no se prevé utilizarla en los talleres, pero sí crear una aplicación genérica que cada grupo pueda utilizar en el taller.

Coro

Se llevó adelante un coro durante todo el mes de encuentro en paralelo a las sesiones de trabajo con personas voluntarias. El coro es una primera muestra de lo que llegará a ser la Comedia musical TransMigrARTS, un concepto nuevo de comunicación científica puesta en práctica por Omar Olvera.

Cierre

Cerramos la jornada y las tres semanas de intenso trabajo colaborativo con una autoevaluación conjunta coordinada por la Universidad de Antioquia. La autoevaluación reflejó una experiencia muy plena de compañerismo, empatía, aprendizaje y también retos, por supuesto, pero claramente predominó el optimismo y las ganas de continuar trabajando juntas en estos próximos cuatro años de proyecto.

Conclusiones

Es apasionante y ardua la labor que todavía nos queda por hacer en TransMigrARTS. Esta guía de observación, cuya creación y validación, así como la innovación que supone para el estado del arte, hemos compartido a lo largo de este artículo, constituye una base sólida para las siguientes etapas del proyecto. En los *work packages* venideros la evaluación del impacto de la experiencia con las artes de las personas involucradas en el taller, así como el trabajo con las artes como herramientas de evaluación del impacto, tomarán cada vez más relevancia.

En esta fase de observación hemos aprendido muchísimo a varios niveles: al nivel metodológico, ya que muchas de nosotras nos hemos visto expuestas por primera vez al trabajo de investigación-creación y al trabajo transdisciplinar y colaborativo, que en TransMigrARTS son intensos. Ha sido fundamental para la dinámica del proyecto que hayamos sentado estas bases a partir del encuentro en Granada en enero de 2022. Sin el entendimiento de la metodología de investigación-creación ni del trabajo transdisciplinar y colaborativo no habiéramos podido sentirnos identificadas con la guía de observación, que es ahora nuestra y nos pertenece como grupo. Asimismo, al nivel de la práctica con los talleres, hemos aprendido a escuchar y a observar. En efecto, en la observación de talleres es fundamental la escucha activa y una observación que sea situada y genuina para cada observadora. A partir de la aplicación de la guía en la experiencia de observación de talleres hemos podido contribuir, de forma constructiva y colaborativa, a la mejora de su diseño. Hemos aprendido también a transitar entre los distintos roles dentro del taller y en la observación misma. Asimismo, hemos aprendido formas de validación científicas desde las artes y las humanidades, ya que hemos validado esta guía desde el paradigma constructivista, que es el que se adapta mejor a nuestra visión y metodología.

Por último, pero no menos importante, hemos aprendido sobre el potencial transformador de las artes, no solo en las personas participantes, sino también en nosotras mismas como investigadoras, ya que, como hemos mencionado a lo largo del artículo, la experiencia de la migración, y también de la vulnerabilidad, nos incumbe y nos atraviesa a todas, aunque de maneras diversas. En los informes de observación de cada taller realizado en el WP1, que son respuestas a los elementos a observar y las preguntas que plantea nuestra guía de observación TransMigrARTS, ya emergen indicios y propuestas para explorar el impacto de los talleres artísticos en las personas mediante los mismos lenguajes de las artes.

BIBLIOGRAFÍA

Arendt, H. (1992 [1958]). *La condición humana*. Editorial Paidós

Ariza, P. (2020, 10 de julio). “En escena creamos espacios políticos.” La dramaturga conversa con la comisionada Lucía González. *Nombrar lo innombrable*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=sfUlmjqsOBg>.

Bath, J. (2019). Artistic Research Creation for Publicly Engaged Scholarship. *KULA: knowledge creation, dissemination, and preservation studies*, 3(1). <https://doi.org/10.5334/kula.10>.

Bernárdez, C. (1999). *Joseph Beuys*. Nerea.

Berraquero Díaz, L., Maya-Rodríguez, F. & Escalera Reyes, F. J. (2016). La colaboración como condición: la etnografía participativa como oportunidad para la acción. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXXI(1), 49-57. <http://doi.org/10.3989/rdtp.2016.01.001.04>.

Bleger, J. (1976). *Conversaciones con Pichon-Rivière*. Timerman Ediciones.

Bonilla, H., Cavanzo, F. Delgado, T. Hernández, O. Niño & A. Salamanca, J. (2018). Investigación-creación en Colombia: la formulación del “nuevo” modelo de medición para la producción intelectual en artes, arquitectura y diseño. *Revista KEPES*, 16(20), 673-704. doi: 10.17151/kepes.2019.16.20.24.

Borgdorff, H. (2012). *The conflict of the faculties: perspectives on artistic research and academia*. Leiden University Press. <http://hdl.handle.net/1887/18704>.

Butler, J. (2001 [1990]). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.

Carr, C., Feldtkeller, B., French, J., Havsteen-Franklin, D., Val Huet, Karkou, V., Priebe, S. & Sandford, S. (2021). What makes us the same? What makes us different? Development of a shared model and manual of group therapy practice across art therapy, dance movement therapy and music therapy within community mental health care. *The Arts in Psychotherapy*, 72, Artículo 101747. <https://doi.org/10.1016/j.aip.2020.101747>.

Carrió, M. L. (2007). Ventajas del uso de la tecnología en el aprendizaje colaborativo. *Revista Iberoamericana de Educación*, 41(4). <https://doi.org/10.35362/rie4142447>.

Casas, M. V. (2013). Una aproximación al estado del arte en Colombia y otros países sobre la discusión investigación-creación en artes avances y propuestas. En M. V. Casas (Ed.), *Valoración de los procesos de creación artística y cultural en el marco de acreditación de programas*. CECAB publicaciones.

Castillo, B. 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). <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297042319006>.

Clini, C., Thomson, L. J. M. & Chatterjee, H. J. (2018). Assessing the impact of artistic and cultural activities on the health and well-being of forcibly displaced people using participatory action research. *BMJ Open*, 9, Artículo e025465. doi:10.1136/bmjopen-2018-025465.

Colciencias. (2015). *Modelo de medición de grupos de investigación, desarrollo tecnológico o de innovación y de reconocimiento de investigadores del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación, Año 2015 - Convocatoria 737 de 2015*. <https://www.colciencias.gov.co/sistemas-informacion/modelo-medicion-grupos>.

Crawford, M. & Patterson, S. (2007). Arts therapies for people with schizophrenia: an emerging evidence base. *EBMH notebook*, 10, 69-70. <http://dx.doi.org/10.1136/ebmh.10.3.69>.

Crossick, G. & Kaszynska, P. (2016). *Understanding the value of arts & culture. The AHRC cultural value project*. Arts & Humanities Research Council.

Cuyper, K., Krokstad S., Holmen, T. L., Knudtsen, M. S., Bygren, L. O. & Holmen, J. (2012). Patterns of receptive and creative cultural activities and their association with perceived health, anxiety, depression and satisfaction with life among adults: the HUNT study, Norway. *J Epidemiol Community Health*, 66(8), 698-703. doi: 10.1136/jech.2010.113571.

Cultural Learning Alliance. (2017). *Key research findings. The case of cultural learning*. <https://culturallearnin-galliance.org.uk/wp-content/uploads/2017/08/CLA-key-findings-2017.pdf>.

Delgado, T. C., Beltrán, E. M., Ballesteros, M., Salcedo, J. P. (2015). La investigación-creación como escenario de convergencia entre modos de generación de conocimiento. *Iconofacto*, 11(17), 10-28. <http://dx.doi.org/10.18566/iconofac.v11n17.a01>.

Denzin, N. & Lincoln, Y. (2005). Introduction: The Discipline and Practice of Qualitative Research. En N. Denzin and Y. Lincoln (Eds), *The Sage Handbook of Qualitative Research* (3a edición). SAGE.

Denzin, N. & Lincoln, Y. (Eds). (2017). *The SAGE Handbook of Qualitative Research* (5a edición). SAGE.

Diamond, S. & Shrira, A. (2018). Psychological vulnerability and resilience of Holocaust survivors engaged in creative art. *Psychiatry Research Volume*, 264, 236-243. <http://doi.org/10.1016/j.psychres.2018.04.013>.

Egana-delSol, P., Contreras, D. & Valenzuela, J. (2019). The impact of art-education on human Capital: An empirical assessment of a youth orchestra. *International Journal of Educational Development*, 71, Artículo 102105. <https://doi.org/10.1016/j.ijedu-dev.2019.102105>.

Elking, J. (2009). *Artist with PhDs: On the new Doctoral Degree in Studio Art*. New Academia Publishing.

Espinoza, A. Osorio-Parraguez, P. & Posada-Quiroga, E. (2019). Preventing mental health risks in volunteers in disaster contexts: the case of the Villarrica Volcano eruption, Chile. *International Journal of Disaster Risk Reduction*, 34, 154-164. <https://doi.org/10.1016/j.ijdr.2018.11.013>.

Fernández, M. B. & Johnson, D. (2015). Investigación-acción en formación de profesores: Desarrollo histórico, supuestos epistemológicos y diversidad metodológica. *Psicoperspectivas*, 14(3), 93-105. <https://dx.doi.org/10.5027/psicoperspectivas-Vol14-Issue3-full-text-626>.

Field, W. & Kruger, C. (2008). The Effect of an Art Psychotherapy Intervention on Levels of Depression and Health Locus of Control Orientations Experienced by Black Women Living with HIV. *South African Journal of Psychology*, 38, 467-478. <http://dx.doi.org/10.1177/008124630803800302>.

Fischer-Lichte, E. (2011 [2004]). *Estética de lo performativo*. Abada.

Forgeard, M., Silverman, A., Buchholz, J., Beard, C. & Björkvinsson, T. (2021). Changes in general self-efficacy and mindfulness are associated with short-term improvements in mood during art-making in a partial hospital program. *Arts Psychother*, 74, Artículo 101799.

García, S.M (2011). *Danza, la imagen linda de Colombia*. Repositorio Institucional Universidad Nacional de Colombia. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/9038>.

Gayle, B. R. & Kyung H. K. (2013). Why We Need Arts Education. *Empirical Studies of the Arts*, 31(2), 121-130. <https://doi.org/10.2190/EM.31.2.EOV.1>.

González Zatarain, D., Viñas Velazquez, B. & Tovar Hernández, D. M. (2021). Liberando la carga en lienzo: historias de arte y migración. *Arte, Individuo y Sociedad*, 33(1), 283-303. <https://doi.org/10.5209/aris.68138>.

Graham, H., Hill, K., Holland, T., Pool, S. (2015). When the workshop is working: The role of artists in collaborative research with young people and communities. *Qualitative Research Journal*, 15(4), 404-415. <https://doi.org/10.1108/QRJ-06-2015-0043>.

Gros, B. (2007). *El aprendizaje colaborativo a través de la red: límites y posibilidades*. Aula de Innovación Educativa Barcelona.

Guba, E. & Yvonna, L. (1981). *Effective Evaluation: Improving the Usefulness of Evaluation Results Through Responsive and Naturalistic Approaches*. Jossey-Bass Publishers.

Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Cátedra.

Hunter, L. (2021). *Entre ensayos y performatividades. Los estudios del performance y la política de la práctica*. Editorial UD.

Ingold, T. (2013). Los Materiales contra la materialidad. *Países de Trabajo*, 7(11), 19-39.

Iyengar, S. & Grantham, E. (2015). *When Going Gets Tough: Barriers and Motivations Affecting Arts Attendance*. National Endowment for the Arts.

Leavy, P. (2015). *Method meets arts: Arts-based research practice*. The Guilford Press.

Lamoureux, E. (2010). Les arts communautaires: des pratiques de résistance artistique interpellées par la souffrance sociale. *Amnis*, 9. <https://doi.org/10.4000/amnis.314>.

Mandoki, K. (2006). *Prácticas estéticas e identidades sociales: prosaica II*. México: Siglo XXI.

Marín García, T. (2007). Estrategias de creación colectiva en el arte contemporáneo. En T. Marín García & A. Krakowski (Coord.), *Tecnologías y estrategias para la creación artística* (pp. 209-230). Universidad Miguel Hernández-Alfa ediciones gráficas.

Mendoza, K. & Morgade, M. (2018). Talleres artísticos como dispositivos de investigación con migrantes adolescentes. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXXIII(2), pp. 365-385. <https://doi.org/10.3989/rdtp.2018.02.005>.

Parra Grondona, A., Chaytor, J., Bercebal, F., Antonia, S. de la & Martínez Tomas, M. (2022). Investigar participando: el taller de artes expresivas Faire Racines – Cultivando Raíces de TransMigrARTS. *TMA*, 1, 10-29. <https://www.transmigrarts.com/TMA1/pdf.pdf>.

Poindexter, C. C. (2002). Research as Poetry: A Couple Experiences HIV. *Qualitative Inquiry*, 8(6), 707-714. doi: 10.1177/1077800402238075.

Saavedra, J., Arias, S., Crawford, P. & Pérez, E. (2018). Impact of creative workshops for people with severe mental health problems: art as a means of recovery. *Arts & Health: An International Journal for Research, Policy and Practice*, 10(3), 241-256. <https://doi.org/10.1080/17533015.2017.1381130>.

Schrauben, J. E. & Leigh, S. R. (2019). Revisiting Interview Data Through a Post I-Poem. *The Qualitative Report*, 24(8), 2048-2058. <https://doi.org/10.46743/2160-3715/2019.3763>.

Schutt, R. (2020 [2012]). Quantitative Methods. En G. Ritzer (Eds.), *The Wiley-Blackwell Companion to Sociology* (55-72). Blackwell Publishing Ltd.

Spradely, J. P. (1980). *Participant Observation*. Harcourt Brace Jovanovich College Publishers.

Sullivan, G. (2009). *Art Practice as Research: Inquiry in Visual Arts*. SAGE.

Tarr, J., González-Polledo, E., & Cornish, F. (2018). On liveness: using arts workshops as a research method. *Qualitative Research*, 18(1), 36-52. <http://doi.org/10.1177/1468794117694219>.

Taylor, S., Bogdan, R. & DeVault, M. (2016). *Introduction to Qualitative Research Methods: A Guidebook and Resources*. Wiley.

Velásquez, A. M. & Alvarán, S. (en prensa).

Zañartu Correa, L. M. (2003). Aprendizaje colaborativo: una nueva forma de Diálogo Interpersonal y en Red. *Contexto educativo: revista digital de investigación y nuevas tecnologías*, 28.



GUÍA DE OBSERVACIÓN

Asociacion Nuevo Teatro Fronterizo (Asociación Nuevo Teatro Fronterizo), Madrid, España.
Aula Abierta SA (Centro Universitario de Artes TAI), Madrid, España.
Aarhus Universidad (AU), Dinamarca.
Remiendo Teatro SL (Remiendo Teatro), Granada, España.
Agencia Estatal Consejo Superior Deinvestigaciones Cientificas M.P. (CSIC), Madrid, España.
Pacfa Conseil (Aparte Theatre) Labège, Francia.
Sarl Productions Theatre Roquelaine (BATA CLOWN), Lombez, Francia.
Universidad de Granada (UGR), Granada, España.
Les Anachroniques, Toulouse, Francia.
Proyecto Ñaque, Madrid, España.
Universidad de Antioquia (UDEA), Medellín, Colombia.
Universidad Distrital Francisco José De Caldas, Bogotá, Colombia.
Universidad de Toulouse II Jean Jaurès, Toulouse Francia

Coordinación

Diana González Martin

Comité editorial

Diana González Martin, Aarhus Universidad
Monique Martinez, Universidad de Toulouse II Jean Jaurès
Nina Jambrina, Universidad de Toulouse II Jean Jaurès
Natalia Amaya García, Universidad de Toulouse II Jean Jaurès

2022

Granada, España.

Página web: www.transmigrarts.com

ÍNDICE

32 SOBRE LA AUTORÍA DE ESTA GUÍA

34 INTRODUCCIÓN

36 ANTES

36 1 Dossier ético

36 1.a Información general relativa a la ética en el proyecto TransMigrARTS y elementos específicos del taller relacionados con cuestiones éticas

37 1.b Diseño del taller

38 2 Preparación del taller

38 2.a Acuerdos previos

38 2.b Comunicación para incentivar la participación

38 2.c Diálogo

38 2.d Conocimiento sociodemográfico

38 2.e Conocimiento del diseño del taller

38 2.f Identificación de vulnerabilidades específicas

39 2.g Existencia de las condiciones que favorezcan el buen funcionamiento del taller (formaciones específicas, capacitaciones, equipos de apoyo)

40 DURANTE

40 1 Asistencia

40 2 Participación en el proceso creativo

40 2.a Interrelaciones

43 2.b Comunicación

43 2.c Colaboración

43 2.d Co-participación

43 3 Uso e interacción de materialidades y sensibilidades artísticas para la transformación.

43 3.a Las materialidades

44 3.b Los lenguajes artísticos y sus sensibilidades

44 4. Manifestaciones corporales de la transformación

45 4.a El cuerpo

45 4.b La voz

45 4.c El espacio

45 4.d El tiempo

46 5 Emociones y Afectos

49 6 Confluencia entre lo autobiográfico y lo ficcional

50 DESPUÉS

50 1 Autorreflexión

51 2 Lazos sociales/profesionales/educativos

51 2a. Cooperación

51 2b. Solidaridad

51 2c. Sociabilidad

51 2d. Integración social

51 2e. Apoyo social percibido

51 2f. Redes de apoyo

51 2g. Continuidad de los lazos

52 2h. Creación de iniciativas/proyectos

52 2i. Procesos de capacitación/formación/acompañamiento educativo

52 3. Empoderamiento

52 3a. Enfoque inclusivo

52 3b. Cuidado

52 3c. Capacidad de agenciamiento

52 3d. Resiliencia

52 3e. Resistencia

52 4. Difusión e Impacto en la comunidad y en la sociedad

53 4a. Disseminación y efectos en la comunidad

53 4b. La sensibilización social

53 4c. Transformaciones en los imaginarios y representaciones sociales

53 5. Productos/prácticas artísticas, continuidad y/o ampliación

53 5a. Acciones artísticas

53 5b. Socializaciones en la esfera pública

53 5c. Recepción del público

53 5d. Divulgación

53 5e. Creación de nuevas prácticas/procesos/iniciativas

54 SOCIOS TRANSMIGRARTS

SOBRE LA AUTORÍA DE ESTA GUÍA

La autoría de esta guía de observación es colectiva y responde al proceso mismo de su creación y validación que se ha basado en una metodología de trabajo colaborativo desde la investigación-creación. En TransMigrARTS entendemos el trabajo colaborativo como un proceso horizontal y transdisciplinar que continuamente negocia y busca el consenso a través de un diálogo en el que las personas involucradas “aceptan las responsabilidades de las acciones del grupo”¹. En TransMigrARTS creamos nuestro conocimiento en la interacción. Así esta guía de observación es, tanto para las cincuenta personas que participamos activamente durante nuestro encuentro en enero de 2022 en Granada como para aquellas personas del proyecto que no atendieron directamente al encuentro, una obra conjunta y en continuo proceso de revisión mediante su aplicación en la experiencia de los talleres en donde nuevos puntos de vista son discutidos y consensuados. Esta guía viva es el resultado, siempre provisional, de los aportes de varias personas trabajando conjuntamente. Por este motivo preferimos nombrar como autoras las estructuras que hacemos parte del proyecto y no las personas individuales, a saber:

1 · En esta misma revista, artículo 'La guía TransMigrARTS · Una nueva forma de observar los talleres artísticos' Pág, 10

“la estructura no académica de Remiendo Teatro (España), que acogió la estancia, y las estructuras académicas de la Universidad de Antioquia (Colombia), la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Colombia), la Universidad de Granada (España), la Escuela Universitaria de Artes TAI (España), el Centro Superior de Investigaciones Científicas (España), la Universidad de Toulouse Jean Jaurès (Francia) y la Universidad de Aarhus (Dinamarca). Además de estas estructuras, a lo largo de este primer work package del proyecto (WP1), a partir de las observaciones de talleres artísticos de febrero a julio de 2022, también otras estructuras del proyecto, como Bataclown (Francia), Nuevo Teatro Fronterizo (España), Proyecto Ñaque (España), han contribuido a retroalimentar la guía mediante la experiencia concreta de la observación de talleres.”²

2 · En esta misma revista, artículo 'La guía TransMigrARTS · Una nueva forma de observar los talleres artísticos' Pág, 10

INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta guía TransMigrARTS es el de mejorar los talleres artísticos a partir de la experiencia de la observación. Así pues, en esta guía proponemos diversos elementos para evaluar por las personas observadoras en el antes, durante y después de los talleres (organizados por las personas socias del proyecto TransMigrARTS) que forman parte del WP1 y el WP2. Los elementos aquí propuestos nacen del trabajo colaborativo en la estancia de investigación de unas cincuenta socias del proyecto en Granada en enero de 2022 y de la retroalimentación sucesiva y continuada de la experiencia de las observadoras durante los talleres implementados en el WP1.

Los elementos que proponemos serán evaluados por cada una de las personas observadoras en función de sus especialidades y sensibilidades. Con ello, esta guía apela y anima a la riqueza del diálogo entre participantes, talleristas y quienes realizan la observación, ya que todas están implicadas de un modo u otro en el taller y lo co-crean. El trabajo de observación debe ser constructivo en aras de aportar al aprendizaje colectivo de TransMigrARTS. Si surgen malentendidos o conflictos durante los talleres, estos se entienden como parte del complejo pero enriquecedor proceso colaborativo y deben constar en el informe de observación en la medida en que aporten al aprendizaje colectivo de cómo ser mejores en la práctica de los talleres. Asimismo, no se espera una evaluación exhaustiva que tenga que responder a todos los elementos de esta guía, sino que estos son propuestos para orientar a cada observadora en la realidad propia de cada taller.

Con el fin de flexibilizar la labor de observación y facilitar la relación con los elementos especialmente durante el desarrollo del taller, las

definiciones de los elementos que proponemos observar contienen tres posibles formatos: definiciones, preguntas y/o ejemplos. Además hemos integrado en lo posible cuatro dimensiones a observar: el cuerpo, la subjetividad, lo interrelacional y lo sociopolítico.

Proponemos que cada persona que observa haga uso de su propia experiencia durante la evaluación de los talleres y sugiera propuestas para mejorar esta herramienta, con el objetivo de retroalimentarla.

Las experiencias de las observadoras, recogidas siguiendo las indicaciones de esta guía, serán la base del futuro trabajo del WP2. Por tanto, en una primera etapa del WP1, que va de enero a julio de 2022, hemos ido puliendo esta herramienta, la cual será publicada lo más pronto posible después de finalizado este último mes. En una segunda etapa, perteneciente al WP2, que comprende de agosto de 2022 a junio de 2023, se aplicará dicha herramienta para la valoración del efecto transformador de los talleres. Asimismo, se hará una evaluación general del efecto transformador de los talleres observados durante este WP2.

Como parte de la preparación de la evaluación de los talleres, requerimos que quien va a realizar la observación entre en contacto con la institución receptora 5 meses antes y que le comunique cuáles son sus propias metodologías para evaluación que tiene previsto implementar a partir de la guía común, que constituye la prioridad colectiva.

Cada observadora deberá trabajar utilizando la carpeta en *Sharedocs* del taller en cuestión, la cual tiene acceso restringido (ejemplo: WP1_T06_UDFJC). Allí podrá encontrar todos los elementos del taller y compartir tanto los datos como los resultados de la evaluación.

Finalmente, esta guía defiende una expresión lingüística que sea inclusiva en cuanto al género. De este modo, haciéndonos eco del debate actual y necesario sobre las distintas posibilidades que permite la lengua española, hemos optado por la fórmula “persona”, en singular y plural, por ejemplo “persona observadora” o “la persona que observa” y, en aras de la economía lingüística, empleamos el femenino “la observadora”, sobreentendiendo “persona”.

ANTES

La persona que observa podría atender a estos elementos, necesarios para la observación del taller: **1. Dossier ético** y **2. Proceso de preparación del taller**.

1. Dossier ético

Conjunto de documentos que contienen los fundamentos o principios éticos a tener en cuenta en el proyecto TransMigrARTS para una relación óptima y adecuada entre participantes, talleristas y observadoras, que ha sido avalado por un Comité antes del inicio del taller. El dossier se compone generalmente de una hoja informativa y de un consentimiento informado (información acerca de la protección de datos personales y sensibles, confidencialidad, participación voluntaria de las personas participantes, información y objetivos del proyecto para las participantes, entre otras); derecho a la imagen y a la voz (para la investigación, para la comunicación, entre otras); identificación de posibles riesgos y protocolos para resolver dilemas éticos.

Lean atenta y comprensivamente el dossier ético para constatar la inclusión de estos elementos en dicho dossier:

1a. Información general relativa a la ética en el proyecto TransMigrARTS y elementos específicos del taller relacionados con cuestiones éticas

Descripción del proyecto TransMigrARTS, hipótesis, objetivos generales, dimensión interdisciplinar e internacional, cronología de los WP y ubicación del taller en el marco general del proyecto. Reglas y acuerdos comunes establecidos sobre la ética y la protección de datos personales (esta información está disponible en *Sharedocs* y se puede facilitar por parte de la coordinación UT2J).

Identificación de cuestiones éticas y de riesgos específicos del taller (equipo organizador del taller, equipo de personas investigadoras,

participantes, su perfil socio demográfico, criterios de inclusión o no, procesos de selección, protección y tratamiento de datos personales, herramientas de recolección de datos, cronograma del protocolo, análisis, entre otras).

1b. Diseño del taller

Según las exigencias de cada estructura el diseño del taller puede o no estar incluido en el dossier ético.

- Perfil profesional de la **tallerista** o talleristas.

Por **tallerista** entendemos la persona artista o artista-docente y, en general, la persona que organiza el taller.

- **Componentes artísticos** del taller: ejercicios, dinámicas, recursos, espacio, tiempo, entre otras.

- **Duración** del taller: la tallerista debe estudiar bien la duración del taller. Cuánto tiempo se está demandando de las participantes (número días, horas por día y por semana). Es bueno que la tallerista considere los pros-contras de cada horario, la comunidad a la que va a dirigirse (sus horarios de trabajo, sus necesidades familiares, etc.).

- **Objetivos** del taller respecto a las personas participantes **migrantes**.

Migrantes: personas que han migrado. Las migraciones han sido y son una condición del ser humano, motor de su historia y de su cultura. Los perfiles de los migrantes de los talleres TransMigrARTS son varios: migrantes internos en su propio país, forzados no forzados, que presentan vulnerabilidades (España, Colombia -las personas desplazadas); migrantes que viajan por la globalización del mercado del trabajo o de formación -estudiantes-, con unas características sociales aparentemente no problemáticas pero que sí a veces provocan fragilidades; y cada vez más personas que dejan su país por situaciones económicas, climáticas, políticas, sociales y personales relacionadas con diferentes procesos o estados de vulneración ante los cuales, individuos y colectivos, tratan de buscar una solución mediante movilidades geográficas de las que se espera mejorar o dignificar la vida. Para un mejor análisis de estas condiciones y procesos, puede resultar relevante el tener en cuenta las diferentes etapas o temporalidades de las migraciones, esto es: la partida, el tránsito, la llegada, la permanencia, el retorno.

Red de migración: vínculos relacionales existentes entre los diferentes participantes del taller (ya sea a nivel familiar, comunitario o social). Esta red puede existir antes del taller, pero también crearse o extenderse durante y después del mismo.

2. Preparación del taller

Encuadre y conocimiento situado del taller: aspectos y conocimientos importantes que la persona que observa debe tener en cuenta antes del taller.

2a. Acuerdos previos con las personas que observan y las que participan (por ejemplo, establecer directrices para el diálogo entre observadoras, artistas, talleristas; establecer roles y dinámicas para mitigar riesgos: definir el perfil de la persona que observa (participante activa, participante pasiva, no participante...), ya que podría alternarse.

2b. Comunicación para incentivar la participación. Se recomienda a las talleristas que valoren las vías de comunicación a utilizar y los contenidos que se incluyan. En este sentido, es importante conocer bien a la comunidad a la que nos dirigimos. Es decir, qué formato de mensaje es mejor para qué comunidad y qué imágenes o textos son más adecuados. Todo mensaje, por tanto, no solo debe buscar la participación, sino que debe tener en cuenta las sensibilidades y vulnerabilidades de la comunidad destinataria, así como evitar posibles estereotipos de representación.

2c. Diálogo entre talleristas, observadoras y la estructura que organiza el taller.

2d. Conocimiento sociodemográfico (edad, lugar de origen, género, entre otras), **sociocultural** (etnia, grupo cultural, profesión, trabajo, entre otras), **socioeducativo** (nivel educativo, formación complementaria, entre otras), **sociopolítico** (capital social, redes sociales, calidad de vida, satisfacción de vida del migrante, estatus legal, accesibilidad a derechos humanos, reconocimiento social, entre otras) de las personas participantes.

2e. Conocimiento del diseño del taller (qué prácticas artísticas se van a emplear y su posible objetivo de trabajar elementos específicos relacionados con el cuerpo, lo colectivo, lo sensible, entre otras).

2f. Identificación por la tallerista de **vulnerabilidades** específicas si las hay.

Vulnerabilidades: un estado (estado de vulnerabilidad) en el que la persona sufre limitaciones en su derecho a vivir dignamente debido a factores estructurales, socioculturales, contextuales y personales. Supone, por tanto, un momento de incapacidad para prevenir, resistir y sobreponerse (falta de **factores de protección**) a riesgos o peligros que potencian situaciones de inadaptación y exclusión (**factores de riesgo**).

- Entendemos como **factores de riesgo** los elementos que incrementan conductas o condiciones de vulnerabilidad. Pueden ser sociales (como el hecho de pertenecer a una determinada clase social, a una etnia, a determinada identidad de género), personales (como las diversidades funcionales) y políticos (como el hecho de que exista un conflicto armado, ejercer un liderazgo, pertenecer a determinado partido político, entre otras).

- Entendemos como **factores de protección** todo aquello que permite enfrentar y transformar los estados de vulnerabilidad, a través de aspectos como capacidades, empoderamiento, agencias individuales y socio-políticas, resiliencia, redes de apoyo, entre otras.

2g. Existencia de las condiciones que favorezcan el buen funcionamiento del taller (formaciones específicas, capacitaciones, equipos de apoyo):

- Para la tallerista (gestión emocional, seguridad, conocimiento del perfil sociodemográfico/sociocultural/socioeducativo de las participantes, entre otras).

- Para la observadora (gestión emocional, seguridad, conocimiento del perfil sociodemográfico/sociocultural/socioeducativo de las participantes, entre otras).

DURANTE

Mientras está transcurriendo el taller los elementos en los que podría fijarse la persona que observa serían:

1. Asistencia
2. Participación en el proceso creativo
3. Uso e interacción de materialidades y sensibilidades artísticas para la transformación
4. Manifestaciones corporales de la transformación
5. Emociones y Afectos
6. Confluencia entre lo autobiográfico y lo ficcional

1. Asistencia

La observadora puede preguntarse si todas las participantes asistieron todos los días, si hubo asistencia intermitente, si hubo deserción, etc.

2. Participación en el proceso creativo

La observadora podría tener en cuenta algunos de los siguientes aspectos:

2a. Interrelaciones

Proponemos observar las **relaciones** que se establecen entre las distintas participantes: talleristas, observadoras, migrantes, la comunidad que rodea, con el lugar, los objetos, el entorno.

Las **interrelaciones** serían los encuentros intersubjetivos entre personas que participan de una actividad y podrían observarse mediante los siguientes aspectos:

- **Disposición del taller**

La disposición del taller no atañe únicamente a las talleristas, sino que se presente en el ámbito de las interrelaciones de todas las personas involucradas en el taller (talleristas, participantes, observadoras, personas que realizan el registro audiovisual, entre otras).

La disposición estaría compuesta por tres aspectos:

1. lo espacial (la distribución de cuerpos en el espacio)
2. lo preceptivo (información y orientaciones para el desarrollo del taller)
3. lo aptitudinal y afectivo (disposición de las personas para participar en el taller y medidas o acciones para evitar, atenuar o reorientar situaciones difíciles o que se salen del propósito de ejercicios planteados durante el taller).

La persona que observa podría hacerse las siguientes preguntas:

¿Cómo la disposición del taller juega un papel en el proceso de transformación de la persona y el grupo?

Preguntas secundarias y ejemplos:

¿Cómo inicia o se activa el taller? ¿Qué tipo de acogida o bienvenida se le da al grupo?

Ejemplos: a) se inicia en círculo, por lo cual se arranca con una mirada panorámica del grupo; b) se inicia con música, activando desde un ritmo general o persona; c) se activa el taller desde consignas específicas sobre acciones que se deben realizar.

¿Qué información se les brinda al inicio del taller a las personas que participan?

Ejemplos: a) se les comunica el objetivo del encuentro o ejercicio; b) no se especifica a la participante el sentido u objetivo del ejercicio.

¿Cómo se presentan las talleristas?

¿Las indicaciones o instrucciones de los ejercicios durante todo el taller son dirigidas, con margen de libertad o completamente libres? ¿cómo esto incide en la distribución y relacionamiento entre las personas y las materialidades en el espacio?

Ejemplos: a) se pide al grupo realizar un sonido en específico y repetirlo en círculo (instrucción dirigida); b) se enuncia la cualidad del sonido, pero cada participante lo experimenta e investiga a su tiempo, necesidad y espacio (instrucción con margen de libertad); c) se pide a la participante que explore sonidos (indicación libre).

Cada variable de los ejemplos anteriores crea implicaciones e intencionalidades distintas por parte de las participantes y las talleristas; es decir, es observable en la medida que produce efectos en la toma de decisiones y autonomía que asumen las participantes individuales y el grupo. Estas decisiones condicionan la ruta que sigue –o no– tanto las talleristas como el grupo en lo planeado para el encuentro.

¿Cuál es la capacidad de adaptación y regulación del grupo y de las talleristas ante las contingencias (de aceptación o rechazo de ejercicios, por ejemplo) y las dinámicas o diferentes ritmos durante el taller?

Ejemplos: a) una persona del grupo manifiesta incomodidad para realizar cierto ejercicio y por lo tanto su participación es intermitente; frente a dicha situación el grupo se adapta y las talleristas modifican o regulan las formas en que se pueda desarrollar el ejercicio; b) misma situación, pero el grupo o las talleristas manifiestan incomodidad frente a la actitud intermitente y no se procuran cambios en la dinámica o formas de hacer el ejercicio.

¿Qué alcance o efecto tiene el debriefing en la toma de conciencia o descubrimiento de cambios en torno a la autobiografía de las participantes, así como respecto a los cambios en la

expresividad, la gestualidad, la corporalidad, la manera de hablar, el tono de voz y la actitud de escucha general del grupo?

Ejemplos: a) En el debriefing una persona manifiesta “volver a ser cuerpo que siente” y cómo eso se entrelaza con el porqué tuvo que dejar de sentir durante tantos años; b) Durante el debriefing de una sesión se observan voces y corporalidades con otra disposición frente a posicionamientos previos.

2b. Comunicación

Entendida como un proceso permanente de intercambios que se produce durante el taller.

2c. Colaboración

Disposición a la labor común.

2d. Co-participación

Las maneras conscientes de involucrarse en las prácticas del taller.

3. Uso e interacción de materialidades y sensibilidades artísticas para la transformación

La persona que observa podría prestar atención a los modos en los que se usan las **materialidades** (por ejemplo, materias y materiales del proceso de creación, objetos, medios, vestuarios, entre otras) y los **lenguajes artísticos** y sus **sensibilidades** (visuales, sonoras, léxicas: escrituras y verbales, proxémicas, somáticas, cinéticas, escenográficas, ficcionales, documentales, entre otras).

3a. Las materialidades

La materia o el material en sí mismo también sufren la transformación, pues adquieren sentidos y significaciones durante el proceso creativo. Una materia cuando ya ha sido re-significada para comunicar algo, es entonces una materialidad, el cuerpo de una metáfora.

Por ejemplo, las observadoras podrían fijarse en los objetos, medios, vestuarios en el proceso de creación, entre otras.

3b. Los lenguajes artísticos y sus sensibilidades

Las transformaciones que viven las personas en el interior del taller de creación se hacen evidentes o manifiestas mediante los **lenguajes sensibles del cuerpo (sensibilidades)**, que pueden ser visuales, sonoras, escrituras y verbales, proxémicas, somáticas, cinéticas, escenográficas, ficcionales, documentales, entre otras.

Por ejemplo, la mirada, la voz, el movimiento, el gesto, la sonoridad, entre otras; las sensibilidades también se manifiestan mediante las formas proyectadas y especializadas de estos lenguajes, ya como lenguajes artísticos y sus recursos: artes visuales, canto música, danza, teatro, entre otras.

Materialidades y sensibilidades artísticas: hay una estrecha y consecuente relación entre **transformación, materialidad y sensibilidad**, durante el proceso creativo. Si la transformación da cuenta de un cambio, en el interior del taller, los cambios son consecuencia de los intercambios entre las personas que participan en dicho espacio, pero también de los intercambios entre las personas y los materiales, los recursos, las espacialidades y los medios que se usan en el taller.

4. Manifestaciones corporales de la transformación

Transformación: una transformación en el contexto de un taller artístico puede valorarse como un cambio visible o manifiesto en la persona o en el colectivo de participantes, como consecuencia o efecto de una acción creativa. El cambio ocurre desde un modo o estado inicial de algo o alguien hacia otro modo pretendidamente mejor, aun cuando también ocurren en los talleres artísticos transformaciones negativas. El cambio da cuenta del movimiento de tránsitos (trans-) entre modos, estados, formas, formaciones (trans-formaciones). Por ejemplo, transformaciones como cambios en los modos del decir, en los modos de ejercer la mirada, en los modos de relacionarse, transformaciones motivacionales, en los modos de usar el cuerpo, en los modos de relacionarse con lo cotidiano, en los estados de ánimo, en los modos de presencia de la persona, etc.

Respecto a las **manifestaciones corporales de la transformación** la persona que observa podría atender a las maneras en las que se utilizan los siguientes elementos:

4a. El cuerpo

El **cuerpo** es la manifestación o materialidad de **la subjetividad** que permite la presencia, el aparecer ante los demás; igualmente es manifestación de la potencia o capacidad que se tiene para crear y ser afectado de diferentes modos.

La subjetividad sería el proceso conformado por percepciones, representación y experiencias que le permiten a un individuo tener un punto de vista para situarse ante el mundo y los demás.

Respecto al **cuerpo**, durante el taller pueden ser observables los siguientes aspectos:

- En el **espacio**: la cercanía y la distancia o lejanía entre los cuerpos y las distintas materialidades presentes en el taller, así como las posturas que toma el cuerpo en el espacio.
- Desde los **gestos**: movimientos faciales y acciones corporales que expresan diferentes modulaciones de afectividad, comunicación y relacionamiento con otras personas y objetos o materialidades.
- Desde las **emociones**: la definición se encuentra en la sección siguiente, la 5.

4b. La voz

Por ejemplo, las variaciones en el tono, el silencio, el volumen, la dicción, la proyección de la participante, entre otras.

4c. El espacio

Por ejemplo, la evolución en la proxemia, el desplazamiento, los niveles, entre otras.

4d. El tiempo

Por ejemplo, el manejo el ritmo, la duración, entre otras.

5. Emociones y Afectos

La persona que observa podría fijarse en cómo se trabajan y transforman las **emociones** y **afectos** a lo largo del taller.

Las **emociones** son expresiones corporales que funcionan como sensores de nuestras diferentes relaciones cuando nos vemos afectadas, amenazadas, menospreciadas, reconocidas o apreciadas por otras personas. Estas expresiones pueden tener la capacidad de ser vinculantes, con un potencial creador y/o transformador tanto individual como colectivo.

Por ejemplo, la **autoestima**, la **afectividad**, la **empatía**, la **confianza**, la creatividad, la adaptabilidad, el liderazgo, el **empoderamiento**, el apoyo social, el **reconocimiento**, los procesos de auto-identificación, la **resiliencia**, la **autoaceptación**, la **autoestima** social, entre otras.

Pueden ser entendidas también en movimiento o en su dinámica procesual.

- **Afectividades:** sentimientos y emociones orientados colectivamente que generan procesos de colaboración, solidaridad o desarticulación.
- **Empatía:** se puede comprender como una habilidad que involucra una apertura para conectarse con las personas, desde la lectura emocional, comprensión de esas emociones e historias, poder comunicarlas y asociarlas con su propia vida, sin entrar en un juicio de valor. Asimismo, la empatía puede comprenderse como la posibilidad del co-sentir lo que la otra persona siente, pero también es la apertura sensible a la experiencia para establecer relaciones de sintonía, resonancia, sinergias, intersensibilidades e interconexiones, con las personas y demás componentes del taller (es decir con las materialidades, los tiempos, las espacialidades, los flujos, entre otras).

A nivel corporal, la **empatía** puede observarse como acciones o respuestas intuitivas, sincrónicas o en sintonía de movimiento o ritmo hacia los demás y los objetos. Se percibe como un en-

tonamiento afectivo ligado a la versatilidad de la plasticidad del movimiento y el cuerpo.

- **Empoderamiento:** A nivel individual, puede ser la capacidad de transformar aspectos subjetivos que se han afectado durante el proceso de migración. Asimismo, comporta el aumento de la capacidad de obrar de una persona o un colectivo mediante la toma de conciencia de sus propios recursos cuando se enfrenta a una situación de dominación o de vulnerabilidad. Esta toma de conciencia implica un ejercicio autorreflexivo en el que se identifican las vulnerabilidades, así como los propios recursos, haciendo viable otra forma de actuar.

A nivel socio-político, puede ser la capacidad de juntarse con otras personas o de integrar redes sociales para incidir en la transformación de las condiciones que producen estados de vulnerabilidad en las diferentes etapas de la migración. Esta capacidad, incluye el proceso de construir y preservar una unidad -o un tejido social o comunitario- que permita hacer frente a los riesgos que puedan amenazar, no solo su condición humana en tanto migrante, sino también sus planes de vida; se trata de la posibilidad de fortalecer competencias y lazos sociales en pos de una vida digna.

- **Confianza:** La capacidad con la que una persona puede actuar, crear y generar vínculos interpersonales. La confianza puede concebirse desde tres dimensiones: la confianza en sí o en las propias capacidades; la confianza en los demás; y la confianza que alguien genera en otras personas a partir del reconocimiento de su valor o capacidad.
- **Reconocimiento:** proceso que permite valorar individual y socialmente a otra persona a través de la atención: la mirada, el contacto, la postura al hablar (a quién o quiénes es se dirige de manera más directa), el tono o matiz de la voz y la escucha.
- **Resiliencia:** Proceso mediante el cual individuos y colectivos buscan recomponer su existencia tras un evento adverso que ha afectado su identidad, sus modos de vida y sus medios de

supervivencia. Este concepto implica la convergencia de las voluntades individuales y colectivas para recuperarse frente a la adversidad. En todo proceso de resiliencia hay una transformación, lo que lleva a concebir la adversidad como una adversidad y al mismo tiempo como una oportunidad. Este proceso de transformación, sin desconocer unas condiciones mínimas para llevarlas a cabo (por ejemplo, garantías de seguridad y de derechos), necesariamente implica un compromiso personal y colectivo que puede involucrar una dimensión política.

- **Autoaceptación:** uno de los criterios centrales del bienestar. Las personas intentan sentirse bien consigo mismas incluso siendo conscientes de sus propias limitaciones. Tener actitudes positivas hacia uno mismo es una característica fundamental del funcionamiento psicológico positivo. La valoración de la autoaceptación en las artes no se valora en escalas, sino mediante las maneras como se hace manifiesta en la transformación de la experiencia sensible que viven la personas durante el taller. Por ejemplo, se podría ver la autoaceptación en la ampliación y diversificación de los modos como la persona se relaciona respecto de los distintos componentes, materialidades, especialidades, temporalidades, personas y demás que constituyen el taller. La autoaceptación integraría el autorreconocimiento, la autoimagen, la autorreflexión, la autoconfianza, la autodeterminación, el autoconocimiento, el yo potencia; para las observadoras externas, la aceptación de las corporalidades, para las observadoras participantes, la aceptación o conciencia de las propias encarnaciones.

- **Autoestima:** valoración del sujeto sobre sí mismo y sus capacidades, que puede manifestarse de distintas maneras, por ejemplo, verbal, cinética, gestual, entre otras.

6. Confluencia entre lo autobiográfico y lo ficcional

La persona que observa podría tener en cuenta cómo se interrelacionan las experiencias autobiográficas y lo ficcional.

- **Relación entre lo autobiográfico y lo ficcional:** narración que se crea entre elementos de la autobiografía de la persona y las formas en que ésta interpreta y percibe la realidad. Durante el taller la persona proyecta a otros esa construcción que hace de sí misma y que puede ser modificada con la interacción con los demás, la cual posibilita la apertura, la emergencia, la variación y el cambio de lo autobiográfico como descubrimiento y transformación de sí.

Por ejemplo, narrativas, biografías, autobiografías, autoficciones, corporrelatos, cartografías, lugar del testimonial, formas documentales y manejo del archivo, entre otras.

DESPUÉS

En esta fase es importante que se tengan en cuenta las siguientes temporalidades:

- Corto plazo (al finalizar el taller): **todos los talleres deben tener este apartado.**
- Mediano plazo (unos meses, un año después).
- Largo plazo: a determinar.

Así mismo se puede valorar la repercusión, las reacciones y las posibilidades de continuidad de los siguientes elementos:

1. **Autorreflexión**
2. **Lazos sociales/profesionales/educativos**
3. **Empoderamiento**
4. **Difusión e impacto en la comunidad y la sociedad**
5. **Productos/prácticas artísticas**

1. Autorreflexión

La persona que observa podría atender a los procesos **autorreflexivos** de quienes participan en los talleres en distintos roles (participantes, talleristas, observadoras) para valorar la percepción crítica de la experiencia en el proceso (por ejemplo, retroalimentación, niveles de satisfacción, *debriefing*, percepción de cambios en la **autoestima**, la **autoconfianza**, entre otras).

- **Autorreflexión:** procesos y capacidades críticos, emocionales, de evaluación de riesgos y consideraciones alternativas de solución, mediante los cuales las personas individuales y los colectivos hacen un ejercicio de auto-observación para dar cuenta de su situación inicial (punto de partida) y de las transformaciones percibidas y/o posibilidades de transformación (punto de llegada).

- **Autoestima:** la definición se encuentra en EL DURANTE.
- **Autoaceptación:** la definición se encuentra en EL DURANTE.
- **Autoevaluación:** Proceso reflexivo y crítico a través del cual el sujeto valora su participación y transformación en los talleres.
- **Percepción del contexto:** Capacidad para discriminar el clima de hostilidad u hospitalidad en el entorno del taller.
- **Retroalimentación:** Proceso colectivo de evaluación de los propósitos e impactos del taller.

2. Lazos sociales/profesionales/educativos

Relaciones intersubjetivas que emergen, se establecen y/o se consolidan entre quienes participan en un mismo taller. Estas relaciones pueden adquirir las formas de **redes sociales, redes de apoyo, cooperación, solidaridad, sociabilidad y/o integración social**, desde especificidades que pueden incluir intereses profesionales y/o educativos.

La persona que observa podría fijarse en los siguientes elementos, entre otros:

2a. Cooperación

Realización de una actividad conjunta con un propósito común.

2b. Solidaridad

Disposición de los participantes a apoyarse mutuamente.

2c. Sociabilidad

Placer de estar juntos sin intencionalidad particular.

2d. Integración social

Sentimiento de pertenecer a un grupo social, por ejemplo, una red, una comunidad.

2e. Apoyo social percibido

Percepción que una persona tiene de la disponibilidad y eficacia de sus redes de apoyo (afectivo, material, de estima, entre otras).

2f. Redes de apoyo

Cantidad, densidad, frecuencia de vínculos solidarios de los cuales dispone una persona para resolver dificultades específicas.

2g. Continuidad de los lazos

Mantenimiento en el tiempo de los lazos sociales contruidos en el taller.

2h. Creación de iniciativas/proyectos

Posibilidades y/o experiencias de emprendimientos derivadas de las prácticas del taller.

2i. Procesos de capacitación/formación/acompañamiento educativo que mejoren las condiciones actuales

3. Empoderamiento

La definición de **empoderamiento** se encuentra en el **DURANTE**.

Respecto al **empoderamiento**, la persona observadora podría tener en cuenta los siguientes elementos, entre otros:

3a. Enfoque inclusivo

Principio ético, perspectiva estética y exigencia legal que consiste en evitar cualquier modo de discriminación.

3b. Cuidado

Principio ético que busca salvaguardar la integridad física, moral y psicológica de todas las personas que participan en el taller.

3c. Capacidad de agenciamiento

Aptitud de gestionar los propios recursos para conseguir cierta finalidad.

3d. Resiliencia

La definición se encuentra en EL DURANTE.

3e. Resistencia

Es el acto de variación y creación ante las formas uniformizantes, unívocas y hegemónicas del poder.

4. Difusión e Impacto en la comunidad y en la sociedad

Difusión: Proceso de dar a conocer y compartir los aprendizajes (saber hacer, saber ser, saber actuar) adquiridos en los talleres.

Impacto en la sociedad: Efectos identificables en las comunidades participantes en el taller en términos de transformaciones de imaginarios y representaciones sociales.

La persona que observa podría prestar atención de los siguientes elementos, entre otros:

4a. Diseminación y efectos en la comunidad

Prolongación y expansión del impacto de los talleres en la comunidad de las participantes.

4b. La sensibilización social

4c. Transformaciones en los imaginarios y representaciones sociales

Cambios inducidos en la comunidad de participantes en torno a los prejuicios o sesgos asociados a las discriminaciones.

5. Productos/prácticas artísticas, continuidad y/o ampliación

Prácticas artísticas: Procesos creativos que se ponen en juego (exploración, uso e interacción con los materiales y participantes) para lograr los objetivos transformadores del taller.

Productos artísticos: Resultados identificables de las prácticas artísticas desplegadas en el taller.

Continuidad: Mantenimiento en el tiempo de las prácticas y/o productos artísticos del taller.

Ampliación: Aparición y expansión de nuevas prácticas artísticas a partir de los ejercicios realizados en el taller.

La persona que observa podría fijarse en los siguientes elementos, entre otros:

5a. Acciones artísticas: Performance, narrativas, audiovisual, sonoras, gráficas.

5b. Socializaciones en la esfera pública: Momento de la puesta en común y del compartir procesos, productos, resultados, relatos, aprendizajes de los talleres.

5c. Recepción del público: Respuesta de las espectadoras de cara a lo que se comparte en la socialización.

5d. Divulgación: Proceso de diseminación de los hallazgos de las participantes con distintas comunidades y entrega de los resultados y productos de la investigación-creación.

5e. Creación de nuevas prácticas/procesos/iniciativas

SOCIOS TRANSMIGRARTS



AARHUS UNIVERSITY



This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under grant agreement No 101007587

Evaluación e investigación creación ·

Hacia la creación de un instrumento para medir la transformación ·

Evaluation and research creation ·
Towards the creation of an instrument
to measure transformation ·

Evaluation et création de recherche ·
Vers la création d'un instrument de mesure
de la transformation ·

DOI 10.59486/OYHZ3427

Monique Martinez Thomas / LLA-CRÉATIS, Université de Toulouse, UT2J, Toulouse, Francia. ORCID: 0000-0001-6125-3907

Sandra Camacho López / Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia

Xanath Bautista Vigueras / Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia

Natalia Amaya García / Universidad de Toulouse, Toulouse, Francia-U. Distrital, Bogotá, Colombia

Elena Sánchez Vizcaino / TAI, Madrid, España. ORCID: 0000-0003-3124-9362

James Chaytor / LLA-CREATIS, Université de Toulouse, UT2J, Toulouse, Francia

Palabras clave:

Educación Social, Pedagogía Social, Derechos Humanos, migrantes, intervención educativa, exclusión social.

Keywords:

Social Education, Social Pedagogy, Human Rights, migrants, educational intervention, social exclusion.

Mots-clés:

Éducation Sociale, Pédagogie Sociale, Droits de l'Homme, migrants, intervention éducative, exclusion sociale.

Resumen

Este artículo, en el que participaron cinco de las estructuras socias del proyecto TransMigrARTS, tiene como objetivo definir las bases teóricas para la creación de un instrumento de evaluación del poder transformativo de talleres artísticos, aplicados en comunidades con vulnerabilidades específicas. Como complemento de la reflexión sobre el proceso de consolidación de una guía de observación TransMigrARTS, se propone enfocar este estudio en la medición del impacto de las artes vivas a través de "variables" artísticas, que se definen como "nodos". A partir de estas primeras propuestas, se irá creando, experimentando y validando una herramienta autoadministrada para los participantes del taller, que permita valorar el proceso de transformación. Por tanto, el método de evaluación creado, a partir de una metodología de investigación-creación, se presenta como intento de llenar el vacío epistemológico que existe respecto a la valoración de los efectos de las artes. Para ello, se basa dicho método en herramientas del propio campo artístico aplicables a cualquier público objetivo.

Abstract

This article, in which five of the partner structures of the TransMigrARTS project participated, aims to define the theoretical bases for the creation of an instrument for evaluating the transformative power of artistic workshops, applied in communities with specific vulnerabilities. As a complement to the reflection on the process of consolidating a TransMigrARTS observation guide, it is proposed to focus this study on measuring the impact of live arts through artistic "variables", which are defined as "nodes". Based on these first proposals, a self-administered tool will be created, tested and validated for the workshop participants, which allows the transformation process to be assessed. Therefore, the evaluation method created, based on a research-creation methodology, is presented as an attempt to fill the epistemological gap that exists regarding the assessment of the effects of the arts. To do this, this method is based on tools from the artistic field itself applicable to any target audience.

Résumé

Cet article, auquel ont participé cinq des structures partenaires du projet TransMigrARTS, vise à définir les bases théoriques de la création d'un instrument d'évaluation du pouvoir transformateur des ateliers artistiques, appliqués dans des communautés présentant des vulnérabilités spécifiques. En complément de la réflexion sur le processus de consolidation d'un guide d'observation TransMigrARTS, il est proposé d'axer cette étude sur la mesure de l'impact des arts vivants à travers des «variables» artistiques, qui sont définies comme des «nœuds». Sur la base de ces premières propositions, un outil auto-administré sera créé, testé et validé pour les participants à l'atelier, permettant d'évaluer le processus de transformation. Ainsi, la méthode d'évaluation créée, basée sur une méthodologie de recherche-création, se présente comme une tentative de combler le vide épistémologique qui existe quant à l'évaluation des effets des arts. Pour ce faire, cette méthode s'appuie sur des outils issus du champ artistique lui-même applicables à tout public objectif.

Primeros pasos hacia un instrumento para medir la transformación de los participantes en talleres artísticos

Durante la estancia de investigación en Granada (España) en enero de 2022, un equipo de cincuenta personas artistas e investigadoras del proyecto TransMigrARTS, apostaron por crear y validar una guía de observación y de evaluación de talleres artísticos aplicados en comunidades con vulnerabilidades específicas de migración. Esta guía surge a raíz de la metodología de investigación creación aplicada (Martínez, 2023), compartida por los socios de los países implicados en el proyecto, desde el campo del arte y en diálogo con otras disciplinas de las ciencias humanas (psicología, salud pública, ciencias de la educación, antropología, sociología, filosofía) y con dos expertos de ciencias exactas (matemáticas e informática).

Este trabajo se organizó por grupos, según los distintos ejes problemáticos que se definieron colectivamente. Miembros de cinco de las trece estructuras pertenecientes al proyecto, entre las que están la Universidad de Toulouse Jean Jaurès, la Universidad de Antioquia, la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, la Universidad de Granada, el TAI se reunieron con un objetivo tan innovador como complejo: definir unas bases teóricas para la creación de un instrumento de evaluación del poder transformativo de talleres artísticos. Como ya se apuntó en el artículo anterior (González *et al*, 2022), la valoración de los talleres artísticos de teatro aplicado generalmente se ha propuesto desde otros campos disciplinares que no son las artes,

esencialmente las ciencias de la educación, la psicología, o la sociología, y con métodos clásicos de las ciencias sociales y humanas -cuantitativos y cualitativos-. Es por ello que el proyecto TransMigrARTS se propone llenar este vacío en la bibliografía académica existente partiendo del concepto de Taller Artístico con Función Transformadora que da un lugar preponderante a los procesos de creación y a las capacidades del arte para cambiar los modos de ser.

No se trata de curar a las personas ni de integrarse en protocolos médicos, psiquiátricos o psicológicos. Es decir, no se pretende formar parte del enfoque propuesto por las terapias artístico creativas, sino que las personas que constituyen el público objetivo del programa exploren el proceso creativo como un medio de simbolización, mediación, superación, empoderamiento y expresión de la experiencia, pero nunca -por lo menos en la intención del tallerista- como una manera de tratar traumas, patologías o enfermedades mentales. TransMigrARTS se centra en los dispositivos artísticos mismos, entendiendo este concepto en la línea de Foucault según la *Crítica de los dispositivos*, desarrollada por la Universidad de Toulouse. Según Arnaud Rykner, uno de los fundadores de la dicha *Crítica de los dispositivos*, “el dispositivo es una articulación de elementos heterogéneos dispuestos a establecer las condiciones de posibilidad de un acontecimiento, de un encuentro, de una mutación, poniendo en juego una triple dimensión: técnica, pragmática y simbólica de lo real puesto en escena” (Martínez/Gobbé-Mévellec, 2014, p.89). Con el interés de expandir esta noción hacia la práctica dispositiva (Velázquez/Martínez, 2021), TransMigrARTS se propone crear protocolos para la implementación de talleres artísticos, que no serán sistemas cerrados o restrictivos sino dispositivos abiertos, “matrices de interacciones potenciales” (Ortel, 2008). Por tanto, los talleres de arte serán métodos abiertos y con cualidades amplias, ya que el trabajo con personas implica tener en cuenta elementos fortuitos vinculados con la persona misma y con las relaciones sistémicas entre los participantes.

En concreto, el proyecto TransMigrArts trabaja desde el arte con personas que han experimentado la migración. Por ello la necesidad de tener en cuenta que cada persona vive los procesos migratorios de manera diferente; es decir de acuerdo a su propia historia de vida, así que dependiendo de las diversas circunstancias (causas, consecuencias... de su migración), personales y/o colectivas. Estamos abordando la migración desde la interacción misma con los/las migrantes, trabajando a partir de acercamientos a las prácticas artísticas desde las diferentes posibilidades interdisciplinarias que brindan las artes vivas, a través de ejercicios con sus cuerpos, voces, imaginarios, experiencias, expectativas, comprensiones y también con sus preguntas, sus relaciones con los espacios y tiempos, con sus propias sensibilidades artísticas y visiones frente al mundo.

Si bien, la finalidad de este proyecto no es formar artistas, es interesante que las personas migrantes se aproximen a procesos que les permitan reconocer en sí mismos y en su relación con los otros, dinámicas de interrelación tanto físicas como sociales implicadas por el componente performático de las artes. El trabajo de los artistas genera espacios de expresión propios, desde las capacidades personales de cada participante. A partir de estas capacidades, se pueden crear estrategias de transformación que les permita avanzar y sobrepasar obstáculos propios de lo que conllevan los procesos migratorios. Así pues, los talleres que se proponen, gracias a la dinámica artística de rescatar y nutrirse de lo lúdico, posibilitan indagaciones, reflexiones, intentos continuos para probar nuevas cosas y autoevaluarse, para crear conciencia sobre lo que es cada uno, lo que es en su relación con los otros y con el medio en el que se encuentran.

Para poder medir el impacto de estas prácticas dispositivas, sugerimos pensar en “variables” artísticas, que proponemos definir como “nodos”. A partir de las primeras propuestas

definidas en este texto, se irá creando, experimentando y validando una herramienta autoadministrada por y para los participantes del taller, que dé cuenta del proceso de transformación desde las artes. Debemos resaltar la necesidad de que solo podremos evaluar los elementos que sean potencialmente cambiantes. Por eso, es fundamental escoger los términos y definirlos de una manera que sean comprensibles para todas las personas investigadoras de TransMigrARTS, independientemente de la disciplina a la que pertenecen. Por esta razón, la herramienta de medición debe ser pragmática para su comprensión. También será necesario hacer distinción entre lo que es el cambio y la transformación, pues esta última es evaluada en un sentido positivo.

Una metodología de investigación creación aplicada a la propia investigación

En varias sesiones de trabajo interdisciplinar en la ciudad de Granada, se reunieron especialistas -investigadores y artistas- del campo del arte y las ciencias sociales y humanas¹, de cinco estructuras diferentes de TransMigrARTS. El tema elegido para el trabajo de este grupo fue “Evaluación e Investigación creación”, el cual estuvo en relación con otro grupo que trabajaba sobre “Investigación creación y transformación”.² El primer grupo tenía como tarea buscar formas de probar la eficiencia de los talleres propuestos a través de las artes y el segundo ahondaba en cómo se desarrollaban los procesos de transformación desde el arte. A partir del trabajo

1 · Monique Martínez (Universidad de Toulouse), Sandra Camacho López (Universidad de Antioquia), Natalia Amaya (Universidad de Toulouse/Universidad Distrital), Xanath Bautista Viguera (Universidad de Antioquia), James Chaytor (Universidad de Toulouse), Elvira Molina (Universidad de Granada), Gabriela Acosta (Universidad de Toulouse), Carlos Martín (TAI), Fanny Añanos (Universidad de Granada), Agustín Parra (Universidad de Antioquia), Sandra Alvarán (Universidad de Antioquia).

2 · Los cinco grupos configurados en el encuentro de Granada fueron: · investigación-creación y evaluación · ética y vulnerabilidad · transformación e investigación-creación · migraciones y vulnerabilidades · transformación y evaluación

de ambos, se recogieron sugerencias acerca de elementos precisos para evaluar estas transformaciones, se buscaron signos o indicios que permitieran dar cuenta de transformaciones potenciales gracias a la evaluación de los talleres. Los resultados quedaron plasmados en la Guía de Granada, junto con los demás aportes.

Este artículo, por tanto, quiere dar constancia de la metodología de construcción colectiva de los conceptos que servirán de base al instrumento que se quiere crear como objetivo general del proyecto. Los procesos de validación serán aquellos que se utilizan tradicionalmente en el campo de las ciencias sociales, pero trasladados al campo del arte y para el arte, a partir de las experiencias de investigación creación aplicadas. De por sí, generar conocimiento con dinámicas in-

terdisciplinarias, intersectoriales en un contexto internacional tan diverso como TransMigrARTS no es usual en nuestras disciplinas (González *et al*, 2022). Pero más aún con propuestas creativas como las que se dieron durante el encuentro de enero en Granada, que apostaron por procesos propios de la investigación creación. Por ejemplo, al iniciar el trabajo colectivo, se “performó” la investigación, con un taller artístico liderado por la Universidad de Antioquia para explorar el cruce interdisciplinar con técnicas corporales y de artes plásticas. Esto dio como resultado una instalación plástica, tejida corporalmente con hilos de lana de diferentes colores, con textos escritos por cada persona, para aprender a trabajar entre disciplinas y a hacer un ejercicio de flexibilidad y solidaridad entre las unas y las otras estructuras.



Fotografía · © David Romero TransMigrARTS

Durante los primeros momentos de reflexión colectiva, surgió la metáfora del “barco de TransMigrARTS”, que tenía como objetivo crear equipos de trabajo e incentivar la participación de cada uno, en función de sus capacidades e intereses. De allí nacieron los equipos del timón, la brújula, el ancla, el casco, la hélice. En este ejercicio en

particular, nuestro grupo “Evaluación e Investigación creación” se identificó con la metáfora del timón, en la medida en que cumplía con uno de los objetivos prioritarios del viaje de TransMigrARTS: direccionar el barco hacia la construcción de una herramienta que probara la eficacia de los talleres artísticos.

Según la metodología imaginada durante el encuentro de Granada por Yohana Parra (Universidad de Antioquia), James Chaytor y Félix Gómez-Urda (Universidad de Toulouse/Universidad Complutense) la foto superior muestra el proceso mediante el cual papeles de color, con frases que se referían al proyecto en lo concreto, se colocaban sobre la imagen del barco. Cada participante colocó los temas de interés sobre la parte del barco que estimaba más pertinente. En este proceso, la dimensión práctica del proyecto estaba infiltrada o fusionada por el mundo metafórico del barco. Los dos paradigmas estaban superpuestos literalmente, el uno sobre el otro. En un segundo momento el barco fue descuartizado en sus partes principales con tijeras; timón, ancla etc., cada una con sus palabras claves, y las piezas distribuidas sobre el piso del salón. Los participantes, como náufragos, tenían que escoger una parte del barco a la cual ampararse. De esta manera orgánica, los grupos de trabajo se formaron, algunas personas guiadas por el significado metafórico de una parte del barco, otras por los temas concretos colocados encima y sin duda algunas por afinidad con los grupos de “náufragos” que empezaban a formarse. De esta manera la composición de los grupos se llevó a cabo a través de un proceso que hilaba elementos artísticos y afectivos con elementos pragmáticos.



Fotografía · © TransMigrARTS

Además, durante todo este proceso, hubo un ritual de calentamiento corporal y grupal cada mañana, que un voluntario proponía a cada inicio de sesión. Esto permitió crear dinámicas colectivas a través de las artes vivas (con dinámicas performativas, sonoras, anteriores a cualquier intercambio clásico, logo centrado). De igual modo, durante los intercambios en grupos, con diálogos científicos más tradicionales, se utilizaron con frecuencia el dibujo, las cartografías de conceptos, entre otros. Al final del mes, surgió la necesidad de otra performance que pudo describir la experiencia investigativa vivida durante estas cuatro semanas, y en la que participaron no sólo artistas investigadores sino investigadores transformados por la vivencia colectiva.



Fotografía · © David Romero TransMigrARTS

Estas rutas metodológicas, que compaginan práctica artística y reflexión, son propias de la investigación creación, que tantos debates nutre a la academia europea, especialmente en Francia, en donde, desde hace poco más de una década, se está reconociendo institucionalmente en sus escuelas doctorales (Martínez, 2018).

Hacia una configuración de los “nodos”

Utilizando métodos de visualización para nuestro pensamiento colectivo, surgió primero un diagrama dibujado que impuso la evidencia de un concepto que podría asentar el proceso de evaluación: el “nodo”. Para definir el nodo de manera metafórica, podríamos recurrir a comparaciones con el mundo vegetal, urbano o del juego. Cuando observamos las ramas de un árbol, podemos ver que el lugar en el que nace cada una de ellas es más ancho, allí se ubica una especie de matriz originada por múltiples fibras que se concatenan, que dan origen a la rama y que en su conjunto de ramificaciones conforman al árbol. Lo mismo ocurre en un plano o mapa del

sistema de transporte de una ciudad, en él encontramos puntos en los que convergen diferentes líneas (de metros, de trenes, de buses) y que constituyen, gracias a la intersección entre ellos (sin jerarquías) lo que denominamos la “red”. Cuando jugamos al lazo (o cuerda), en cada una de las puntas de este, está sostenido por nuestras manos o por una estructura que lo sostiene. Ese punto de donde parte el movimiento de la cuerda para que podamos saltar y jugar con él, es lo que al igual que en el árbol, en el sistema de transporte y en el lazo, llamamos “nodos”. Los nodos son pues, esos puntos en los que convergen o se interceptan varios elementos y que en su conjunto conforman un sistema, una red, un objeto o desde las artes vivas: el cuerpo, la voz, etc., que se utilizarán a continuación para el constructo de la herramienta.

Con esta idea en la cabeza, se realizó en enero en Granada el diagrama que se muestra a continuación en la presentación pública:



Fotografía · © David Romero TransMigrARTS

En este diagrama, se señalan los cuatro primeros “nodos” que se consensuaron para ser evaluados: cuerpo, voz, espacio y tiempo. Todos ellos teniendo en cuenta indicios, signos de la que evidencian la transformación en los talleres y que parten de un eje central: el empoderamiento. Con el término empoderamiento se sugieren posibles habilidades que podrían verse a través de sensibilidades artísticas y a través de las que se podría medir la transformación (cf. la guía de Granada). Habilidades como la empatía, la adaptabilidad-flexibilidad, la gestión de emociones, la confianza, la introspección, el pensamiento crítico, la autorreflexión (teniendo en cuenta la capacidad de conciencia e inconsciencia de sí), la escucha activa y la creatividad.

Origen del diagrama

Tal como se ha comentado a lo largo de este artículo, el trabajo interdisciplinar fue un factor mediador de las dinámicas de todos los grupos de trabajo; esto inevitablemente llevó a comprender que los posibles nodos que planteaba este grupo en particular debían estar articulados a los avances y discusiones que se tenían en los demás grupos y a la generalidad del encuentro. Fue así que a partir de la pregunta ¿cuáles son los elementos de una investigación creación potencialmente cambiantes y por lo tanto posibles de ser evaluados? este grupo recurrió a las tres variables generales desde las que se desplegaban el resto de indica-

dores del arte, factibles de ser evaluados desde la observación. Las tres variables fueron: *sujeto/persona, colectivo* y *proceso artístico*.

Teniendo esto como base, era necesario comprender y evidenciar la estrecha relación entre las variables persona y colectivo, a la vez que debía tenerse en cuenta que el proceso artístico sería parte de lo realizado en los talleres. Estos procesos artísticos conformaban otra “capa” dentro de lo posiblemente evaluado y observado, esto exigía integrar los procesos, al mismo tiempo que darle su lugar como un elemento en devenir, es decir, en función de las dos variables anteriores *sujeto/persona* y *colectivo*.

Planteamiento de la forma y las capas

Las variables –*sujeto/persona* y *colectivo*– eran, por decirlo de alguna manera, “el centro” de la evaluación; el proceso artístico devenía de ellos y, por lo tanto, el resto de indicadores debían conectarse con él para cobrar valor evaluativo en los dos primeros. Esta misma dinámica de relación ocurría con los nodos; es decir, que los cambios en el cuerpo, en la voz, en el espacio y en el tiempo eran significativos en la medida que cambiaban en relación con el *proceso artístico* y por lo tanto acontecían en el *sujeto/persona* y en el *colectivo*. Durante una jornada de trabajo se buscaron diferentes formas de interactuar con dicha articulación hasta que se llegó a la imagen de una serie de círculos que en su entrelazamiento crearan un centro conjunto y por lo tanto compartieran los indicadores a evaluar, independientemente de si se escogía o no verlos en el *sujeto/persona* o en el *colectivo*.

En el ejercicio de crear esta herramienta, surgió la pregunta por la relación entre los nodos y por cómo o quién daba esa relación. Así se hizo notorio, que esta herramienta requería de una flexibilidad que, normalmente, no permiten los forma-

tos tradicionales de valoración cuantitativa. Por el hecho de que esta herramienta está inmersa en un proceso de investigación creación, es necesario que la herramienta permita observar e interpretar el fenómeno estudiado a partir del “ver” y del “sentir” del investigador, pues él también participa como agente vivo, gracias a su experiencia vivida, a su subjetividad y a su memoria, favoreciendo la construcción de un conocimiento crítico y reflexivo (Sullivan, 2006, pág. 23). Esto implica que la herramienta que se utilice, debe ser de naturaleza flexible y debe permitir dar cuenta de la reflexividad del investigador creador.

El planteamiento de esta herramienta, buscaba hacer que las confluencias de estos nodos no se dieran solo en términos lineales, sino que tuvieran múltiples relaciones y que permitieran, a partir de la perspectiva de quien realiza la observación, dar relevancia a uno de los nodos según su necesidad. Por lo anterior se planteó el uso de una aplicación que posibilitara relacionar esos nodos como capas, según el criterio de cada persona investigadora creadora, permitiéndole seleccionar lo que ella considerara relevante. Era importante que el dinamismo de la propia investigación creación se involucrara en la valoración del proceso y que este ejercicio arrojara al final un texto o diagrama que permitiera ver sobre qué aspectos y nodos hacía énfasis el investigador.

Posibilidades de la herramienta

Al tratarse de una herramienta de evaluación, era necesario crear la mejor forma de interactuar con ella, por esta razón, en algún momento se contempló que el diagrama fuese un diseño para una posible interacción tecnológica. Si el sistema de

Los cuatro primeros nodos

Mientras se realizaban las discusiones en torno al diagrama, el tema de los nodos continuaba y se acordaban los cuatro primeros para observar (cuerpo, voz, espacio y tiempo) para que, a partir de ellos, se pudieran evaluar las transformaciones con la herramienta de evaluación.

El cuerpo es uno de los nodos que suscitó más discusiones entre los expertos, para llegar a un concepto que permitiera evidenciar lo que desde él se podía observar. Este se constituye como el nodo fundamental del método que se quiere construir y en su definición, los expertos, tardaron varias sesiones de trabajo, en las que continuamente iban apareciendo reflexiones u observaciones sobre los elementos que podrían interesar de este concepto. Se abordaron ciertas teorías sobre los estudios corporales como la teoría de las intersensibilidades propuesta por Katya Mandoki (2006), se recordaron también ciertas técnicas para observar, como las de Rudolf Laban y sus “análisis del movimiento”. Asimismo, se mencionaron otras posibilidades como los análisis de espectáculos de Patrice Pavis y la escala de habilidades de comunicación y expresión a través de la acción corporal de Agustín Parra (2021), compuesta por catorce indicadores de la comunicación y la expresión corporal, gestual y no verbal. También se planteó la tipología de las didascalias de Sandra Golopentia y Monique Martinez, ya que las acotaciones escénicas son un sistema de descripción del espectáculo virtual que integra el cuerpo del actor (Martinez, 2010). Los/as especialistas recurrieron a sus propias experiencias con las artes vivas, para entender

relaciones entre las variables y sus respectivos nodos/indicadores podían desplazarse a un medio tecnológico -por ejemplo, una *App*- esto significaría una mejor gestión de la información obtenida de la herramienta, creando así un banco de datos que permitiera dar resultados de manera sistematizada acerca de la transformación.

a través de qué aspectos corporales se podían observar transformaciones en los/as participantes, apostando una vez más por reflexionar a partir de un terreno artístico. De allí surgió una primera noción: “el movimiento” y se evidenciaron perspectivas y multiplicidad de posibilidades en torno a este. De igual modo se exploró la relación *sine qua non* entre **cuerpo, tiempo, voz, espacio**, así como las habilidades sensibles. Por todo ello, era necesario que la observación sobre el cuerpo pudiera englobarse en un asunto situado y de contexto cultural. Tal como lo reconocen los diferentes autores, Lazo (2010), Rico Bovio (1998), Le Breton (2002) Merleau- Ponty (1945) el cuerpo como noción compleja, indisoluble y multidimensional existe mediado por nuestras experiencias en relación con nuestro contexto cultural y social y son las diversas relaciones entre estas dimensiones las que configuran el cuerpo-que-somos y nuestra situación en el mundo.

Cada relación entre las diferentes dimensiones, genera un espacio tiempo particular que le es propio a la experiencia de la persona, por eso separar las dimensiones puede ser contradictorio para algunos expertos, sin embargo, dado que es una herramienta que pretende servir a los investigadores creadores en diferentes campos disciplinarios, se acordó dejar estos aspectos de manera separada para que pudiesen configurar una ruta de lo observable en los talleres.

Este concepto de cuerpo transitó entre varios grupos durante el encuentro de Granada, lógicamente por la materia investigativa misma que se está indagando en TransMigrARTS: unas prácticas de artes vivas donde las personas están en

un espacio y tiempo compartido. En la guía de observación publicada en este mismo número de la Revista TransMigrARTS (2022), se parte de la definición consensuada por todo el equipo: “el cuerpo es la manifestación o materialidad de la subjetividad que permite la presencia, el aparecer ante los demás. Igualmente es manifestación de la potencia o capacidad que se tiene para crear y ser afectado de diferentes modos. La sub-

jetividad sería el proceso conformado por percepciones, representación y experiencias que le permiten a un individuo tener un punto de vista para situarse ante el mundo y los demás.” (Guía de Granada, p. 18)

Así pues, se estableció que durante un taller pueden ser observables los siguientes aspectos con respecto al **cuerpo**:

La mirada

Los/as expertos/as coincidieron en que la mirada es un vehículo importante para comunicarse. Mirar a los ojos de la otra persona, sostener la mirada, hablar y sostener la mirada o evadirla son indicios que permiten ver los cambios al relacionarse con las demás.

Desde los gestos

La discusión entre las investigadoras en torno al gesto estuvo dada desde dos perspectivas: para algunos, el gesto se relacionaba como un asunto facial, mientras que, para otros, englobaba un movimiento corporal más ligado a lo cotidiano o “casual” del cuerpo. Se acuerda entonces la observación sobre los gestos faciales y acciones corporales que “expresan diferentes modulaciones de afectividad, de comunicación y de relacionamiento con otras personas y objetos o materialidades.” (Guía de Granada, p. 18)

Desde la postura

Como postura se entiende las formas que toma el cuerpo en su generalidad.

Desde la presencia

Por presencia se entiende aspectos como la intención, la atención, “el estar aquí y ahora”. En este “estar aquí y ahora” se habla que la presencia la da ese “duende” de cada uno (o el “carisma”). También se ligaría a una “corporización del gerundio”, es decir, a esa intención de “estar siendo” en vitalidad.

Desde el aspecto

Es un elemento que no se había contemplado desde el inicio, pero que se integra a partir de la discusión en torno a la palabra “morfología”. Intentando tener en cuenta el asunto de la apariencia, la cual, puede ser diciente en términos de las decisiones o apuestas que toma el sujeto en el taller o culturalmente. Se enfatiza que para observar/evaluar el aspecto no debe haber un juicio de valor, sino que, ante todo, debe ser reconocido como un impacto, una muestra de transformación, o de cambio de aspecto, que pueda aportar a la evaluación en términos de transformación durante el desarrollo del taller.

Desde las emociones

La expresividad es otro elemento que se puede observar a través del cuerpo, de las emociones que siente (tristeza, alegría, temor, rabia, amor, sorpresa...) para entender cómo afecta “la autoestima, la afectividad, la empatía, la confianza, la creatividad, la adaptabilidad, el liderazgo, el empoderamiento, el apoyo social, el reconocimiento, los procesos de autoidentificación, la resiliencia, la autoaceptación, la autoestima social, entre otras.” (Guía de Granada, p. 19)

En el espacio

Dentro del ecosistema del taller, la proxemia resulta también una variable muy importante desde el punto de vista de la intersubjetividad. A través de “la cercanía y la distancia o lejanía entre los cuerpos y las distintas materialidades presentes en el taller, así como las posturas que toma el cuerpo en él se puede valorar cambios o transformaciones que puedan tener un fuerte impacto social.” (Guía de Granada, p. 19)

La **VOZ** es el segundo nodo que se destacó como categoría aparte, ya que, si bien se compone en relación con el cuerpo, no está condicionado a él. Se puede separar la voz del cuerpo, el cuerpo de la voz, o mantenerlos unidos. Después de intercambiar distintos argumentos, los

investigadores acordaron definir este nodo con dos ejes que tuviesen en cuenta la voz hablada y la voz cantada.

Los distintos aspectos que pueden ser observables para medir la transformación respecto a la **voz** son:

Los matices

Por matices se puede entender el rango de variaciones que puede existir en la voz, la gama de posibilidades de juegos con la voz (no necesariamente de tonos en el sentido musical). Estos pueden evidenciar cambios en un proceso de taller.

El silencio

Si bien no se ahondó en las primeras discusiones del grupo sobre el silencio, siempre se hizo énfasis en que era un aspecto muy importante. Cuando se abordó este aspecto con el fin de pensar en la herramienta que permitiría medir la transformación, se hizo evidente que podía observarse el silencio, a través del no hablar, de no hacer sonidos y/o de escuchar al otro.

El volumen

Atender la escala de magnitud con la que se habla o se proyecta la palabra.

La dicción

Observar la articulación de los sonidos al hablar, así como las características que definen la manera de hablar.

El **espacio** constituye el tercer nodo fundamental para el proceso de construcción de la herramienta de evaluación, así pues, se estableció que durante un taller pueden ser observables los siguientes aspectos con respecto a este:

La relación entre cuerpo y espacio es estrecha y se complejiza bajo la perspectiva del movimiento, dado

que del movimiento de cada uno de los participantes se puede desarrollar una observación, o mejor dicho parámetros para observar y evaluar distintos elementos. Finalmente se decidió quitar la variable movimiento de este nodo, y desglosarla con otros parámetros. Es así como se definen y estabilizan a continuación, algunas variables en el espacio y que tienen relación estrecha las unas con las otras:

La proxemia

Se define como la relación con el espacio en términos de cercanía y distancia con otro cuerpo u objeto (Guía de Granada, p. 19).

La kinesfera

Es la interacción con el “espacio vital o íntimo” dentro de los rangos de movimiento propios (ligados a la anatomía y fisiología de cada sujeto).

El desplazamiento

El desplazamiento tiene que ver con la dirección y la forma de moverse en el espacio. Se comentó el asunto del plano sagital y horizontal como posibles aportes.

Los niveles.

El eje vertical determina una relación concreta con el espacio y se definen entonces tres niveles que puede ser significativos: alto, bajo y medio.

El cuarto nodo es el **tiempo**, el cual se define como los periodos en los que se realizan las acciones o los sucesos. Sobre este nodo se

desarrollaron y discutieron varios elementos, de los que se podrían incluir como observables, los siguientes:

El ritmo

El cual engloba las distintas variaciones de un sonido o una acción, teniendo en cuenta intensidades y duración. También se podría contemplar el asunto de la repetición, de la velocidad, del tempo interno.

La duración

Se trata de ver una temporalidad súbita o sostenida, una prolongación o ruptura.

La sincronización

Se apuntaron aquí los momentos de entonamiento y que no necesariamente implican el unísono.

Durante la última franja de trabajo se abordó un diálogo en torno a un nodo de lo **imprevisible** y en aquel momento del proceso, costó trabajo ubicarlo en el nuevo esquema que se había comenzado a trabajar.

También se habló sobre las posibles propuestas artísticas que pudieran nacer de los participantes. Se consideró que estas propuestas provenían no solamente del tallerista, sino de los participantes y desde las co-creaciones entre ellos. Las **propuestas artísticas** se revelan a través del dibujo, de las narraciones, de materiales, objetos, construcción, sonoridades, los distintos medios, soportes, lenguajes que proporcionan las artes. Este *ítem* se propuso como nodo estructurante al final de las discusiones, por la cantidad de información que se podía recoger durante el proceso del mismo.

Surgió la problemática siguiente: teniendo en cuenta que si queremos evaluar aspectos

potencialmente cambiantes en las personas, ¿cómo separar los de carácter colectivo de los de carácter individual? ¿Cómo evaluaría el observador participante todos estos elementos? ¿cómo un asunto de “capas”, que posiblemente se superponen y que además son visibles en las propuestas artísticas, “evidencian” también el cambio y la transformación? Por otro lado, la "propuesta artística" constituye un nivel diferente al de la expresión corporal o al de la expresividad corporal, porque si bien éstas las "atestiguan", lo hacen de manera distinta, siendo interesante para ello las nociones de *foco*, *de espontaneidad* y *de protagonismo* y de distinción entre *lo ficticio* y *lo real* en el taller. Se agregó también en la reflexión otra capa, cuando una **sesión de reflexión de los participantes** permite la retroalimentación sobre las experiencias artísticas y el cambio de perspectivas personales a raíz de ellas.

En fin, se consensuó que los indicadores para evaluar podían estar en el **proceso** mismo. Es decir, a partir de los intercambios y diálogos para llegar a acuerdos, de la observación de las exploraciones iniciales, de los participantes con los materiales propuestos en su inicio, de las variaciones en las propuestas artísticas, de las exploraciones que permiten los cambios. A partir de estas premisas, los indicadores emergentes que se propusieron como motor del empoderamiento fueron:

- ¿Hay exploraciones con los elementos propuestos, cuáles son?
- ¿Hay un momento en que se cambian o se discuten las indicaciones? Estas indicaciones ¿se aceptan colectivamente?
- ¿El material propuesto inicialmente ha tenido cambios?

Se planteó además de manera más específica la relación entre lo autobiográfico y la creación. Por ejemplo, la aparición, la emergencia, o las variaciones del uso de lo autobiográfico en el proceso, a través de relatos de sí, que pueden ser indicadores importantes en el desarrollo creativo y de transformación. En otras palabras, expresar

quién soy, darse cuenta de lo que “soy yo”, de mi trayecto, etc.

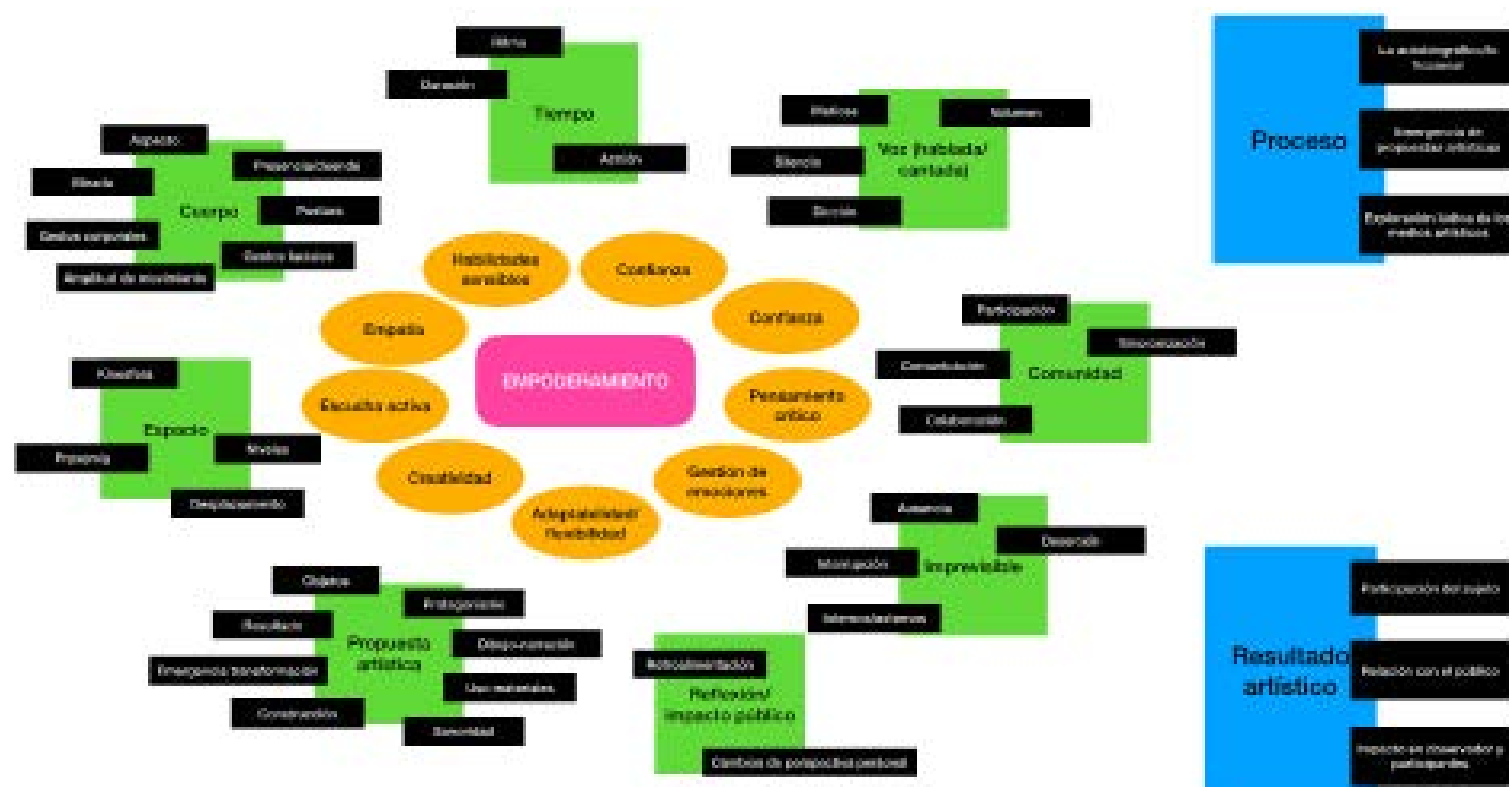
Las variables que se propusieron para este nodo del **proceso** fueron tres:

- Confluencia entre lo autobiográfico y lo ficcional en el proceso artístico
- Emergencia y transformaciones de propuestas artísticas
- Exploración lúdica con los medios artísticos.

Para finalizar y lanzar una reflexión posterior se propuso otro nodo: **resultado artístico** y se nombraron varios indicadores para éste:

- Participación del sujeto
- Relación con el público
- Impacto en observadores, talleristas y participantes (a través de entrevistas o de dispositivos del arte mismo, etc.)
- Impacto en el público que presencia el resultado, en caso de que se muestre a un tercero
- Creación de una comunidad (Participación / Comunicación / Colaboración / Sincronización)

A partir de este esquema, nació este nuevo diseño del “timón del barco”:



Timón

Hacia el Cuestionario CVTE-Arts: Cuerpo, Voz, Espacio, Tiempo – Capacidades y Sensibilidades Artísticas

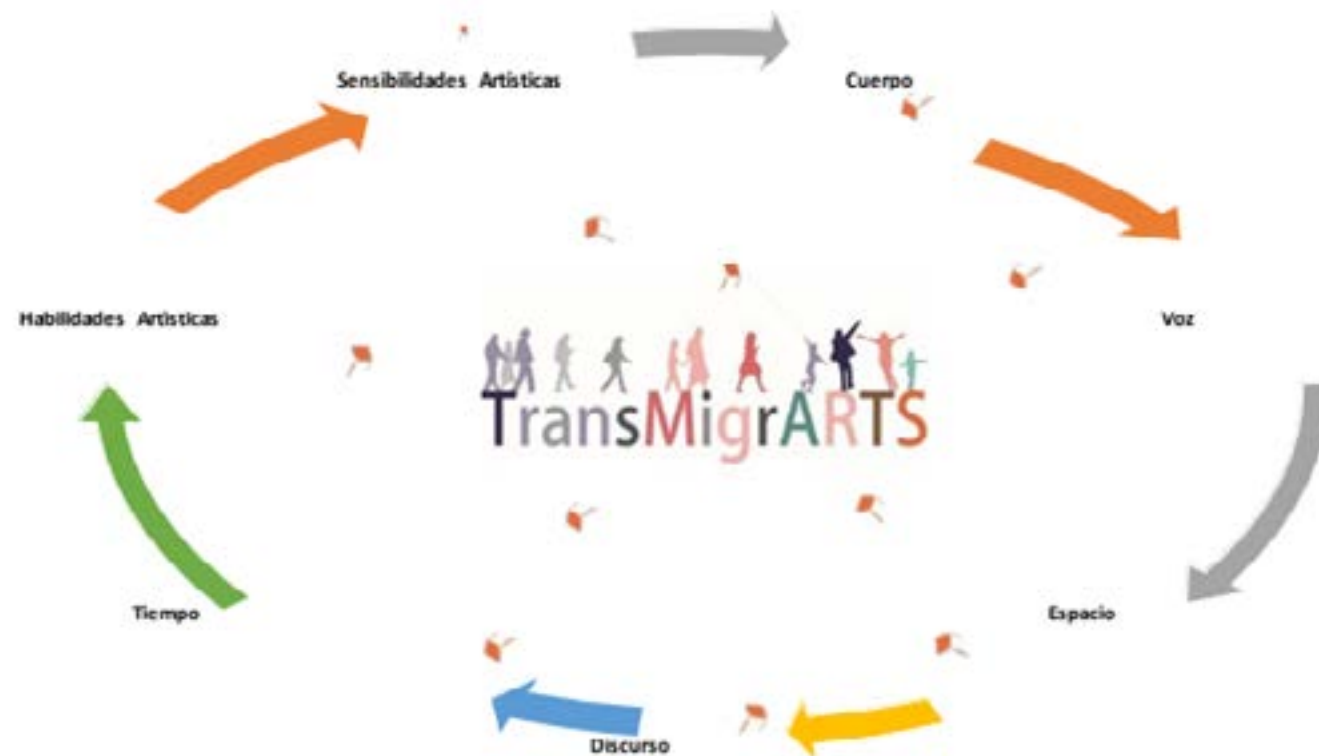
Todo este trabajo quedó reflejado, aumentado, profundizado en las reflexiones y la construcción de la guía de Granada, que se presenta en su versión final en este segundo número de la revista TMA y que constituye el método de observación de los talleres, aplicable por los observadores durante las dos etapas previas del programa. Sin embargo, la observación sola no mide los cambios o la transformación de los participantes durante el taller a través de las artes. Quedó la pregunta para muchos de los investigadores sobre ¿cómo se podía medir la transformación de las personas migrantes y la eficacia de los talleres desde el arte para poder valorar las técnicas artísticas experimentadas? Pensamos entonces que, para dar respuesta a esta pregunta, teníamos que recurrir a los participantes mismos midiendo la eficacia de los puntos de observación o nodos durante el taller artístico. Por tanto, era necesario pensar, desde el campo del arte, un instrumento que se pudiera implementar antes y después del taller, cuya base sería un cuestionario cuantitativo que describiera el impacto del taller y las posibles transformaciones que pudieran generar en las personas participantes. Durante otra estancia colectiva en Granada, en el mes de septiembre de 2022, un grupo más reducido de los mismos expertos, discutió sobre los nodos propuestos en enero y propuso algunos cambios:

En primer lugar, se añadió en el nodo de la **voz el discurso**, que apunta a la capacidad que tiene un sujeto de poner en palabras lo que piensa, incluso si no se conoce el idioma del lugar en el que se está. Por ejemplo, decir las ideas que se tienen y hacerse comprender por los demás o sobrepasar, incluso con humor, las dificultades que se podrían tener al no encontrar las palabras exactas para expresar lo que se quiere.

Si bien, es verdad que los nodos **propuestas artísticas**, **proceso** y **resultado artístico** son esenciales para la observación de los talleres, por lo que atañe a los participantes, estos conceptos se podían sumar y unir en dos nodos que los integrasen desde otro punto de vista. Las **propuestas artísticas** nos permitieron definir las **capacidades artísticas**, que se convirtió en un nuevo nodo. Esta nueva definición, en efecto, permitió dejar en evidencia que el proceso de transformación de los participantes puede verse en la evolución misma de sus habilidades artísticas durante el proceso del taller. Por ejemplo, una persona dice que casi nunca dibuja en su pre test y cuando al final vuelve a rellenar el cuestionario, dice que después del taller lo hace a veces. Este cambio es un elemento concreto para saber lo que ocurrió durante las actividades artísticas y medir la eficacia de las técnicas.

Por otra parte, el **proceso** y **resultado artístico** convergieron en otro nuevo nodo que llamamos **sensibilidades artísticas**. Las sensibilidades artísticas están situadas en cómo se siente la persona frente al mundo en el que vive, cómo lo ve y al mismo tiempo cómo lo imagina y lo transforma en la fantasía y/o en la realidad. Es decir, qué sucede en un ser humano cuando logra o no superar las dificultades ante las equivocaciones frente a las demás o en su soledad. Por ejemplo, ser el centro de atención, ¿le perturba, se siente tranquilo/la, le gusta, crea lugares o sucesos que la lleven a serlo? ¿Su universo emocional es maleable, o se fija y con dificultad pasa de una emoción a otra? Así pues, la transformación en este nodo podría observarse cuando una persona en el pre-test asegura molestarle “siempre” ser el centro de atención y en el pos-test contesta que “casi nunca” le molesta.

Los nodos de Cuestionario CVTE-Arts



Gracias a los intercambios interdisciplinarios y colaborativos, que forman parte de la dinámica colectiva del programa, conseguimos proponer las primeras bases del constructo para la elaboración de un instrumento pre/post, que será expuesto a un proceso de validación en dos fases siguiendo el método siguiente:

Por un lado, una fase cualitativa se centrará en la elaboración del contenido y se crearán preguntas que den cuenta de los nodos de las artes: cuerpo, voz, tiempo, espacio, discurso, habilidades artísticas y sensibilidades artísticas.

Por otro lado, una fase cuantitativa, realizará un proceso de evaluación de las propiedades métricas de la escala propuesta que son: fiabilidad y validez. Dentro de la fiabilidad se valorará la consistencia interna. Es decir, el nivel en que los diferentes *ítems* o preguntas de la escala están relacionadas entre sí. También se medirá la es-

tabilidad temporal, que significa la concordancia obtenida entre los resultados del test al ser evaluada la misma muestra por el mismo evaluador en dos situaciones distintas (fiabilidad test-re-test) y la concordancia inter-observadoras.

Posteriormente se realizará la validez de contenido que se determinará mediante el juicio de expertos, la validez del constructo a través del análisis factorial confirmatorio, y la confiabilidad se determinará por consistencia interna, a través del coeficiente alfa de Cronbach (1951).

Por ahora, proponemos llamar a este instrumento **CVTE-ARTS** y esperamos que quede validado en los meses que vienen para poder utilizarlo en la cuarta etapa de TransMigrARTS y poder así, evaluar la eficacia de los talleres prototipos. Los talleres artísticos implementados al final del programa TransMigrARTS, después de la etapa de construcción del Manual, serán evaluados a través de este

instrumento para confirmar la transformación. Esta validación del instrumento será liderada por expertos de psicometría de los distintos socios en el encuentro de Toulouse de julio de 2023, más precisamente por la Universidad de Antioquia que es responsable de la creación de los prototipos.

Después de llegar entre los investigadores a los acuerdos que se acaban de exponer hasta aquí,

se proponen los nodos con sus respectivas variables, que desde las artes permiten acercarse a las transformaciones. Elegimos presentar de la forma siguiente el instrumento porque sabemos que la metodología de evaluación no está aún terminada, pues debe pasar por un proceso largo y complejo, así que está supeditado a varias etapas hasta el mes de julio de 2023.

CUERPO

Cuando estoy con otras personas las miro a los ojos para tener contacto visual con ellas

Cuando estoy con otras personas acepto que me miren

Cuando estoy con otras personas soy capaz de mantener la mirada con ellas

Cuando estoy con otras personas hago juegos de miradas

Mi rostro expresa con facilidad las emociones que siento frente las personas

Soy capaz de controlar las expresiones de mi rostro frente las personas

Cuando estoy con otras personas puedo hacer juegos de expresión facial

Me doy cuenta que tengo movimientos involuntarios de mi cuerpo

Soy consciente de los movimientos de mi cuerpo cuando estoy con otras personas

Expreso libremente mis emociones con mi cuerpo cuando estoy con otras personas

Soy capaz de controlar los movimientos de mi cuerpo cuando estoy con otras personas

Cuando estoy con otras personas puedo hacer juegos de expresión corporal

Me doy cuenta que tengo una postura cerrada cuando estoy con otras personas

Me doy cuenta que tengo una postura abierta cuando estoy con otras personas

Me doy cuenta que tengo una postura tensionada cuando estoy con otras personas

Me doy cuenta que tengo una postura relajada cuando estoy con otras personas

Cuando estoy ante un grupo de personas, se nota mi presencia

Tengo la capacidad de proponer y tomar iniciativas cuando estoy ante un grupo de personas

Cuando estoy frente a un grupo, soy una persona que pasa desapercibida

Tengo conciencia de mi apariencia corporal

Tengo la capacidad de jugar con mi apariencia corporal

VOZ

Las otras personas oyen mi voz sin problema cuando les hablo

Soy consciente de la importancia del tono de mi voz cuando hablo con otras personas

Puedo guardar silencio sin incomodarme en el diálogo con otras personas

Reconozco que es importante respetar el silencio que surge en un grupo de personas

Soy consciente de lo que significa el silencio

Tengo dificultades en la vocalización de las palabras

Tengo la capacidad de jugar con los matices de la voz

ESPACIO

Tengo la capacidad de estar consciente del espacio en el que estoy y de lo que hay en él
Mantengo la distancia física con las demás personas cuando estoy en un lugar
Tengo conciencia de mi cuerpo cuando me desplazo en un lugar
Tengo conciencia de los cuerpos de las demás personas cuando me desplazo en un lugar
Tengo conciencia de mi cuerpo cuando estoy en un lugar
Tengo conciencia del cuerpo de los demás cuando estoy en un lugar

DISCURSO

Los demás me comprenden cuando expreso una idea
Utilizo el humor para dialogar
Sé construir un discurso para defender una idea
Cuando no domino el idioma sé buscar otras maneras de comunicar

TIEMPO

Sé cambiar de ritmo cuando tengo que hacer algo
Tengo la capacidad de controlar el tiempo en lo que hago
Hago las cosas en su momento
Sé compaginar lo que tengo que hacer con lo que hacen los demás
Tengo la capacidad de sobrepasar los obstáculos para realizar una acción

HABILIDADES ARTISTICAS

Tengo la capacidad de contar historias ya escritas
Tengo la capacidad de contar historias sucedidas
Tengo la capacidad de inventar historias
Tengo la capacidad de dibujar
Tengo la capacidad de pintar
Tengo la capacidad de reproducir sonidos
Tengo la capacidad de crear sonidos
Tengo la capacidad de moverme con música
Tengo la capacidad de reproducir pasos de baile
Tengo la capacidad de crear elementos con materiales (piedra, papel, plastilina, etc.)

SENSIBILIDADES ARTISTICAS

Siento malestar cuando hago el ridículo
Me molesta equivocarme
Me gusta fantasear
Tengo facilidad para improvisar
Me gusta ser el foco de atención
Paso de una emoción a otra rápidamente
Me afecta emocionalmente el mundo exterior
Me detengo a “mirar” mi mundo interior
Me gusta transformar la realidad

Para terminar...

En este artículo, hemos venido exponiendo los primeros resultados de un trabajo de investigación innovador en el campo del arte, que contribuye a llenar el vacío epistemológico de la evaluación de prácticas artísticas aplicadas. Partimos de las intensas reflexiones exploratorias de un grupo de expertos en el principio del programa TransMigARTS en enero del 2022, en Granada, acogidos por la empresa cultural Remiendo Teatro. Los hallazgos de este proceso reflexivo que atravesó los meses que siguieron al encuentro, permiten definir las bases teóricas para la evaluación de la transformación de las personas migrantes que participarán en los talleres de investigación-creación en los cuatro países involucrados en la investigación. Apostamos por la medición del impacto de las artes vivas, un desafío controvertido y debatido en el campo del arte, pero muy estimulante intelectualmente. No hay investigación sin polémica, desde luego, pero cuando se enfrenta con el mayor problema social del siglo XXI es más que necesaria.

BIBLIOGRAFIA

- Cronbach, Lee J. (1951). Coefficient Alpha and the internal structure of tests. *Psychometrika* 16 (3), p.297-334.
- González, D et al. (2023). Guía de observación. *TMA* 2, p.28-55. Ñaque.
- Lazo, P. (2010). Introducción. Corporalidades Políticas de representación, en M. Aguiluz, & P. Lazo, *Corporalidad Universidad Nacionalidades*. Universidad Autónoma de México. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades. Colección debate y reflexión.
- Le Breton, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. (P. Mahler, Trad.) Ediciones Nueva Visión.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard.
- Mandoki, K. (2006). Prácticas estéticas e identidades sociales. *Prosaica II (Teoría)*. Conalcuta Fonca. Siglo XXI.
- Martinez Thomas, M. (2023). *La recherche en création appliquée: premières pistes de réflexion...* (en prensa actualmente).
- Martinez Thomas, M. (2018). “La Investigación creación en Francia: un debate abierto.” *Memorias de creación, Investigación-Creación*, p.19-25. Editorial Universidad Distrital.
- Martinez Thomas, M. (2017). *Le théâtre appliqué: enjeux épistémologiques et études de cas*. Lansman.
- Martínez Thomas, M. y Gobbé Mevellec, E. (2014). *Dispositivo y artes, una nueva herramienta crítica para analizar las producciones contemporáneas*. Ñaque.
- Martínez Thomas, M. (2010). La notation informatique du personnage théâtral. *Hispania*, 13. Lansman.
- Ortel, Philippe (dir.). (2008). *Discours, image, dispositif*. L'Harmattan.
- Parra Grondona, A. (2021). *Escala de habilidades de comunicación y expresión a través de la acción corporal EHCETAC (Instrumento de evaluación por observación)*. Universidad de Antioquia, Medellín (Sin publicar).
- Parra, A., Chaytor, J., Bercebal, F. y col. (2022). Investigar participando. El taller de artes expresivas Faire racines - cultivando raíces de TransmigrARTS. *TMA*, 1. Ñaque.
- Rico Bovio, A. (1998). *Las fronteras del cuerpo. Una Crítica a la Corporeidad*. Ediciones Abya - Ayala.
- Sullivan, G. (2006). Research Acts in Art Practice. (N. A. Association, Ed.) *Studies in Art Education*, 48(1), 19-35. Recuperado el 24 de abril de 2020, de <https://www.jstor.org>
- Velásquez, A. M. y Martínez, M. (2021). La intervención social de clown, una práctica dispositiva de investigación-creación para la construcción de paz en Colombia. *Corpo Grafías. Estudios de y desde los cuerpos*, 8. Universidad Distrital.

Vidas Migrantes

Autobiografía y autoficción

a partir de los ejercicios de dramaturgia actoral de José Sanchis Sinisterra

Migrant Lives -
autobiography and autofiction from
the acting dramaturgy exercises of
José Sanchis Sinisterra

Vie des Migrants -
autobiographie et autofiction
des exercices de dramaturgie par
intérim de José Sanchis Sinisterra

DOI 10.59486/PNQL9670

Félix Gómez-Urda González / -UCM- LLA-
CRÉATIS, Université de Toulouse, UT2J,
Toulouse, Francia. ORCID: 0000-0002-1942-0676

Monique Martinez Thomas/ LLA-CRÉATIS,
Université de Toulouse, UT2J, Toulouse,
Francia. ORCID: 0000-0001-6125-3907

Palabras clave:

Sinisterra, dramaturgia actoral,
migración, autobiografía, autoficción.

Keywords:

Sinisterra, acting dramaturgy,
migration, autobiography, autofiction.

Mots-clés:

Sinisterra, dramaturgie d'acteur,
migration, autobiographie, autofiction.

Resumen

Este artículo propone una reflexión acerca del taller *Micromemorias*, impartido por el dramaturgo y pedagogo José Sanchis Sinisterra durante el mes de junio de 2022 en el marco de TransMigrARTS. Considerado como el mayor dramaturgo español, Sinisterra ofreció en Madrid un taller para personas migrantes con observadores internacionales, investigadores de varias disciplinas —antropología, filosofía, psicología, especialistas de arte, investigadoras artistas, danza, teatro y performance— procedentes de Colombia y Francia. Como estaba ocurriendo al mismo tiempo en Bogotá y Medellín, el objetivo de la observación era poder analizar las prácticas metodológicas del artista (en este caso la dramaturgia actoral desarrollada por el propio Sinisterra) para valorar el efecto transformador de la experiencia teatral en los participantes. A raíz de la emergencia de los aspectos autobiográficos y autoficcionales surgidos durante la experiencia se logró establecer una cartografía de la sensibilidad migrante y apuntar los ejercicios más significativos para la transformación.

Abstract

This article proposes a reflection on the *Micromemorias* workshop, taught by the playwright and pedagogue José Sanchis Sinisterra during June 2022 within the framework of TransMigrARTS. The one who is considered the greatest Spanish playwright offered in Madrid a workshop for migrants with international observers, researchers from various disciplines —anthropology, philosophy, psychology, art specialists, researchers as artists, dance, theater and performance— from Colombia and France. As was happening at the same time in Bogotá and Medellín, the objective of the observation was to be able to analyze the methodological practices of the artist (in this case the acting dramaturgy of Sinisterra) to assess the transformative effect of the theatrical experience on the participants. As a result of the emergence of the autobiographical and autofictional aspects that emerged during the experience, it was possible to establish a cartography of migrant sensitivity and point out the best exercises for the transformation.

Résumé

Cet article propose une réflexion sur l'atelier *Micromemorias*, réalisé par le dramaturge et pédagogue José Sanchis Sinisterra en juin 2022 dans le cadre de TransMigrARTS. Celui qui est considéré comme le plus grand dramaturge espagnol a offert à Madrid un atelier pour les migrants avec des observateurs internationaux, des chercheurs de différentes disciplines —anthropologie, philosophie, psychologie, spécialistes de l'art, chercheurs en tant qu'artistes, danse, théâtre et performance— de Colombie et de France. A l'instar des ateliers de Bogotá et de Medellín qui se déroulaient au même moment, il s'agissait d'observer et d'analyser les pratiques méthodologiques de l'artiste (en l'occurrence la dramaturgie de l'acteur de Sinisterra) pour évaluer l'effet transformateur de l'expérience théâtrale sur les participants. À partir de l'émergence des aspects autobiographiques et autofictionnels dévoilés pendant cette expérience, il a été possible de dessiner une cartographie de la sensibilité des migrants et d'analyser les exercices les plus significatifs pour permettre la transformation des personnes.

1 · Este artículo se ha elaborado a partir del informe realizado por el equipo de observadoras presentes en *Micromemorias*, taller TransMigrARTS del Nuevo Teatro Fronterizo: Natalia Quiceno, Gabriela Acosta, Xanath Bautista, Sonia Castillo, Adriana Córdoba, Sandra Ortega, Sandra Suárez, Carolina Mahecha, Orlando Arroyabe, María Teresa Muñoz, Luis Ramírez, Monique Martínez y Félix Gómez-Urda.

Las fotografías que aparecen fueron realizadas por David Palazón

El Nuevo Teatro Fronterizo de Madrid: un teatro social

El Nuevo Teatro Fronterizo (NTF), estructura que organizó el taller *Micromemorias*, es la continuación en Madrid del Teatro Fronterizo que Sanchis Sinisterra creó en Barcelona en 1977, con sede en la Sala Beckett. Si el NTF en Cataluña estuvo centrado en la poética teatral, las formas dramáticas y la búsqueda de la complejidad en el texto, el Nuevo Teatro Fronterizo de Madrid abre en 2011 la dramaturgia a problemáticas sociales, ampliando aún más las fronteras del teatro. Así lo comenta José Sanchis Sinisterra en la *Memoria de actividades del NTF*:

"Herederio de los 70, el NTF adapta sus preguntas y puntos de interés a unas nuevas coordenadas: las del Madrid de la segunda década del 2000. Unas preguntas que nos llevan, sin duda, a cuestionarnos cómo una de las formas artísticas y de comunicación más antiguas de la humanidad, sufre ahora un alejamiento de su público, de la sociedad, en definitiva. Y a preguntarnos, en consecuencia, por cómo romper esa quinta pared instalada definitivamente a las puertas del edificio teatral, y volver a una concepción del teatro como lugar en que la ciudad y el ciudadano ven su espejo, se encuentran consigo mismos, con sus miserias y heroicidades, con su pasado, pero también con todos su posibles futuros."²

Este nuevo espacio se define como un espacio alternativo en el ecosistema del mundo teatral madrileño y nacional, un contra-dispositivo de investigación creación (Martínez 2021), para "obligar a lo posible que ocurra". Una llamada a la utopía por "un teatro que consideramos necesario, precisamente por su ausencia en los circuitos oficiales de exhibición y producción"

2 · *Memoria de actividades del NTF* es un documento interno de NTF, proporcionado por José Sanchis Sinisterra a Monique Martínez en una estancia de investigación en el 2018.

como afirma Sinisterra. La Corsetería, un antiguo local de mercería en el barrio popular y cosmopolita de Lavapiés, se convierte en un espacio de creación e investigación en el que se organizan actividades con profesionales y comunidades. Durante diez años se desarrolla allí una actividad presencial constante, solo interrumpida por la pandemia en marzo de 2020. Aún así, el COVID no impide que la actividad del NTF continuase mediante actividades *on line* y, cuando las circunstancias lo permitieron, en otros espacios de la ciudad.

El Nuevo Teatro Fronterizo se constituye desde sus inicios como una plataforma que trabaja con otros espacios —La Casa Encendida, el Teatro Español— y reúne a una galaxia de autores que colaboran de manera regular o episódica con el proyecto. El ADN del NTF es precisamente poner énfasis en aspectos de la vida social, o de colectivos sociales que no tienen suficiente visibilidad o muy poca. Porque, según el equipo, ya es tiempo de que se vincule el teatro con la sociedad para romper esa quinta pared instalada a las puertas del edificio teatral, esa quinta pared que José Sanchis Sinisterra empezó a cuestionar desde *Ñaque y de piojos y actores*, buscando siempre los límites de la representación y potenciando este tercio del teatro: el público que mira y tiene que irse con deberes para casa. En esta última fase del NTF, Sinisterra apuesta por acceder al "no público", a aquellos que nunca se dan el "lujo" de presenciar historias ficticias y se apartan de los espacios convencionales. "El teatro no muerde", repite Sinisterra, no es peligroso, al contrario, ayuda y transforma.



En base a lo referido anteriormente, el NTF entra como socio del proyecto TransMigrARTS, específicamente porque pretende indagar sobre los desafíos y temas candentes del mundo de hoy, saliendo del ámbito encasillado del teatro para el teatro. Define puntos cardinales que, aparte de mantener la investigación fundamental —el teatro desde el teatro— amplían las prácticas hacia el teatro con otros campos del conocimiento y del arte, el teatro en otras latitudes, y el teatro y la ciudadanía. NTF es un espacio donde el Teatro Aplicado (TA) se puede explayar y desarrollar junto con la investigación "fundamental", vertiente de aquella mirada interna tan importante para el campo teatral con el objetivo de exportarla hacia otras teatralidades sociales (Martínez 2020). Esta visión renovadora del NTF, sus propuestas de teatro social y, en particular, sobre la migración, permitieron su integración en TransMigrARTS. Algunos de sus proyectos realizados durante esa década convergen en lo que es la hipótesis de investigación del proyecto.

Con *Barrios nómadas* (2012), auspiciado por la Obra Social de la Caixa, en colaboración con Teatro Común, NTF y la Rueda Teatro Social ya se había trabajado con vecinos y vecinas de Lavapiés —inmigrantes, amas de casa, jóvenes, teatreros/ no teatreros— para producir un texto común y un montaje sobre la vida del barrio. Lo que resultó ser teatro foro se presentó en Toledo, en la plaza de Lavapiés —con la colaboración del Centro Dramático Nacional— y en el Campo de la Cebada. La compañía Rueda Teatro Social, que concibió y realizó *Barrios nómadas* señala:

Ahora el público es protagonista. Tod@s somos actores, tod@s podemos actuar. Y tod@s podemos, con el teatro, convertirnos en motores de nuestro cambio. Ya no hay un mensaje que nos llega desde los teatros, ni preguntas, ni propuestas. Ahora es el turno de l@s espectador@s. Su turno de actuar. El nuevo cambio de paradigma que estamos viviendo exige nuevas formas de creación, de producción y de relación con l@s espectador@s y ciudadanía. Como decía Augusto Boal: "¡Todos los seres humanos somos artistas!" Todos so-

mos, y debemos ser, actores protagonistas de nuestras vidas y de la construcción de lo común. Y el teatro nos brinda esa maravillosa posibilidad de crearnos, de pensarnos, de sentirnos, de soñar juntas otras realidades posibles. Así pues, abandonemos la vieja idea de que el público debe observar el teatro, ofrezcámosle el Teatro para se pueda valer de él. Y confiemos en que sabrá qué hacer con él para lograr todo aquello que desea. Teatro Social para nosotros es cruzar las puertas de los viejos teatros para salir a la calle con él... Y entrar en las casas, en los centros educativos, en las comunidades de vecinos, en las cárceles, en los espacios para hacer política, en los centros terapéuticos, en los parques y plazas, y ¿por qué no? en los mismísimos teatros. Pero no para adoctrinar a la gente, ni para entretenerla, ni para impresionarla, sino para conectarla con sus deseos y facilitar que se mueva hacia su satisfacción. Teatro Social es democratizar el uso del teatro, llamar a todas las personas artistas y verlas como verdaderos motores de su propio cambio."³

Barrios nómadas continuó en la temporada 2014-2015, con dos ciclos en relación con la migración y el refugio político: *Ítaca: Regresar / Adónde / Por Qué*, sobre inmigrantes y su viaje hasta llegar a España y *A salvo*, sobre refugiados políticos, siempre en colaboración con Le Monde Diplomatique y La Casa Encendida. Las cuatro "historias que buscan nuevas raíces" de *Ítaca: Regresar / Adónde / Por Qué*, conforman un espectáculo de relatos de vida que cuatro emigrantes van a contar a cuatro dramaturgos a lo largo del año 2014 y que dan vida a textos de reparto reducido. Representados, encarnados por dos actores, estos espectáculos reúnen a todos los artífices de la creación: las personas autoras, directoras, dramaturgas, las que actúan junto con los protagonistas de la historia, con un debate al final de la presentación. En 2015, cuatro sesiones de *A salvo*, diálogos de refugiados, son testimonios de solicitantes de

3 · (cf. <http://www.laruedateatrosocial.com/>)

asilo en los que se evidencian graves situaciones de vulnerabilidad. Como lo describe el texto de presentación del proyecto de la Memoria de actividades del NTF:

"El blindaje político y policial de los países europeos ante la marea migratoria deja a los solicitantes de asilo -gente que necesita ponerse a salvo de peligros muy concretos- en una grave situación de vulnerabilidad e indefensión, cuando no en un limbo legal, social, laboral... y existencial."

Con *Ítaca: Regresar /Adónde /Por Qué*, Sinisterra propone un nuevo método, la Dramaturgia Inducida. Autores con más o menos experiencia, que provienen de sus talleres de dramaturgia o del Colaboratorio (taller de investigación), se apoderan de una temática para explorar. Se les induce un material escénico, con "contraintes" para que produzca un texto con un reparto de dos o tres actores, a partir de experiencias o testimonios de personas. Desemboca en espectáculos o lecturas de los textos, acompañados de un coloquio con especialistas, los propios sujetos "indagados" y un público variado y cambiante según los temas. La dramaturgia inducida no solo transforma y enriquece a las personas —quienes se convierten en personajes— sino que también enriquece el teatro mismo, ya que permite encontrar otros recursos formales y renovar el contrato de comunicación con el público. Lo autobiográfico se mezcla con lo ficcional para mostrar y dar voz a una realidad con la que convivimos y que no vemos o no queremos ver.

Esta combinación se dio igualmente en *Micromemorias*, el taller TransMigrARTS organizado por el NTF que, aunque se focalizó en ejercicios de dramaturgia actoral con una tecnicidad aparentemente objetiva, permitió dar a conocer elementos de subjetividad relativos a la experiencia de migración de los participantes. Se evidenció en varios casos una confluencia entre lo autobiográfico y lo autoficcional, en la que los autores de este artículo pretenden indagar y teorizar, para visualizar una cartografía de la sensibilidad migrante.

Confluencia entre lo autobiográfico y lo autoficcional en la dramaturgia actoral

José Sanchis Sinisterra denomina "dramaturgia actoral" a un amplio conjunto de ejercicios⁴ predramáticos —experimentados en varios talleres en España y América Latina— dirigidos a fomentar en actores y actrices la creación dramática. Sinisterra considera que las y los intérpretes "no son solo instrumentos en manos de la creatividad de otros, sino creadores capaces de conciliar la organicidad y la organización de un producto escénico"⁵.

Durante el desarrollo del taller *Micromemorias* Sinisterra explicó el origen de la dramaturgia actoral y la raíz de su propuesta. En lo concerniente al trabajo de las y los intérpretes, para el dramaturgo y pedagogo valenciano pensar es tan importante como hacer; la idea de partida es, por lo tanto, hacer pensar al actor y a la actriz para que contribuya a crear la dramaturgia. Un territorio teórico-práctico en el que aplica la máxima de "menos sentir y más pensar".

Según Sinisterra, las bases de su laboratorio (el "colaboratorio") de dramaturgia actoral son por tanto de carácter teórico-práctico e implican tener un pensamiento más abierto y un cuerpo dispuesto a la acción. Se trabaja desde la improvisación como punto de partida, pero se realizan ejercicios en torno a unas reglas, normas, pautas o sujeciones que se le imponen a los actores- improvisadores, entendiendo esto como un territorio fronterizo fértil para la creación. Como base de este trabajo está, entonces, el constreñimiento, la restric-

4 · Estos ejercicios están por ahora sin publicar, aunque se prevé que lo haga la editorial Naque.

5 · <http://www.actuastudio.com/es/cursos-teatro-cine-intensivos-2/dramaturgia-actoral/>

ción, las sujeciones que se imponen al actor/ actriz —en el caso del taller a las personas migrantes participantes— para obtener una libertad creativa pues, de acuerdo con el tallerista, "dentro de la restricción se puede encontrar la libertad"⁶. A estas pautas las denomina "protocolos", que operan como matrices de juego ficcional y, a la vez, disparan los relatos autobiográficos.

La dramaturgia actoral, en base a su paradigma de creación *in situ*, con la rapidez que exige la improvisación, devela códigos sociales de nuestras culturas, no siempre explícitos en los discursos oficiales. Danzar con cadenas, restricciones, logra poner en escena las cadenas propias que todas tenemos en las experiencias de la vida. A partir de los ejercicios propuestos en el Taller de Dramaturgia Actoral, emergen diferentes situaciones que ilustran la confluencia entre lo autobiográfico y lo ficcional, específicamente desde el dispositivo que una de las propias participantes denominó como "la fantasía de la migración". Resulta por ello sumamente interesante vincular técnicas de improvisación teatral, con lo autobiográfico y lo autoficcional para poder acercarnos a la sensibilidad de la migración en el contexto de TransMigrARTS.

6 · Se refiere Sinisterra a la entrada 140 de la obra de Nietzsche *El caminante y su sombra*, que lleva el título *Bailar encadenado*. El texto dice: Ante todo artista, poeta y escritor griego ha de preguntarse: ¿cuál es la *nueva coerción* que él se impone y hace atractiva para sus contemporáneos (de modo que encuentra imitadores)? Pues lo que se llama «invención» (en métrica, por ejemplo) es siempre una traba autoimpuesta. «Bailar encadenado», hacérselo difícil y luego extender sobre ello la ilusión de la facilidad, es la artimaña que quieren mostrarnos. Ya en Homero puede percibirse una plétora de fórmulas heredadas y leyes narrativas *épicas*, dentro de las cuales debía bailar; y él mismo añadió la creación de nuevas convenciones para los venideros. Esta fue la escuela educadora de los poetas griegos: primero por tanto dejarse imponer una múltiple coerción por los poetas anteriores; luego añadir la invención de una nueva coerción, imponérsela y vencerla graciosamente: de modo que coerción y victoria sean advertidas y admiradas.

El protocolo como metodología artística para activar la memoria autobiográfica y lo autoficcional

Sinisterra no concibió un proceso de restitución de un "producto" artístico como colofón de *Micromemorias*, sino que apostó por un auténtico entrenamiento actoral de las personas migrantes que constituyeron la "materia viva" en cada sesión del taller. La dramaturgia actoral como serie de ejercicios para actores en los que diferentes técnicas artísticas arrojan luz para observar la confluencia entre lo autobiográfico y lo ficcional. Estas técnicas, insertas en ejercicios pre-dramáticos y/o teatrales, activan la subjetivación de las personas migrantes participantes, circunstancia necesaria, en nuestra opinión, para que se produzca, a partir de la conciencia de la existencia del Yo, —Yo fracturado, Yo escindido, Yo múltiple— la transformación de la persona migrante.

Se describen a continuación de forma detallada una serie de ejercicios propuestos por Sinisterra; por la naturaleza de sus protocolos son los más significativos a la hora de activar la memoria autobiográfica y disparar el juego autoficcional en las personas participantes. En este sentido responden efectivamente a la indagación en las materias sensibles de la migración, parte fundamental en el contexto investigativo del proyecto TransMigrARTS.

"El curioso impertinente"

Presentaciones por parejas entre una observadora-participante y una persona participante.

El primer ejercicio del taller *Micromemorias*, cuyo título alude a la breve novela que Cervantes incluyó en *El Quijote*, se presenta como un juego que consiste en establecer diálogos por

parejas, una observadora y una participante: la observadora debe conseguir extraer información de la situación vital de la participante, simulando un encuentro fortuito. En este ejercicio, Sanchis apenas dio más pautas, aunque luego introdujo algunas en el desarrollo de las acciones. Insistió en comentar que la creación se produce en el “entre”, y pidió que se pusiera atención en el “otro”, en la escucha de lo que el otro nos ofrece, en volver a uno mismo a partir del otro. El protocolo presenta a dos personajes A y B: A es la participante asumiendo el rol de entrevistada y B la investigadora en el rol de entrevistadora. Como toda escenografía, una mesa y dos sillas: la participante permanece en la mesa, la investigadora debe buscar la excusa para sentarse e iniciar la entrevista.

El rol de Sanchis consiste en introducir durante el desarrollo de la entrevista pequeños ajustes o indicaciones, por ejemplo, “abre tu bolso y saca los objetos que tengas ahí”. Introduce acciones físicas, interviniendo varias veces sobre lo que está sucediendo y proponiendo pausas, silencios o el cierre de la entrevista. Esta práctica artística es un ejercicio de observación interesante para ver la confluencia entre lo autobiográfico y lo ficcional. El observador entra en un espacio en donde ya se encuentra la persona participante migrante y debe buscar, mediante preguntas realizadas de forma improvisada, la activación de la memoria de la persona migrante en relación con su proceso de migración. Es una primera puerta que el participante cruza en el camino hacia el espacio autobiográfico, más allá de las fórmulas rígidas o estereotipadas dadas por los contextos institucionales –y que provocan la inhibición–. Esta práctica performativa abre la posibilidad de una narración de vida en primera persona y pone a la participante en un estado “liminal” en donde la fantasía también despliega las múltiples formas del Yo. De esta confluencia, y de la activación de la conciencia del Yo ser migrante, puede emerger la posibilidad de un proceso futuro de transformación.



“Círculo mágico”

Se desarrolla en cuatro partes: Relato sobre el objeto. Relato con el objeto. Relato del objeto. Los objetos hablan entre sí.

Este ejercicio fue desarrollado a partir de los objetos personales que trajeron las participantes, los cuales tenían un valor simbólico para cada una de ellas. Sólo cuatro (4) de las participantes participaron en el ejercicio, ya que fueron quienes habían traído sus objetos. De acuerdo con las instrucciones de Sanchis el objetivo de este ejercicio es establecer una relación entre el objeto y la persona que motive la realización de un autorrelato. Para ello, las participantes siguieron la indicación de Sanchis de sentarse en torno a un círculo pequeño, con el fin de generar un ambiente de intimidad y proximidad entre ellas a la hora de realizar el ejercicio. Con esta organización en el espacio el ejercicio se desarrolló en cuatro fases.

a. Relato objetivo y subjetivo del objeto. Después de un ejercicio de observación del propio objeto, así como de los objetos traídos por las otras participantes que se encontraban en el círculo, Sanchis propuso que cada una de ellas realizara una descripción objetiva de la materialidad del objeto personal. Posteriormente, esta descripción estaría orientada hacia la construcción de un relato subjetivo, a través del cual sería posible determinar lo que el objeto simboliza dentro de la historia personal de vida de cada una de las participantes. Para Sanchis lo importante en esta fase de descripción es que las participantes dieran un valor al objeto dentro de sus narraciones personales.

b. Diálogo con el objeto. El objetivo en esta fase fue establecer un diálogo entre la participante y su objeto personal.

c. Monólogo del objeto. En esta etapa del ejercicio, la consigna fue permitir al objeto establecer un monólogo imaginado por cada una de las participantes, mediante el cual el propio objeto expresara todo lo que necesitaba decir de la relación vivida.

d. Los objetos hablan entre sí. Finalmente, en esta parte del ejercicio se propuso realizar un diálogo entre los objetos de cada una de las participantes. De esto surgió una danza colectiva con los objetos, ya que al principio hubo una dificultad de diálogo debido a que todas hablaban al mismo tiempo y no hubo mucha capacidad de escucha colectiva.



En este protocolo la confluencia autobiográfica y ficcional se activa por medio de un objeto que se anima. El objeto se vuelve catalizador del encuentro y actúa como medio de variaciones dialógicas monologales con el objeto. En la relación que se establece con el objeto aparecen huellas/trazos/indicios autobiográficos y auto-ficcionales que como observadores no podemos verificar.



Este ejercicio pone en escena las relaciones de las personas con sus contextos, sus vínculos afectivos, sus territorios, así como marcos estéticos. Los objetos como detonadores de memorias situadas posibilitan crear una dinámica de proximidad y distancia con la experiencia propia. La potencia del ejercicio abre tramas ficcionales que contribuyen a transformar sentidos de las historias desde el presente-futuro.

Un ejemplo de micro transformación: una de las participantes describe su objeto desde un vínculo amoroso roto; cuando el objeto le habla, es decir, al cambiar de perspectiva narrativa, ella se empodera y mira su historia desde otro punto de vista. La historia personal, autobiográfica, desde el trabajo con el objeto, detona la posibilidad de ficcionar e imaginar escenarios de transformación. Se trata de imaginar-se otro. Algo que aparece en las fantasías de los humanos y sus proyectos de vida. El migrar, también, como búsqueda de algo imaginado.

“En tierra extraña”

Cinco personas, en este caso migrantes, relatan su llegada a un país extranjero: narrar, describir, dialogar, interiorizar, especular.

Este ejercicio abordó cinco funciones de la narrativa con el fin de relatar la experiencia vivida de cinco de las personas participantes del taller y el hecho de llegar a un país extranjero. Para ello, se dispusieron cinco sillas en el espacio, cada una de las cuales hacía alusión a una de las funciones. Estas fueron:

-Narrar. La persona participante debía concentrar su relato en contar dicha experiencia.

-Describir. El relato debía estar orientado a dar vida a través de la narrativa a espacios, ambientes, personajes y/o objetos que aparecían dentro de la experiencia de llegada al país de recepción.

-Dialogar. Se debían generar diálogos que podrían desarrollarse en esta situación.

-Interiorizar. La persona participante tenía que entrar en la mente de un personaje,

adoptando un estado de ánimo que le permitiera entender y dar a conocer el universo interior de dicho personaje.

-Especular. El relato debía establecer conjeturas, deducciones y especulaciones tomando como base elementos concretos que hicieran parte de la historia.

Retomando estos cinco referentes narrativos, las personas participantes escogieron una de las sillas en donde un cartel le asignaba una de las funciones narrativas para improvisar un relato en torno a la temática propuesta. Durante el desarrollo del ejercicio Sanchis proponía a las participantes un cambio de silla/función narrativa, con el fin de que cada una de ellas tuviera la experiencia de crear un relato desde las diferentes perspectivas narrativas.

La historia que se construyó colectivamente presentó como personaje principal a una mujer que inicialmente se encontraba perdida en el aeropuerto de una ciudad, en donde no comprendía ninguna letra ni número porque el alfabeto era muy diferente al suyo. Las acciones que este personaje fue experimentando involucraron el reconocimiento de sí misma respecto a lo que fue descubriendo en el entorno, sus recuerdos estuvieron asociados con aquello que vivenciaba y el reconocimiento de su vulnerabilidad en la situación en la que se encontraba. Al finalizar el tiempo que Sanchis dio para construir la historia, no se concretó la llegada del personaje a la tierra extraña como inicialmente marcaba la premisa dada.

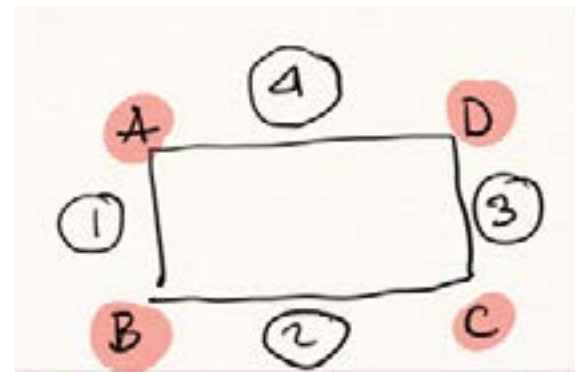
Aquí no vemos un lazo directo con esta confluencia, la complejidad del ejercicio y sus modalidades pueden generar dificultades para su aplicación con personas que estén fuera del ámbito escénico. Sin embargo, una simplificación del ejercicio podría aportar un medio para la construcción de un relato colectivo a varias voces útil en contextos comunitarios o de reivindicaciones colectivas. Sin embargo, el espacio escénico puede generar un territorio efímero donde crear lazos de pertenencia. En este sentido el espacio escénico informa de un espacio de hospitalidad.

“Entrelazados”

Diálogos cruzados con diferentes situaciones dramáticas. Desde la ficción emergen experiencias ligadas a lo personal.

Como preámbulo de los ejercicios a realizar, inspirados principalmente en el trabajo de Beckett, en esta sección se habla de la comunicación mediante “códigos anómalos”, principalmente el gesto corporal como otra dimensión para integrar al trabajo teatral.

En sus protocolos Sanchis nos habla de introducir una poética ambigua/borrosa/fronteriza donde el receptor (en este caso el espectador de la escena) va a tener una determinada participación, por la cual se adentra en esa poética que se lee “entre líneas”, o invita a escuchar “lo que hay entre las palabras”; es decir, una “poesía que también habla desde los grandes márgenes blancos”, desde los silencios.



A y B: Entrevista de trabajo

B y C: Conflicto fraternal / El cuidado- descuido de alguien mayor

C y D: Viaje de razón humanitaria

D y A: Relación terapéutica

Sanchis propone ciertas variantes del ejercicio; por ejemplo, hacer una posible alusión “a un personaje X” quien está ausente o proponer interacciones diagonales con rupturas de espacio y tiempo, pero estas variantes no se desarrollaron en estas interacciones. Este ejercicio pretende quebrar la primera fachada del personaje, rom-

piendo los estereotipos y el mito de la coherencia en ellos, además de proporcionar herramientas que lleven a los actores a un despliegue de los propios recursos imaginativos del presente –en emergencia–. Se trata de dar complejidad al trabajo del actor/actrices desde una dramaturgia actoral que comprende diversas aristas en forma de un “personaje poliédrico”.

A nivel espacial este ejercicio requiere 4 sillas que son para los actores “su universo de juego corporal” con las cuales se estimula la imaginación de la dramaturgia del espacio y del objeto a través de la interacción cuerpo-silla.

Este ejercicio escénico de diálogos entrecruzados puede potenciarse modificando las situaciones que se plantean para que a partir de estas se dé un relato de las narrativas auto- ficcionales o de las situaciones particulares de migración presentes en el grupo.



“Rectificaciones”

Dos personajes A y B. Una persona cuenta su relato en segunda persona gramatical mientras la otra reacciona, asume su papel y “rectifica” lo narrado.

El protocolo consiste en una interacción entre A y B. A debe escoger una anécdota que va a

narrar a B en segunda persona gramatical; es decir, se la atribuye a ella, con lo cual “produce un deslizamiento de la mismidad, para que le pertenezca a B”. Por su parte B tiene una serie de pautas corporales con las cuales comenzar a interactuar con la anécdota atribuida y recibir por parte de A reafirmaciones de las frases, cuestionamiento o rectificación de estas, silencios y formas interrogativas para continuar. Las pautas corporales y su interacción son las siguientes:

1.- Si B da un golpe o toque a la mesa con el puño cerrado A debe repetir y/o reafirmar la última frase mencionada.

2.- Si B da dos golpes con el puño cerrado en la mesa A debe rectificar parcial o totalmente la última frase o palabra mencionada. Es decir, poner en duda lo enunciado.

3.- Si B se levanta de la silla, A debe realizar un silencio continuo hasta que B se vuelva a sentar.

4.- Si B se para y mira directamente a A esta sólo puede continuar la anécdota de forma interrogativa. Esta última pauta corporal tiene variantes, pues B puede responder a dichas preguntas de forma corporal (gestos concretos o ambiguos, así como reajustes corporales) o de manera verbal.

Este espacio de ficción que se crea entre las dos personas permite potenciar las confluencias autobiográficas y auto-ficcionales. El traspaso de la historia o su proyección hacia otro sujeto nos permite activar a través de la desposesión narrativa una posible resonancia experiencial/comunicativa y multiplicar así las posibilidades del yo y su relato. Aquí también se trabaja el aspecto relacional y se sugiere que se plantee entre dos personas, una migrante y otra no migrante. Siguiendo las pautas del ejercicio, la persona migrante puede “transferir” su “historia” a la persona no migrante, para observar así la capacidad de empatía, ponerse en el lugar del otro, de una persona que no haya pasado por la experiencia de la migración.

“Interpretando”

A quiere retener a B.



Este ejercicio recurre al uso de la comunicación oral. El personaje A (Gabriela) y el personaje B (L) están en una discusión acalorada a partir de un conflicto previamente establecido; en este caso, A quiere retener a B, pues B quiere irse. Según Sanchis, la discusión debe ser “agónica”, de oposición.

Este ejercicio hace una aproximación a la situación de la migración desde la problemática de la persona que parte y de la que permanece en el lugar de origen. La persona que se queda generalmente se resiente del hecho de quedarse, se siente abandonada. Por el contrario, quien se va, lucha con su sentimiento de separación y desarraigo. En una futura aplicación este ejercicio puede contribuir a transitar situaciones de ruptura afectiva, cultural y social y a crear nuevas narrativas del yo en relación con la apropiación del nuevo territorio.

Cartografía de la materia sensible de la migración

Todas las participantes de *Micromemorias* hablaron de sus biografías migrantes, de sus dificultades de adaptación a la experiencia de la migración, de hacerse una vida en un nuevo lugar. Y también de las fantasías –ficciones imaginadas de una vida futura y mejor– que hay detrás de sus experiencias. Es en este territorio imaginado en donde aparece lo autoficcional. Los ejercicios diseñados por Sinisterra abren la posibilidad de revelar experiencias compartidas, de reconocimiento, sensaciones de movilidad, de desarraigo. Además, estas prácticas pueden y deben generar escenarios/territorios de hospitalidad en los que afloran aspectos naturalizados de la vida social, así como interacciones sociales y relaciones interculturales. A partir de la observación participante realizada en el taller *Micromemorias* el equipo de investigadoras dibujó un esquema de variables autobiográficas que los propios medios artísticos consiguieron desvelar. La persona migrante se sitúa en el centro del mapa que representa las materias sensibles alrededor de las cuales giran sus experiencias y se construyen sus narrativas.



Figura 1. Cartografía sensible de la migración

En base a los datos recogidos en el taller el equipo de investigadoras logró establecer una cartografía de las sensibilidades que operan en la persona migrante. Esta cartografía es el mapa que contiene los afectos –familia, relaciones, contactos cercanos– y los lugares, objetos y costumbres –casa, espacios de socialización, trabajo– pero también las emociones y los espacios simbólicos que la persona migrante abandona cuando deja su hogar. La cartografía nos permite identificar e indagar en estos “concretos” que son reales y que, a partir de narrativas y poéticas, pueden ser elaborados –sublimados y performados– en el espacio del taller para transitar desde lo autobiográfico a lo ficcional.

Las claves se hallaron en un seminario de trabajo intensivo realizado en La Granja de San Ildefonso (Segovia) dos días antes de finalizar el taller *Micromemorias*. El objetivo era analizar y definir las categorías, técnicas artísticas y posibilidades de transformación que habían emergido ante nuestras miradas durante el proceso del taller. La idea era triangular los datos obtenidos con los ítems de la guía de observación TransMigrARTS con el fin de facilitar la redacción de los informes científicos y los artículos académicos que habrían de producirse en los siguientes talleres del *Work Package 2*, en Colombia y España⁷.

El taller del NTF era el primero en el cual la guía de observación se podría aplicar de manera directa, pues a comienzos de junio su redacción estaba prácticamente finalizada (González et al, 2022). Del intenso trabajo y de los debates mantenidos en el seminario de La Granja sobre las categorías de la guía –y las posibilidades de transformación que esta recoge– emergió un aspecto fundamental: las historias de las personas migrantes, es decir, los aspectos puramente autobiográficos, eran claves para observar y comprender las posibles transformaciones que se pudieran producir en las personas que participaban en los talleres. En el desarrollo de los protocolos estos aspectos autobiográficos

adquirían–o podían tomar– la forma de autoficciones o, directamente, ficciones con una base factual clara; desplazamientos narrativos que eran corroborados por las propias participantes en los círculos de reflexión grupal posteriores a la celebración de cada ejercicio y de cada sesión.

Quizás la aseveración anterior hubiera podido parecer obvia en un estudio previo de las posibilidades de observación, en el “antes” del taller. Sin embargo, solamente después de un análisis detallado de los registros etnográficos de cada jornada, es decir después del estudio de las notas tomadas durante la observación –en ocasiones participante– por las y los investigadores en los cuadernos de campo, apareció la evidencia: la elaboración del relato biográfico de las personas participantes y su traslación, dentro de los ejercicios-protocolos propuestos, a fragmentos autoficcionales o ficcionales eran la clave para observar procesos transicionales, cambios, transformaciones. La ficción –y su origen en el marco biográfico– se revelaba como instrumento al servicio de los deseos y aspiraciones de las participantes, como factor determinante para observar cualquier clase de transformación –de todas las posibles que la guía recoge– que pudiera tener lugar en el espacio de interacción del taller o en el “después”, una vez finalizada la experiencia.

Como se expone en el cuadro sinóptico siguiente se triangularon cada una de las categorías que vertebran el tránsito entre el marco biográfico y el campo diegético, es decir, el trayecto que recorre el relato desde lo autobiográfico, hasta lo auto-ficcional y lo ficcional, con las posibilidades de transformación que recoge la guía y la práctica artística concreta –el protocolo– que facilita dicha transformación. Las historias narradas, a través de los ejercicios de Sinisterra, abrían espacios para la diégesis, a la creación de mundos propios –la fantasía de la migración– radicalmente opuestos a la representación mimética de la convención teatral.

7 · Para la agenda del programa desarrollado véase el sitio internet <https://www.transmigrarts.com>

Categoría de la guía	Transformación valorada en la categoría	Componente de práctica artística (Protocolo)	Posibles pautas para futuros talleres
<i>Lo autobiográfico</i>	-Nombrar y reconocer la propia historia. Situarse como sujeto en espacios liminales. -Crear espacios para el auto-reconocimiento y el reconocimiento de la historia propia en la experiencia de otros y otras que han vivido experiencias similares.	-El relato sobre el objeto como disparador de la memoria Ej: El curioso impertinente y el Círculo Mágico	-Los protocolos trabajados manejan dos aspectos importantes de la dramaturgia, el rol y la situación. - Realizando las pertinentes adaptaciones, tanto en roles como en situaciones, se podría apostar por la aparición de relatos de carácter netamente autobiográfico.
<i>Lo (auto)ficcional</i>	- Después de nombrar y dar lugar a la historia comienzan a emerger posibilidades de “rectificación-transformación- ficcionalización”. Esto se hace desde el cambio de detalles en la narrativa, el cambio en el lugar de enunciación o la transformación de un sueño o deseo en narrativa teatral.	- El relato construido a partir de la propia vida con el objeto. - El objeto se vuelve catalizador del encuentro y actúa como medio de variaciones dialógicas monologales con el objeto. -Improvisaciones	- El trabajo de improvisación narrativa basada en un objeto cercano es un ejercicio potente que revela memorias autobiográficas y que sirve de puente a la ficción. Este ha de ser uno de los ejercicios más importantes a tener en cuenta.
<i>Lo ficcional</i>	- En los aspectos más ficcionales de sus narrativas las personas participantes ponen distancia con su propia historia y construyen ideas alrededor de la “fantasía de la migración”. Se abren posibilidades para nombrar expectativas, proyectos, propuestas, necesidades. - Situarse como sujeto desde los espacios liminales que la migración genera (pertenencias múltiples, resignificaciones del arraigo, concretar y develar, vincular...) previos a la posibilidad de transformación generando narrativas propias.	- El relato elimina marcas autobiográficas, pero devela escenarios/territorios de hospitalidad en los que afloran aspectos naturalizados de la vida social, así como interacciones sociales y relaciones interculturales. -Improvisaciones	- Los ejercicios de improvisación que piden una técnica narrativa específica, diálogo, monólogo, narración, pueden permitir una liberación de la imaginación como potencia para situarse en contextos que al momento pueden parecer extraños y generar arraigo o parar narrar expectativas de vida futura.

Figura 2. Cuadro sinóptico de aplicación de la guía de observación TransMigrARTS respecto a los aspectos de lo autobiográfico, lo (auto)ficcional, lo ficcional

Conclusiones

Partiendo de su experiencia personal como personas migrantes se observa que a partir de los ejercicios denominados protocolos, propuestos por Sinisterra, las participantes recurren a la ficcionalización de sus relatos autobiográficos. Lo autoficcional emerge de las improvisaciones de los sujetos en el espacio ficticio del taller, de forma paralela a su devenir intérpretes: la subjetivación y la emergencia de sus diferentes Yos para encarnar pedazos de sus relatos de vida. Aparece la autoficción como fragmentación de la entidad del migrante, que ya no sería el elemento constitutivo de una historia única, narrada de forma explícita y autobiográfica, sino el relato de un viaje que puede adoptar múltiples formas compartidas. La existencia de esos fragmentos aislados, sin aparente orden en la diégesis, sin coherencia previa ni horizonte claro se configuran en el relato improvisado como un texto que puede no contar nada y, sin embargo, nos interpela como observadoras; que se lleva

nuestro cuerpo a otra parte, lejos de la persona, a una fantasía imaginada, hacia una suerte de lengua sin memoria (Barthes, 2004) que presenta rasgos de oralidad, complejidad, fragmentación, alteridad y heterogeneidad. Representaciones de la migración que no se limitan por tanto al relato autobiográfico, que no adaptan o mimetizan la existencia real, sino que la inventan; en ese trayecto la confusión es imposible, la ficción del yo es total (Colonna, 2004) o, al menos, las personas que observamos no tenemos forma de comprobarlo por medios propios, si no es mediante el testimonio directo de las personas que participan de la acción. La fantasía de una vida otra, y mejor, se constituye en el espacio de la interacción teatral.

La propuesta de dramaturgia actoral de Sinisterra, dirigida inicialmente a la formación teatral, además de ser innovadora en el ámbito de la pedagogía artística, abre la escena a la práctica social, espacio para la interacción donde pueden

darse las transformaciones. En este espacio la improvisación es una herramienta muy potente. Los puntos de vista narrativos que emergen de los protocolos dan paso a voces –y personajes y versiones– distintas para narrar lo sucedido en la experiencia migratoria. Se observa claramente la potencia de la dramaturgia actoral para la elaboración futura de talleres en los que se pretenda desarrollar procesos alternativos de presentación, interacción y escucha de las narrativas de las personas migrantes. Los protocolos de Sinisterra dejan abierto un horizonte de posibilidades para diversificar las versiones de las experiencias de migración, inducidas mediante la aplicación de restricciones según los talleres y los grupos a los que estos se dirijan.

Así, en futuros talleres se puede plantear la conveniencia de realizar convocatorias mixtas, en donde no todas las participantes tengan que ser necesariamente personas migrantes. Esta conclusión emerge, por ejemplo, del desarrollo del ejercicio *Rectificaciones*. Se trata de construir comunidad, de comprender las causas que provocan la situación de las personas migrantes por parte de las personas de los lugares de acogida; se trata, en definitiva, de generar redes de empatía e intercambios humanos que puedan transformar tanto a quien acoge como a quien es acogido.

La conclusión fundamental de la experiencia investigativa en el taller del Nuevo Teatro Fronterizo en TransMigrarts, *Micromemorias*, dirigido e impartido por José Sanchis Sinisterra, es la identificación del relato autobiográfico como la materia sensible base para el desarrollo de cualquier taller. A partir de lo anterior se puede establecer una pauta transversal que es la identificación del relato autobiográfico para llevar a cabo procesos autoficcionales y ficcionales en los talleres.

Esta confluencia entre lo autobiográfico, la autoficción y posibles universos diegéticos sería por lo tanto el mecanismo más primario y el más espontáneo y sencillo para producir ficciones. La persona migrante que necesita integrarse en la sociedad de acogida y desea una vida mejor –y participa por ello en los talleres– crea sus propias autoficciones y/o ficciones; sería como el niño

que imagina sus propias fantasías: un fabulador de su propia vida. Fantasía en donde lo ficticio puede resultar al mismo tiempo lúdico y transformador para las personas que coparticipan en el taller artístico. Mediante las metodologías que propone Sinisterra emergen capas de realidad de los procesos migratorios. La ficción como agente revelador de lo vivido y agente para alcanzar nuevos horizontes y sueños. Los protocolos como un *otro* modo alternativo para estudiar y comprender la vida social colectiva, complemento desde el arte escénico de las interpretaciones antropológicas y las descripciones etnográficas de los procesos de transformación social.

This article was elaborated in the context of TransMigrARTS Network, a European project that has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie GA No 101007587 and coordinated by Dr. Martinez Thomas". "This article reflects only the author's view and the Agency is not responsible for any use that may be made of the information it contains".

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, R. (2004). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Paidós.
- COLONNA, V. (1989). *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- COLONNA, V. (2004). *Quatre postures et trois défections en Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Tristam.
- GONZÁLEZ MARTÍN, D, et al. (2022). La guía TransMigrARTS: una nueva forma de observar los talleres artísticos. *TMA*, 2. Ñaque.
- MARTINEZ THOMAS, M. El Nuevo Teatro Fronterizo como contra-dispositivo de investigación-creación. En Abuín, A., Perez-Rasilla, y Soria, G. (2021). *Fuera del escenario: Teatralidades alternativas en la España actual*, Visor Libros.
- MARTINEZ THOMAS, M. (2004). *José Sanchis Sinisterra, una dramaturgia de las fronteras*. Ñaque.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, (2009) *El nacimiento de la tragedia / El caminante y su sombra / La ciencia jovial*. Gredos.
- SANCHIS SINISTERRA, J. (2018). *Prohibido escribir obras maestras*. Ñaque.

Consenso prospectivo

sobre la emergencia

de un enfoque de la ética

en las intervenciones artísticas

con población migrante

Prospective Consensus

on the Emergence
of an Ethical Approach
in Artistic Interventions
with a Migrant Population

Consensus prospectif

sur l'émergence
d'une démarche éthique
en Interventions Artistiques
avec une population migrante

DOI 10.59486/NMBM5216

Sandra Milena Alvarán / Universidad de Antioquia,
Medellín, Colombia. ORCID: 0000-0003-2036-6993

Orlando Arroyave Álvarez / Universidad de Antioquia,
Medellín, Colombia. ORCID: 0000-0002-4117-3552

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

Nina Jambrina · Universidad de Toulouse / LLA-CRÉATIS,
Université de Toulouse, UT2J, Toulouse, Francia. ORCID:
0000-0003-0240-970X

Palabras clave:

arte, ética, intervención, observa-
ción, migración, transformación.

Keywords:

art, ethics, intervention, observa-
tion, migration, transformation.

Mots-clés:

art, éthique, intervention, observation,
migration, transformation.

Resumen

El objetivo de este artículo es exponer los hallazgos de un grupo de expertos de diferentes países, instituciones y disciplinas sobre las consideraciones éticas para tener en cuenta en los procesos de observación e intervenciones con población migrante desde las artes. Esta propuesta, denominada un consenso prospectivo de expertos en torno a la ética, fue el resultado del encuentro realizado en enero del 2022 en la ciudad de Granada (España), en el marco del proyecto Transformar la Migración por las Artes (TransMigrARTS¹), financiado por el programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Comisión Europea. Para alcanzar el objetivo, se llevó a cabo la metodología Delphi que permite obtener un consenso a través de un grupo de expertos ante una temática concreta. Los resultados dan razón de la complejidad de un tejido interdisciplinar para la búsqueda de un componente ético en el desarrollo de la investigación que tiene como actor protagónico el campo de las artes y como finalidad la transformación de condiciones de vulnerabilidad de la población migrante.

Abstract

The objective of this article is to expose the findings of a group of experts from different countries, institutions and disciplines, on the ethical considerations to be taken into account in the processes of interventions and observation with the migrant population from the arts. This proposal, called a prospective consensus of experts on ethics, was the result of the workshops held in January 2022 in the city of Granada (Spain), within the framework of the TransMigrARTS project, financed by the research and innovation program Horizon 2020 of the European Commission. To address the ethical considerations of this project, the Delphi methodology was used, which allows consensus to be obtained through a group of experts on a specific topic. The results give reason for the complexity of an interdisciplinary fabric for the search for an ethical component in the development of research that has as a leading actor the field of the arts and as its purpose the transformation of conditions of vulnerability of the migrant population.

Résumé

L'objectif de cet article est de présenter les conclusions d'un groupe d'experts de différents pays, institutions et disciplines sur les considérations éthiques à prendre en compte dans les processus d'observation et d'intervention auprès de la population migrante issue des arts. Cette proposition, appelée consensus prospectif d'experts en éthique, est le résultat de la réunion qui s'est tenue en janvier 2022 dans la ville de Grenade (Espagne), dans le cadre du projet Transforming Migration through the Arts (TransMigrARTS), financé par l'Union européenne Programme de recherche et d'innovation Horizon 2020 de la Commission. Pour atteindre l'objectif, la méthodologie Delphi a été réalisée, ce qui permet d'obtenir un consensus à travers un groupe d'experts sur un sujet spécifique. Les résultats donnent raison de la complexité d'un tissu interdisciplinaire pour la recherche d'une composante éthique dans le développement de la recherche qui a le domaine des arts comme acteur principal et comme finalité la transformation des conditions de vulnérabilité de la population migrante.

AG Marie Skłodowska-Curie No 101007587 y coordinado por Université Toulouse Jean Jaurès". "Este artículo refleja únicamente la opinión del autor y la Agencia no es responsable del uso que pueda hacerse de la información que contiene.

Introducción

La historia de la humanidad ha estado acompañada de fenómenos de movilidad, resultado de multiplicidad de factores entre los cuales se pueden identificar el crecimiento demográfico, los desastres naturales, la búsqueda de sobrevivencia económica, las persecuciones políticas y las guerras. Las migraciones son procesos multidimensionales de gran complejidad, socioeconómicos, ambientales, culturales y políticos que tienen que ver con factores sistémicos que afectan al conjunto de la humanidad y que al mismo tiempo evidencian la creciente interrelación de ésta (Piqueras, 2007).

Estos fenómenos de movilidad presentan diversos conceptos, pues es diferente aludir a la migración interna que a la migración internacional. La primera es el movimiento de personas de una región a otra en un mismo país con el propósito de establecer una nueva residencia; esta puede ser temporal o permanente, así los migrantes internos se desplazan en el país, pero permanecen en este (por ejemplo, movimientos rurales hacia zonas urbanas). De otra parte, la migración internacional es un movimiento de personas que dejan su país de origen o en el que tienen residencia habitual, para establecerse temporal o permanentemente en otro país distinto al suyo. Para ello, estas personas han debido atravesar una frontera. Si no es el caso, serían migrantes internos.

De igual manera, son diferentes los conceptos de migración voluntaria y migración involuntaria; en la segunda, este tipo particular de migración es ocasionado por la presión o la amenaza de factores externos; la migración forzosa conlleva un elemento de coacción externa que obliga a las personas a huir. El fenómeno de la migración forzada presenta tres tipos de personas jurídicas, estas son, los refugiados, los asilados y los desplazados internos.

La evidencia muestra un aumento a nivel global de población migrante en general. En 2020 el número de migrantes internacionales alcanzó casi los 272 millones en todo el mundo, un 48% de mujeres, frente a los 258 millones de 2017. De estos, 164 millones son trabajadores migrantes.

Asimismo, se estima que hay 38 millones de niños migrantes y tres de cada cuatro está en edad (20 y 64 años) de trabajar. Asia acoge alrededor de 31% de la población migrante internacional, mientras que el dato para el resto de los continentes se reparte así: Europa 30%; las Américas 26%; África 10%; y Oceanía 3%. (Aravena Castillo & Barrios Valenzuela, 2021).

Según datos del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados, organismo de las Naciones Unidas encargado de proteger a los refugiados y desplazados por persecuciones o conflictos, y promover soluciones duraderas a su situación, mediante el reasentamiento voluntario en su país de origen o en el de acogida, en la actualidad, el cambio climático está forzando cada vez más el desplazamiento de la población, mejor descrito por la frase migración forzada inducida por el medio ambiente. El aumento de las temperaturas globales, el aumento del nivel del mar, el aumento de la frecuencia y la gravedad de los desastres naturales y el agotamiento progresivo de los recursos que sustentan la vida se encuentran entre los factores que estimulan la movilidad de la población. Las proyecciones pronostican que las tendencias actuales se acelerarán rápidamente. Esto dará lugar a unos 200 millones de migrantes climáticos para el año 2050 y creará peligrosos puntos de inflexión para la salud y la seguridad públicas.

Entre las consecuencias del cambio climático para la salud pública, la migración forzada inducida por el medio ambiente genera una multiplicidad de pérdidas sociales y de recursos, generando con los fenómenos migratorios situaciones de vulnerabilidad. Por lo tanto, un aspecto particular de la migración forzada, los efectos del desplazamiento de la población en la salud mental y el funcionamiento psicosocial, merece atención especial (Shultz et al., 2019).

Todo movimiento migratorio presenta en los sujetos que lo vivencian, modificaciones en sus cotidianidades, generando rupturas, continuidades, pérdidas y transformaciones personales, culturales e identitarias, que se verán enfren-

tadas con las capacidades de afrontamiento de cada sujeto. Es por esta razón que las afectaciones son diferentes y dependerán de los determinantes que reciben al sujeto que migra y de sus factores de protección individuales, familiares y comunitarios (Valero Valero, 2016).

Los investigadores han destacado que estos cambios a los que se ven confrontados los migrantes puede generar estrés, producto de las presiones ocupacionales, el aislamiento social y/o los problemas relacionados con la familia, generando un impacto en la salud psicológica y física en estos (Kirkcaldy et al., 2006).

Es fundamental destacar que, a diferencia de la migración voluntaria, la migración forzada genera afectaciones psicosociales adicionales en quienes deben abandonar sus lugares de origen para salvaguardar sus vidas; debido a la huida del lugar. Estas situaciones que se acumulan en el individuo son acompañadas de rabia, culpa y una serie de malestares que se contienen en el sujeto, debido a la impunidad que rodea la tragedia y la imposibilidad de denunciar por temores a represalias. La intensidad de malestar emocional varía de acuerdo con estas condiciones. Si priman los factores protectores la crisis se resolverá sin demasiadas dificultades, pero si son los de riesgo o negativo, el impacto, a nivel personal y social, será mayor con la posibilidad de aparición de trastornos emocionales a nivel individual y familiar y mayores secuelas sociales y, por tanto, las posibilidades de recuperación serán más complejas (Camilo, 2002).

Los deterioros en la salud mental y psicosocial obedecen a que los migrantes forzados son sometidos a situaciones extremas de amenaza y riesgo, y quedan desprovistos de los mecanismos de protección como el trabajo, las redes de intercambio, transacción colectiva, solidaridad y afecto, pero también se alteran los mecanismos de interpretación, es decir, las creencias y certezas básicas para vivir, tales como la confianza y la esperanza. (Bello, 2007). Las experiencias desfavorables de la vida cotidiana presentan una relación con la mala salud mental entre los migrantes forzados afectados por conflictos. (Hou et al., 2020).

Casi todos los factores estresantes posteriores a la migración están significativamente asociados con la depresión después del ajuste por factores sociodemográficos y psicosociales. El desempleo, la soledad y una solicitud de asilo rechazada o indecisa aumentan las probabilidades de síntomas depresivos, mientras que la concesión del estatus de asilado y una mayor satisfacción con la vivienda reducen las probabilidades de depresión (Nutsch & Bozorgmehr, 2020). De igual manera hay afectaciones diferenciadas por grupo poblacional. Los niños migrantes rurales-urbanos reportaron puntajes significativamente más bajos en afecto positivo, comportamiento prosocial, autoestima e índice de funcionalidad familiar y reportaron puntajes de afecto negativo más altos que los niños locales (Wang et al., 2019).

Los datos sugieren que los factores estresantes relacionados con el reasentamiento posteriores a la migración fueron los correlatos más importantes de la salud mental en los migrantes humanitarios, lo que representa asociaciones directas e indirectas. Abordar los factores estresantes relacionados con el reasentamiento mediante el aumento de los programas de atención psicosocial y la integración social sería un enfoque clave para mejorar la salud mental de los migrantes humanitarios (Chen et al., 2017).

La cruda vulneración de los Derechos Humanos de millones de personas en el mundo que se han visto obligadas a migrar ha exigido de la intervención de múltiples agentes y entidades, varios de ellos en procura de contribuir de manera efectiva, no sólo a superar las dramáticas crisis humanitarias, sino a construir condiciones para transformar las situaciones de vulnerabilidad. Estas intervenciones han sido diversas en todos los contextos, dando un lugar fundamental a las prácticas artísticas y culturales como facilitadoras de la adaptación a las nuevas realidades que enfrenta la población migrante (Carabalí Balanta, Vásquez Romo & Estacio Landázury, 2020).

Las artes plásticas, la narrativa, la danza, la música, el teatro y el clown, se han convertido en elementos mediadores en las intervenciones con población migrante en el mundo. Todas

estas acciones desde los múltiples lenguajes de las artes han buscado la transformación de las realidades indeseables de las personas que se han visto envueltas en el fenómeno migratorio. Se han tenido avances en la acción del arte como herramienta de intervención social en los centros penitenciarios en hospitales, en comunidades, en escuelas (Maestre-Monblan, 2016). Cabe destacar que son múltiples las acciones que desde las artes se han realizado para el abordaje psicosocial con población migrante (Gavazzo, 2016). Sin embargo, hay un vacío en la literatura que permita concluir sobre los efectos que las artes causan en la adaptación a las nuevas realidades que enfrenta la población migrante (González Martín, et al., 2022).

A pesar que no existan estudios al respecto, en la práctica, estas acciones suelen tener una intención de transformar a las personas que participan, obviando en la mayoría de los casos, las reflexiones propias de la ética que implican las vulnerabilidades mencionadas anteriormente. Esta ausencia de reflexiones éticas no parte de una mala intención de los observadores y artistas intervinientes, obedece a un desconocimiento de las implicaciones éticas que subyacen al campo de la acción con poblaciones consideradas vulnerables, a quienes los comités de bioética de la investigación revisten de un especial cuidado.

Por lo tanto, las ciencias sociales pueden hacer un aporte fundamental desde la reflexión ética al campo de la intervención e investigación desde las artes con población considerada vulnerable, por su larga experiencia con grupos humanos afectados por conflictos sociales, estigmatizaciones sociales y pobreza, entre otras, y que ha requerido protocolos, comités éticos, guías para los investigadores y prolongados debates buscando reducir el daño que pueden producir investigadores e interventores sociales. En este sentido, existen avances importantes en la investigación con seres humanos en el campo de la bioética, y esos consensos obtenidos con la experiencia, invitan actualmente a una mayor asimilación desde el campo de las ciencias sociales y humanas (González, 2002).

Para el abordaje de fenómenos complejos como las transformaciones sociales o experiencias subjetivas, no solo se requiere de una multiplicidad de enfoques metodológicos, sino un enfoque interdisciplinario y multidisciplinario, que busca un diálogo amplio para explicar y comprender la conducta humana y la emergencia social de las interacciones entre individuos (Rivera Alfaro, 2015). Al comprender los alcances que puede tener cualquier investigación o intervención la comunidad profesional y académica de las ciencias sociales han diseñado dispositivos reflexivos y prácticos desde la ética. Esos dispositivos se han centrado principalmente en tres direcciones.

La primera, concibe la ética como un conjunto de protocolos necesarios dentro del campo científico que protege los datos y los resultados, los cuales pueden ser examinados y contrastados por otros investigadores. La segunda, postula la necesidad de producir efectos de transformación emancipación, esto es, la intervención y la investigación es concebida como un proyecto ético-político que busca preservar la dignidad humana, potencializar las capacidades de empoderamiento y resilientes de la comunidad, así como la capacidad para hacer transformaciones subjetivas, intersubjetivas, familiares, económicas, colectivas y políticas. En tercer lugar, la ética en ciencias sociales, principalmente en las últimas décadas, considera que los investigadores deben tener en cuenta una serie de precauciones al momento de intervenir o investigar a individuos y comunidades. Se busca preservar la dignidad y respeto por cada ser humano, superar la noción misma de “objeto” de investigación, en que se cosifica al otro.

En este diálogo que emerge, se presenta como prioridad la necesidad de asumir una reflexión crítica y reflexiva que permita a los observadores de prácticas y a artistas que intervienen con población migrante, revisar sus técnicas y ser coherentes con la dignificación de las participantes, a través del reconocimiento, respeto y salvaguarda de los referentes culturales, sociales y espirituales (Anderson, 2009).

Método

El proyecto TransMigrArts parte de la hipótesis de que las artes escénicas contribuyen a transformar y mejorar los modos de existencia (Souriau, Senghers & Latour, 2009) de personas migrantes en situación de vulnerabilidad (Sánchez / Egea, 2011, 2012) en el país o países de recepción.

El proyecto tiene como objetivo crear una red de instituciones culturales, investigadores/as y artistas hispanohablantes, unidos/as con la finalidad de realizar talleres artísticos socialmente innovadores y transformadores que sirvan a las comunidades migrantes en situación de vulnerabilidad. En este sentido, TransMigrARTS observa, evalúa y modela talleres artísticos con función transformadora integrando personas migrantes a través de una metodología de investigación aplicada (Naugrette & Martinez, 2020) y el intercambio de personales de investigación e innovación en movibilidades. La originalidad del enfoque TransMigrARTS es, en su primer momento, reunir a especialistas en artes y otras disciplinas (psicología, antropología, sociología, geografía y ciencias educativas, entre otras), investigadores, investigadores-artistas y artistas con el fin de conformar una herramienta para la observación

Procedimiento

Se estableció la secuencia metodológica, compuesta de tres fases fundamentales: Preliminar, Exploratoria y Final (Oñate, Ramos y Díaz, 1988).

Fase preliminar

Los expertos miembros de TransMigrARTS presentes se propusieron siguiendo criterios relevantes para la investigación: ser doctores o estudiantes de doctorado, tener trayectoria en el desarrollo de trabajo de intervención y/o investigación con comunidades vulnerables y vulneradas, pertenecer a diferentes disciplinas y, finalmente, hacer manifiesto el interés por las consideraciones éticas de la investigación y/o la intervención desde las artes con población migrante.

Teniendo en cuenta estos criterios el grupo fue conformado por ocho mujeres y cinco hombres,

y evaluación del impacto de los talleres artísticos para personas migrantes en situación de vulnerabilidad.

Durante este primer momento, se realizó un encuentro interdisciplinar en enero 2022 en Remiendo Teatro en Granada, España. Uno de los grupos de trabajo se constituyó alrededor de la ética y las vulnerabilidades planteándose la futura observación y evaluación de los talleres artísticos con función transformadora por personales de investigación interdisciplinarios, intersectoriales e internacionales. Este grupo se fundamentó metodológicamente en el uso del método Delphi. Este método fue puesto en marcha por Dalkey y Helmer (1963), su objetivo es obtener el consenso a través de un grupo de expertos ante una temática concreta. Esta metodología presenta una flexibilidad importante al poder ser adaptada a diversas disciplinas científicas (Cabero Almenara & Infante Moro, 2014; López-Gómez, 2018).

Las estimaciones de los expertos se realizaron en sucesivas rondas de discusión con objetivo de tratar de conseguir consenso, pero eso sí, con la máxima autonomía por parte de los participantes (Astigarraga, 2003).

de nacionalidades, colombiana, francesa, ecuatoriana, británica, mexicana y dominicana, 14 profesionales de campos disciplinares específicos como la filosofía, la antropología, las artes escénicas, la educación, la matemática, el trabajo social, la psicología y la salud pública, orientados por la experiencia en trabajo e investigación con comunidades vulnerables.

Fase exploratoria

Este método contó con la variación de la posibilidad del diálogo y la discusión grupal. Se realizó en un espacio neutral donde todos los expertos

eran extranjeros al sitio de encuentro, durante 10 días en jornada intensiva se realizó este grupo de expertos, orientados por la pregunta: ¿Cuál debe ser la ruta ética a seguir en el desarrollo de prácticas artísticas e investigativas con población migrante?

Cada experto contó con un espacio de reflexión propio y de preparación de la postura frente a la pregunta planteada.

Consideraciones éticas

Fueron tenidas en cuenta las consideraciones éticas de este estudio a través de la mitigación del riesgo biológico por posible contagio por COVID-19, para lo cual se respetaron todos los protocolos sanitarios del país de realización del grupo Delphi, España. El distanciamiento social y todas las medidas sanitarias fueron respetadas a cabalidad por el grupo de expertos. La participación en este proceso fue voluntaria y cada experto aceptó el ejercicio propuesto.

Resultados

Resultado 1. Primera ronda de discusión. Brainstorming ética en las artes

La necesidad colectiva de conocer las posturas individuales sobre la presencia de la ética en el diseño de una herramienta para observar talleres artísticos, en complemento con la necesidad colectiva de reconocer comunidades, lleva a todos los expertos a plasmar en una lluvia de ideas las palabras claves para comprender la ética en los procesos observacionales y artísticos. En la Figura 1, las repeticiones y las tonalidades de las palabras, indican no solo lo que más se dice, sino la posibilidad de diversas redes semánticas para cada una de las expresiones, es el caso de expresiones como “cuidado”, “apoyo”, “riesgos”, “alteridad”, “capacidad”, “bioética”, entre otras.



Figura 1. Brainstorming ética en las artes.

Fase final

Se presentó el esquema final de la ruta ética que debe seguir un observador y artista para la intervención con población migrante. Este esquema fue sometido a discusión hasta llegar al consenso. Finalmente, después de 10 días de debate argumentativo se llegó al consenso sobre la ruta final, denominada la ruta de la ética para el artista y el observador que interviene con población migrante.

La diversidad semántica proviene no solo de la complejidad de las expresiones destacadas en la figura 1, es efecto también del encuentro de experiencias que provienen de los campos de experticia de los investigadores presentes. El reto es construir a partir de esa diversidad el lugar de la ética en las prácticas de observación y creación.

Resultado 2. La ética en las prácticas artísticas aplicadas a la transformación social

La pregunta por el tipo de ética que orienta la intención de la transformación social, además de necesaria, resulta ser exigente, por cuanto en la relación considerada inicialmente, hay diversidad de enfoques, posturas, tendencias y posibilidades que se presentan como opciones en las decisiones. El grupo asumió la pregunta: ¿cuál debe ser la ruta ética para desarrollo de prácticas artísticas y de investigación con población migrante como un dispositivo para la evolución del estado del grupo y para la reflexión ética como elemento identitario de este?

La elaboración de representaciones gráficas surgió como herramienta para orientar la reflexión grupal respondiendo a la necesidad de “ver” las relaciones que circulan y la intención de conformar una representación comunitaria. Las representaciones elaboradas grupalmente (Figura 2 y 3) presentan las siguientes características:

- La variabilidad de las formas asociadas como rectángulos, flechas, líneas continuas o a trozo, espirales, con colores destacados, evidencian acuerdos en jerarquías, dilemas al respecto, opciones diferentes.
- Los tipos de relaciones que las formas en conexión quieren destacar la posible dinámica que parecen expresar las flechas llegando o saliendo de los núcleos de palabras o las palabras en una línea con forma espiral.
- Las palabras que se ubican en determinadas zonas como evidencia de lo que debe ser tenido en cuenta.

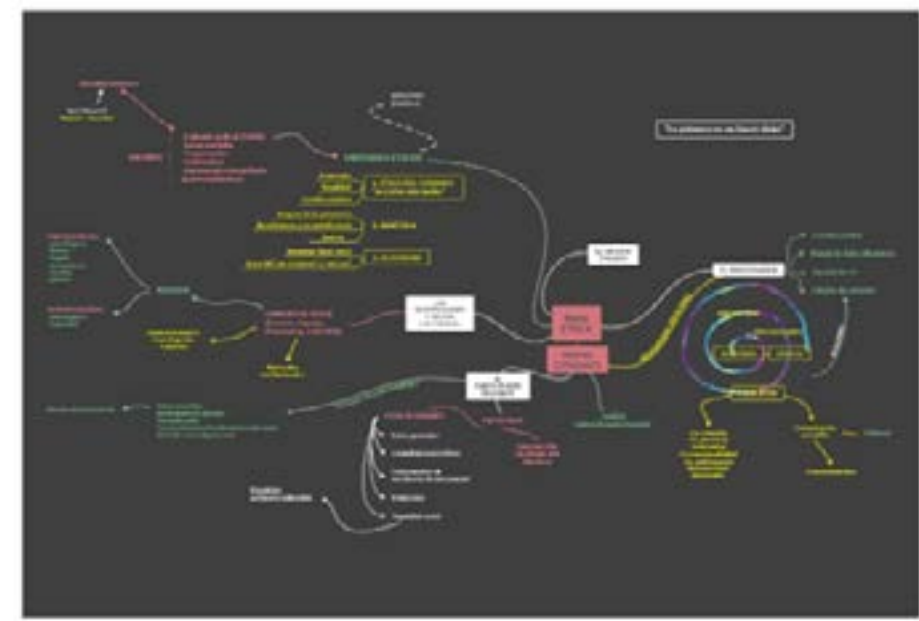
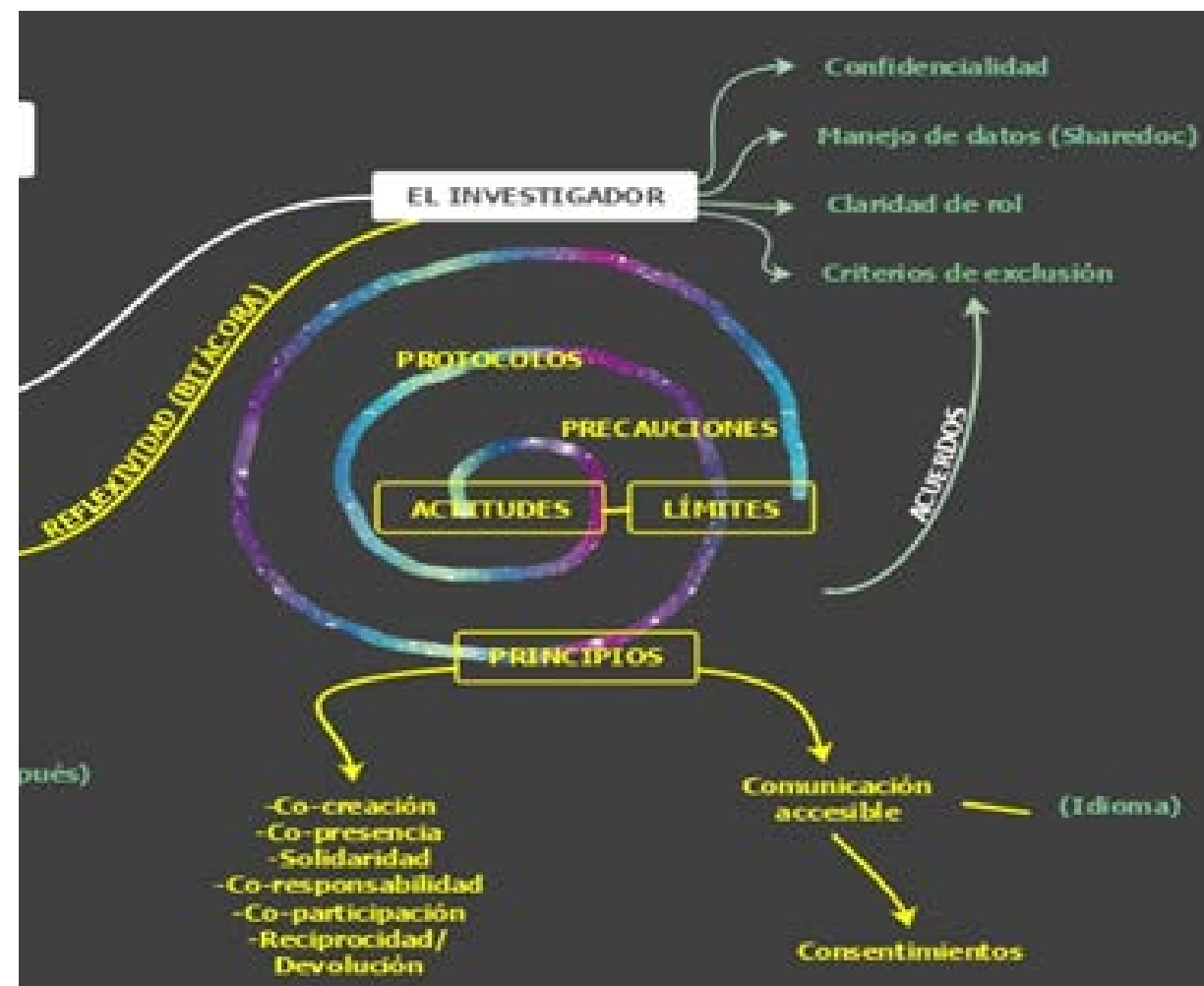


Figura 2. Elaboración propia. Consenso de categorías éticas.



Este ejercicio de trabajo colaborativo permitió identificar los ejes problemáticos, las rutas, las dimensiones, jerarquías y relaciones que dieron el punto de partida para las discusiones argumentativas por cada uno de los expertos participantes en el grupo Delphi.

Bajo la etiqueta de “Enfoque ético” se destacan tres modalidades de ética que emergen como necesarias en la interacción multidisciplinaria, transdisciplinaria e interdisciplinaria. Se anticipa en las relaciones representadas una proyección de un horizonte ético para los observadores de prácticas artísticas y para los artistas creadores de talleres para personas migrantes.



Ética del cuidado del otro.

La migración de poblaciones además de ser un derecho natural para los seres humanos en tanto seres que habitan la tierra, también se convierte en una necesidad para una vida plena, realizada. Las tensiones que surgen entre ejercer el derecho a transitar en medio de fronteras, muros, barreras; la necesidad de buscar una vida plena en otros territorios; la afectación por el abandono o la expulsión del territorio identitario; configuran un sistema que convierte la migración en una situación de pérdida de derechos básicos en poblaciones denominadas migrantes.

El surgimiento de una modalidad de vulnerabilidad que refiere a la capacidad de ser afectado, herido por otros, pone en evidencia la necesidad de una modalidad de ética cuyo punto focal sea el cuidado del otro. La motivación del migrante de buscar una mejor vida para él o ella, para sus familias y la necesidad de que le sean restituidos sus derechos, fundamentan la necesidad de una ética que considere en su naturaleza la intencionalidad de una vida buena, la posibilidad de compartir con otros y de instituciones justas.

La emergencia del objetivo ético a la manera de Ricoeur (1996) en la investigación sobre, por y desde las artes, surge como efecto de los acuerdos entre investigadores y talleristas sobre una transformación de situaciones de vulnerabilidad que privilegie el bienestar de las personas que asisten a los talleres de prácticas artísticas.

Esta modalidad ética pone de manifiesto que cada persona no solamente es responsable de sus actos ante sí mismo, también lo es ante alguien, y, además, lo es en formas colectivas que toman el nombre de instituciones por el tipo de estructura social que conforman. En este sentido, la autonomía del sí aparece íntimamente unida a la solicitud por el prójimo, por la justicia para cada hombre en particular y para la humanidad en general (León & Lasprilla, 2018).

Una consecuencia de la presencia de esta modalidad ética en las prácticas artísticas e investigativas sería la transformación de la intención de

dañar al otro, por la intención de cuidar al otro, en el transitar colectivo hacia una vida realizada. El logro individual de cada proyecto existencial es posible en la medida en que los otros también logren su proyecto existencial. La ética del cuidado del otro en el vivir juntos, resalta el valor de la pluralidad y de la concertación. En la idea de pluralidad se sugiere la extensión de las relaciones interhumanas a todos los terceros que el cara a cara entre el “yo” y el “tú” no incluye presencialmente (Ricoeur, 1990).

Ética de la alteridad

Las prácticas artísticas como rutas metodológicas para investigar las afectaciones y los modos del sentir de los que transitan ocasional, temporal o definitivamente una migración, requieren un escenario que las reconozca como formas de transformación social. La primacía de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades revela la presencia de otra modalidad de ética que destaca en la valoración de las relaciones humanas la responsabilidad individual-colectiva con el cuidado corporal, afectivo y con el desarrollo de la vida (Castillo-Ballén, 2015a; 2015b, 2020).

El complemento al vivir juntos, proviene de la Ética del Cuidado del Otro que se manifiesta en el brillo del otro como Ética de la Alteridad, propuesta por Lévinas. Ese otro, en esta ética es Otro, que llama desde la pluralidad a la humanidad, puesto que un solo ser no es el universo, ya que sin ese ser no tenemos este universo; un solo hombre no es humanidad, pero la ausencia de cada hombre es la ausencia de humanidad (Lévinas & Cohen, 2000). En una hermosa metáfora de Lévinas, la vida brilla, y en el brillo que emite la vida de cada ser está el brillo que proviene de la vida de otros seres.

La responsabilidad ética se objetiva hacia la sensibilidad por ese brillo que nos da la dimensión de humanidad; cada ser humano solo es en tanto con los otros, puesto que la presencia del otro concede libertad a cada existencia:

- El otro, por excelencia, no es tiránico y hace posible la libertad.
- El otro cuando se vuelve hacia mí, por un lado, puede dirigirse hacia la violencia, hacia la brutalidad, por otro lado, puede ir hacia el encantamiento, el éxtasis y el amor.

Se trasciende en la visión de la temporalidad personal, pues no hay un cono de tiempo con el pasado, el presente y el futuro definido por cada persona; emerge una temporalidad que pone otro modelo geométrico diferente al espacio tiempo euclidiano:

“El pasado de los demás y, en cierto modo, la historia de la humanidad en la que nunca he participado, en la que nunca he estado presente, es mi pasado. En cuanto al futuro no se trata de mi anticipación a un presente que me espera ya preparado y semejante al orden imperturbable del ser” (Lévinas, 1993, p. 141).

La fusión de la temporalidad de la humanidad en la temporalidad de cada persona nos hace constructores de la historia de todos los humanos, el presente de cada ser humano es el efecto de la historia del Otro, en la que nunca estuvo presente, y construye la historia del Otro que aún no está presente.

Bioética y acción sin daño

Las personas en estado de migración establecen territorialidades temporales, transformadas por los ecosistemas en los que se localizan en su calidad de migrantes. La pregunta TransMigrArts surge ante la evidencia de la presencia de daños a la corporalidad, al ser humano, y si seguimos la modalidad de la ética de la Alteridad, hay un daño a la humanidad. Emerge aquí el llamado a la tercera modalidad de Ética, la denominada Bioética. Esta tercera modalidad ética está naturalmente vinculada a las otras dos modalidades, pero se diferencia de ellas por su énfasis en la acción sin daño.

La bioética se vincula a una sabiduría práctica sobre las relaciones humanas y sus efectos, es llamada una ética regional en tanto es una ética situada y orientada a la aplicación. (Moratalla, 2007, p. 296). Se privilegia la sabiduría práctica en tanto refiere a una reacción para evitar o prevenir el daño al ser humano; es la ética del médico, la de los comités éticos institucionales, la de las políticas. Los principios para la actuación ética provienen de la teoría de Ricoeur y se destacan entre otros:

- La singularidad de cada persona en su carácter insustituible;
- La indivisibilidad, es decir, la necesidad de tratar a la persona como un todo y no de una forma fragmentada;
- El tercer precepto es el de la estima de sí. Refiere a cierto señorío de sí mismo como sentimiento fundamental que ha de ser siempre conservado y fomentado.

La acción sin daño orienta la prescriptiva ética en TransMigrArts, pero requiere la articulación de las pautas éticas que provienen de los organismos y sus legislaciones de por lo menos cuatro países (Francia, España, Colombia y Dinamarca) en lo que refiere a protección de poblaciones en estado de vulnerabilidad. En la tabla 1 se pueden observar dos normativas que entran en contacto por la acción TransMigrArts destacadas por miembros del grupo de expertos.

La tabla de la página siguiente evidencia que además de la diversidad de fuentes de las que emerge la pauta o reglamentación ética, la acción interdisciplinaria e intercontinental es un escenario de desarrollo de competencias éticas para los investigadores y los artistas. No es suficiente con reconocer un tipo de pauta o un tipo de intencionalidad ética, se requiere identificar también el momento y el valor que cada modalidad ética ofrece para garantizar el marco de la acción sin daño, de la acción dignificante y de la acción justa.

Fuente	Tipo de normativa	Pautas éticas
Países de la Unión Europea	Guía de recomendaciones éticas por parte de la Comisión europea para proponer proyectos con Refugiados, solicitantes de asilo y migrantes	. Cuidado y sensibilidad . Objetividad y transparencia . Evitar el etnocentrismo: respeto por la etnia, idioma, religión, género y orientación sexual . Salvaguardar la dignidad, el bienestar, la autonomía, la seguridad y la protección de sus familiares y amigos . Respetar sus valores y derecho a tomar sus propias decisiones . Brindar protección especial a los participantes con autonomía disminuida
Universidad Francisco José de Caldas	Guía solicitudes aval comité de bioética para proyectos de investigación creación, e innovación	. Uso de las buenas prácticas, fundamentadas en los principios básicos de honestidad, responsabilidad y rigor. . Honestidad intelectual en la propuesta metodológica, ejecución de las actividades y presentación de resultados de investigación. . Reconocimiento de las contribuciones de todos los autores en los resultados del proyecto. . No publicación del mismo artículo o trabajo en dos o más revistas o eventos académicos distintos. . Respeto de la propiedad intelectual, citando adecuadamente todas las referencias consultadas para el desarrollo de la investigación
Universidad de Antioquia	Comité de ética de ciencias de la salud	. Autonomía . Beneficencia no maleficencia . Respeto por la persona . Justicia

Tabla 1. Normativas de pautas éticas

Resultado 3. Ruta ética para la acción sin daño en las intervenciones desde las artes con población migrante.

Del debate y el análisis de expertos sobre la presencia de la ética en tres momentos en que transcurre el taller (antes, durante y después) fue posible proponer una “ruta ética”, la cual permite orientar el trabajo tanto de los observadores de los talleres como de los artistas. Esta ruta está dividida en cinco componentes.

El primero, como “Punto de partida”, tiene que ver con las regulaciones jurídicas y normativas de todo trabajo con seres humanos. Este referente es fundamental para cualquier acción del investigador y el artista. Los comités de éticas son un referente importante para la acción puesto que producir efectos de transformación social y subjetivas en las personas requiere de un cuidado especial sabiendo que muchas intervenciones pueden producir daño no deliberado a los sujetos participantes.

En cuanto a los “Principios declarativos”, que son básicamente principios éticos-políticos que orientan el trabajo del observador y los artistas, buscan potenciar el lazo social, la autonomía y horizontes más democráticos y humanos, en suma, la dignidad humana. Cada uno de estos principios requiere de una reflexión particular y su uso práctico, por ejemplo, la “reflexividad” potencializa en los sujetos participantes la capacidad de auto-observarse y darse cuenta de lo que le sucede en estos procesos de co-participación y co-creación.

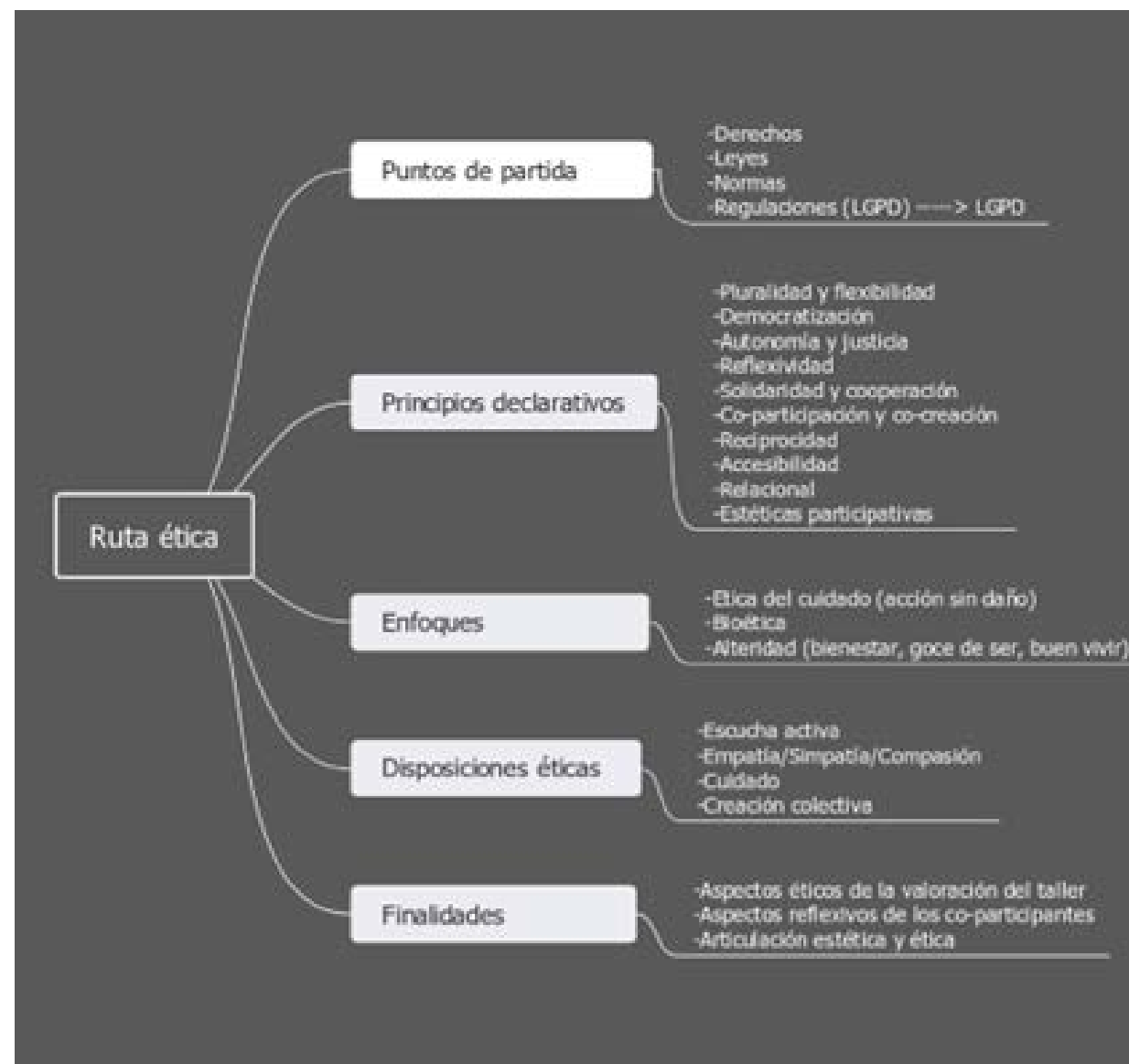


Figura 2. Elaboración propia. Esquema consolidado del consenso prospectivo

Los diversos “Enfoques”, los cuales son complementarios entre sí, a su vez hacen que se tenga en cuanto que toda intervención, más allá de unos principios normativos y declarativos, orientan el quehacer en formas específicas de abordar la ética, buscando no hacer daño al otro, guiado por las reflexiones propias de la bioética y teniendo siempre en cuenta al otro en su búsqueda de un bienestar y un buen vivir.

En cuanto a las “Disposiciones éticas”, el equipo de expertos consideró que es necesario

que tanto el observador como el artista, tengan una actitud ética que no necesariamente está contenida en los componentes anteriores, puesto que actitudes como la escucha, la empatía/simpatía/compasión, entre otras, requieren de una disposición personal y de compromiso que supera los criterios éticos formales.

Por último, se consideró la importancia de las “Finalidades” de los talleres, en que se privilegian aspectos reflexivos de co-participación o la articulación entre lo estético y lo ético.

Discusión y Conclusiones

Entre los principales aspectos que invitan al análisis y discusión de los hallazgos del presente estudio están, la ratificación de que los procesos a través del arte deben ser tomados como acciones que aportan al fortalecimiento y apoyo integral que se hace apremiante ante el alto impacto generado por el desarraigo, el rechazo y la discriminación derivados de cambios que viven los migrantes, antes, durante y después del proceso migratorio.

El grupo de condiciones personales, socioeconómicas, políticas y culturales que tienen los migrantes, deben ser tenidos en cuenta en cada acción de soporte y manejo que se les brinda, puesto que el reto de apoyo orientador y apertura de la expresión simbólica emotiva artística también tiene un contexto ético de análisis de los reales alcances de ella.

Por ello, es claro e innegable que toda acción que se realice con poblaciones vulnerables, debe generar procesos de reflexión ética antes, durante y después de llevarla a cabo, hallazgo confirmado tanto por González Ávila (2002) como en la existencia de múltiples protocolos que permiten la generación de estos procesos, pero que requieren avanzar en la validación específica con grupos poblacionales propios de la región para poder llegar a la estandarización cultural, para que puedan ser utilizados en todos los contextos. Todo ello, incluso permitiría el desarrollo de guías, manuales y cartillas que recogieran los criterios principales del tipo de acciones, las formas de seguimiento de sus alcances y los límites reales de avance facilitados.

Las ciencias sociales y humanas, deben también comenzar en plantear elementos de reflexión ética que han sido avanzadas por las ciencias de la salud en la experimentación con seres humanos. Las ciencias sociales y humanas están convocadas a hacer explícito el cuidado por la autonomía de las personas, la beneficencia y no maleficencia, el respeto y la justicia, principios de la bioética que permiten el cuidado de las personas que poseen la información. Tal como lo plantean Popescu y Libal (2018), esto es un proceso paula-

tino, que puede iniciar a partir de la generación de espacios de reflexión al interior de los grupos, generar grupos de discusión, evaluar los posibles riesgos que se pueden generar con las diversas intervenciones con población vulnerable.

Así mismo, las consideraciones éticas, relativamente nuevas en las artes que se muestran en las prácticas de observación y creación, deben hacer parte de la formación especializada de artistas, sociólogos, antropólogos y psicólogos, entre otros gestores intervinientes y promotores de la adaptación y el arraigo que sin duda constituyen la base de la optimización de la salud mental individual, comunitaria y social, hallazgo previamente reconocido por Martínez Quintero (2013).

Condición que subraya la urgente necesidad de que los actuales comités de ética articulen en sus planes de acción la sensibilidad propia de la investigación sobre y desde las artes, tal como lo había planteado Ferrando (2012). Y planteen con claridad orientadora cual es la ruta ética artística, en especial con población que vive un momento de alta vulnerabilidad, y la cual tiene el derecho de poder transitar del desarraigo al arraigo, de la incertidumbre a la tranquilidad, es decir que pueda alcanzar la vida plena.

El arte es un proceso de enseñar y aprender, enseñar a representar, expresar y reconstruir, y aprender a ser, a pensar, a observar; acciones que en conjunto facilitaran la comunicación de todos, por todos y para todos, incluso de manera fundamental en los momentos de construcción de rutas éticas artísticas que promueven la vida plena, el arraigo y la aplicación de la labor ética de cuidado, aceptación y soporte del otro. Todo con la idea de promover que todos los migrantes alcancen una vida plena en diferentes lugares de arraigo que brinden estabilidad, protección y seguridad.

Este ejercicio de diálogo de saberes en el marco de las prácticas de observación y creación, constata el poder transformador de las artes en los contextos de vulnerabilidad, y reafirma una vez más la necesidad de generar acuerdos éticos que propendan por el cuidado de los participantes y los artistas en contextos donde la vulnerabilidad co-existe con las realidades.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Pretextos.
- Anderson, M. (2009). *Acción sin daño*. Traducido por la Universidad Nacional. Revisión edición y publicación: Convenio Tripartito Universidad Nacional de Colombia. GTZ-COSUDE.
- Aravena Castillo, J. & Barrios Valenzuela, A. (2021). *Natalidad de la población inmigrante en Chile: ¿Un desafío latente? (Doctoral dissertation, Universidad Gabriela Mistral)*. <https://repositorio.ugm.cl/bitstream/handle/20.500.12743/2086/CD%20ME.ENF%20%282%29%202021.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Astigarraga, E. (2003). *El método delphi*. Universidad de Deusto, 14.
- Bello, M.N. (2007). *Cátedra Virtual sobre Desplazamiento forzado*. Universidad Nacional de Colombia UN Sede Bogotá. PIUPC-ACNUR. Módulo temático 7.
- Cabero Almenara, J. y Infante Moro, A. (2014). Empleo del método Delphi y su empleo en la investigación en comunicación y educación. *Edulec. Revista Electrónica de Tecnología Educativa*, 48, 272. <https://doi.org/10.21556/edulec.2014.48.187>
- Camilo, G. A. (2002). Impacto psicológico del desplazamiento forzado: estrategia de intervención. En: F. Arias et al (Eds.). *Efectos psicosociales y culturales del desplazamiento*. Fundación Dos Mundos, Corporación AVRE, Universidad Nacional de Colombia PIUPC.
- Carabalí Balanta, L. J., Vásquez Romo, K. M. y Estacio Landá-zury, R. M. (2020). *Prácticas artísticas y culturales para la adaptación en la vida urbana que implementan los jóvenes migrantes en el barrio Desepaz de la ciudad de Santiago de Cali*. <https://repositorio.uniajc.edu.co/handle/uniajc/159>
- Carrizo, L. (2005). Conocimiento y responsabilidad social. retos y desafíos hacia la universidad transdisciplinaria. Iniciativa Interamericana de Capital Social, Ética y Desarrollo del BID. Red Global de Aprendizaje para el Desarrollo. *Cuadernos Latinoamericanos de Administración*, 1 (1), 75-86. <https://www.redalyc.org/pdf/4096/409634371008.pdf>
- 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), pp.131-152. <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/13546>
- Castillo-Ballén, S. (2015b). El Giro Corporal en Colombia. En S. Citro (dir.), *Cuerpos y corporalidades en las culturas de las Américas*, 119-150. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Castillo-Ballén, S. (2020). Estudios Críticos de y Desde los Cuerpos. *Revista Corpo-grafías*, 7 (7), 10-12. <https://doi.org/10.14483/25909398.15710>
- Chen, W., Hall, B. J., Ling, L. & Renzaho, A. M. (2017). Pre-migration and post-migration factors associated with mental health in humanitarian migrants in Australia and the moderation effect of post-migration stressors: findings from the first wave data of the BNLA cohort study. *Psychiatry*, 4(3), 218–229. [https://doi.org/10.1016/S2215-0366\(17\)30032-9](https://doi.org/10.1016/S2215-0366(17)30032-9)
- Clark-Kasak, Ch. (2021). Ethics in Forced Migration Research: Taking Stock and Potential Ways Forward. *Journal on Migration and Human Security*, 11. <https://doi.org/10.1177/23315024211034401>
- Dalkey, N. & Helmer, O. (1963). An experimental application of the Delphi method to the use of experts. *Management Science*, 9 (3), 458-467. <http://dx.doi.org/10.1287/mnsc.9.3.458>
- Dennett, D. (2006). Dulces sueños. Katz. *Obstáculos filosóficos para una ciencia de la conciencia*, 14, 230-234.
- Egea-Jiménez, C. Sánchez-González, D., Suescún, S. & Javier, I. (2012). *Vulnerabilidad social. Posicionamientos y ángulos desde geografías diferentes*. Editorial Universidad de Granada.
- Ferrando, B. (2012). Sobre a ética na arte de acção. *Revista Núa*, 5, 5-12. Sobre a ética un arte de acção.
- Gavazzo, N. (2016). Música y danza como espacios de participación de los jóvenes hijos de migrantes bolivianos y paraguayos en Buenos Aires (Argentina). *Revista del Museo de Antropología*, 9 (1), 83-94. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/antropologia/article/view/12374>
- González Ávila, M. (2002). Aspectos éticos de la investigación cualitativa. *Revista Iberoamericana de Educación*, 29, 85-103. <https://www.redalyc.org/pdf/800/80002905.pdf>
- González Martin, D., Velasquez, A. M., Jambrina, N., Castillo Ballen, S., Vaisman, N., Martinez, M. (2022). La guía TransMigrARTS: una nueva forma de observar los talleres artísticos. *TMA*, 2, 28-56.
- Hou, W. K., Liu, H., Liang, L., Ho, J., Kim, H., Seong, E., Bonanno, G. A., Hobfoll, S. E. & Hall, B. J. (2020). Everyday life experiences and mental health among conflict-affected forced migrants: A meta-analysis. *Journal of Affective Disorders*, 264, 50-68. <https://doi.org/10.1016/j.jad.2019.11.165>
- Jodelet, D. (1986). La representación social: fenómenos, concepto y teoría. Moscovici, Serge (comp.), *Psicología Social II*, 469-494 Paidós.
- Kirkcaldy, B., Wittig, U., Furnham, A., Merbach, M. & Siefen, R. G. (2006). Migration und gesundheit. psychosoziale determinanten. *Health and Migration*, 49(9), 873–883. <https://doi.org/10.1007/s00103-006-0021-9>
- León, O. L. y Lasprilla, A. (2018). Enfoques necesarios para la reflexión sobre una ética comunitaria en la educación matemática. *PNA*, 12 (2), 81-96. [http://funes.uniandes.edu.co/10156/1/LeonPNA12\(2\)2018Enfoques.pdf](http://funes.uniandes.edu.co/10156/1/LeonPNA12(2)2018Enfoques.pdf)
- Lévinas, E. y Cohen, E. (2000). *La huella del otro*. Taurus.
- Lévinas, E. (1993). *Entre nous: essais sur le penser-a-l'autre*. Grasset.
- López-Gómez, E. (2018). El método Delphi en la investigación actual en educación: una revisión teórica y metodológica. *Educacion XXI*, 21. 17-40. 10.5944/educXX1.15536.
- Maestre-Monblan, C. (2016). *Arte e intervención social: las artes escénicas en los centros penitenciarios*.
- Martínez, M. & NaugrettE, C. (dir.) (2020). *Le doctorat et la Recherche en création*. L'Harmattan, collection Arts & medias
- Martínez Quintero, F. (2013). Las prácticas artísticas en la construcción de memoria sobre la violencia y el conflicto. *Eleuthera*, 9 (2), 39-58. http://eleuthera.ucaldas.edu.co/downloads/Eleuthera9_4.pdf
- Martiniello, M. (2022). Researching arts, culture, migration and change: a multi (trans)disciplinary challenge for international migration studies. *Comparative Migration Studies*, 10 (7). <https://comparativemigrationstudies.springeropen.com/articles/10.1186/s40878-022-00281-5>
- Moratalla, T. D. (2007). Bioética y hermenéutica. La aportación de Paul Ricoeur a la bioética. Veritas. *Revista de Filosofía y Teología*, 2(17), 281-312. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=291122924005>
- Mardones, J. M. (1991). *Filosofía de las Ciencias Humanas y Sociales*. Anthropos.
- Nutsch, N. & Bozorgmehr, K. (2020). Der Einfluss postmigratorischer stressoren auf die prävalenz depressiver symptome bei geflüchteten in deutschland. Analyse anhand der IAB-BAMF-SOEP-Befragung. *Bundesgesundheitsblatt, Gesundheitsforschung, Gesundheitsschutz*, 63(12), 1470–1482. <https://doi.org/10.1007/s00103-020-03238-0>
- OIM (2006). *Derecho Internacional Sobre Migración. Glosario sobre migración*. Organización Internacional para las Migraciones.
- Oñate, N., Ramos, I. y Díaz, A. (1988). Utilización del Método Delphi en la pronosticación: Una experiencia inicial. *Economía Planificada*, 3 (4), 9-4.
- Piqueras, A. (2007). Capital, migraciones e identidad. In-migración y sociedad en el País Valenciano: el caso de Castellón. Cooperació i solidaritat. *Projectes*, 8. Universidad Jaume I.
- Popescu, M. & Libal, K. (2018). *Social work with migrants and refugees: challenges, best practices, and future directions*. <https://doi.org/10.18060/22600>
- Posada, P. (2014). *Investigar, explicar y comprender en las ciencias sociales y humanas* (conferencia). https://www.researchgate.net/publication/261984141_Investigar_explicar_comprender_en_las_ciencias_humanas_y_sociales
- Ricoeur, P. (1990). Éthique et morale. *Revista Portuguesa de Filosofia*, 46 (1), 5-17. https://entrorger.com/wp-content/uploads/2021/06/RICOEUR-P_Ethique-et-morale_Extrait-de-Lectures-1_1990_.pdf
- Ricoeur P. (1996). *Sí mismo como otro*. Siglo XXI Editores.
- Rivera Alfaro, R. (2015). La interdisciplinariedad en las ciencias sociales. *Reflexiones*, 94(1),11-22. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=72941346001>
- Sánchez-González, D. y Ege- Jiménez, C. (2011). Enfoque de vulnerabilidad social para investigar las desventajas socioambientales. Su aplicación en el estudio de los adultos mayores. *Revista Papeles de Población*, 69, 151-185.
- Sheppard, A. & Broughton, M. C. (2020). Promoting wellbeing and health through active participation in music and dance: a systematic review. *International Journal of Qualitative Studies on Health and Well-being*, 15(1), 1732526. <https://doi.org/10.1080/17482631.2020.1732526>
- Shultz, J. M., Rechkemmer, A., Rai, A. & McManus, K. T. (2019). Public health and mental health implications of environmentally induced forced migration. *Disaster Medicine and Public Health Preparedness*, 13(2), 116–122. <https://doi.org/10.1017/dmp.2018.27>
- Souriau, E., Stengers, I. & Latour, B. (2009). *Les différents modes d'existence*. PUF, collection Métaphysiques.
- Valero Valero, M. D. M. (2016). Guía de duelo transcultural: pautas de atención psicosocial. *Guía de Duelo Transcultural*, 1-112.
- Wang, J., Gu, S., Ye, B., Gao, J., Wang, F., Dai, J. & Fu, H. (2019). The effect of migration and the hukou registration system on psychosocial domains and family functioning of children in Shanghai, China. *International Health*, 11 (1), 24–S32. <https://doi.org/10.1093/inthealth/ihz076>

Arte y hospitalidad

Reflexiones a partir de un taller de dibujo nómada del que participaron migrantes en el norte de Francia

Art and hospitality -

Reflections from a nomadic drawing workshop in which migrants participated in the north of France

Art et hospitalité -

Réflexions d'un atelier de dessin nomade auquel ont participé des migrants dans le Nord de la France

DOI 10.59486/WYN04340

Leidy Jalk Barrios / École doctorale SHS sciences de l'homme et de la société, Université de Lille, Laboratoire CEAC, Lille, Francia

Palabras clave:

arte, dibujo, hospitalidad, nómada, migrante

Keywords:

art, drawing, hospitality, nomad, migrant

Mots-clés:

art, dessin, hôtellerie, nomade, migrant

Resumen

¿Cómo la práctica artística permite repensar la noción de hospitalidad para acoger a los migrantes?

¿Qué podemos encontrar de específico a través de este enfoque? Ubicando en primer lugar la singularidad de las personas con las que se ha trabajado, en oposición a la visión mediática, distante y problemática que presentan los migrantes como una masa de gente que llega hoy en día a instalarse en un territorio que no es el suyo; este artículo reflexiona en torno a una propuesta de intercambio de saberes que se generaron en un Taller de Dibujo Nómada que tuvo lugar en el norte de Francia, entre 2018 y principios del 2020. Teniendo como objetivo visibilizar las capacidades de los participantes, así como las convergencias que se dan con el proceso de creación del artista que interviene en dicho contexto, se busca poner en evidencia un trabajo interdisciplinar que explora herramientas cercanas a la etnología actual que se construyó a través de experiencias de empatía y de una visión poética de los encuentros. En ese sentido, la introducción del presente artículo esbozará una reflexión con las bases conceptuales de la noción de hospitalidad y la presentación de la trayectoria del autor y cómo surge el interés por la problemática abordada. Posteriormente, se describirán las experiencias de los participantes y la metodología empleada. Por último, se mencionarán los efectos de los procesos experimentados y se enunciarán las conclusiones que buscarán responder a los cuestionamientos esenciales de la investigación.

Abstract

How does artistic practice allow us to rethink the notion of hospitality in order to welcome migrants? What can we find specific through this approach? Locating first of all the singularity of the people worked with, in opposition to the mediatic, distant and problematic vision that presents migrants as a mass of people arriving today to settle in a territory that is not theirs; this article reflects around a proposal of exchange of knowledge that were generated in a Nomadic Drawing Workshop that took place in the north of France, between 2018 and the beginning of 2020. Aiming to make visible the capacities of the participants, as well as the convergences that occur with the creative process of the artist who intervenes in such a context, it seeks to highlight an interdisciplinary work that explores tools close to the current ethnology that was built through experiences of empathy and a poetic vision of the encounters. In this sense, the introduction of this article will outline a reflection with the conceptual bases of the notion of hospitality and the presentation of the author's trajectory and how the interest in the approached problematic arises. Subsequently, the experiences of the participants and the methodology employed will be described. Finally, the effects of the processes experienced will be mentioned and conclusions will be drawn that will seek to respond to the essential questions of the research.

Résumé

Comment la pratique artistique permet de repenser la notion de l'hospitalité pour accueillir les migrants ? Quoi pouvons-nous trouver de spécifique à travers cet approche ? En placent en premier lieu la singularité des personnes avec lesquelles j'ai pu travailler, en opposition à la vision médiatique, éloignée et problématique qui présente les migrants comme une masse de gens qu'arrive aujourd'hui sur un territoire qui n'est pas le sien ; cet article mène une réflexion autour d'une proposition de partage des savoirs dans un atelier de dessin nomade qui a eu lieu au nord de la France, entre 2018 et début 2020. Ayant comme objectif de pouvoir rendre visible les capacités des participants de même que les convergences qui se produisent avec le processus créatif de l'artiste intervenant dans le milieu, il s'agit de mettre en valeur un travail interdisciplinaire qui explore des outils proches de l'ethnologie actuelle, construit à travers des expériences d'empathie et une vision poétique des rencontres. En ce sens, l'introduction du présent article esquissera une réflexion appuyée des bases conceptuelles de la notion d'hospitalité et la présentation de l'auteur et comment surgisse l'intérêt par la problématique abordée. Ultérieurement, seront décrites les expériences des participants et des méthodologies employés. Finalement, seront mentionnés les effets des processus expérimentés pour terminer avec une conclusion qui cherche à répondre les questionnements essentiels de la recherche.

Introducción

La noción de “hospitalidad” ha sido un tema importante de reflexión en diferentes momentos de la historia. En la época clásica, los griegos estudiaron el concepto al pensar en este como un deber fundamental. Luego, a principios de los años noventa, el filósofo Jacques Derrida profundiza en el término, abriendo caminos posibles a esta práctica antigua al pensarlo como un concepto que puede ser visto de dos formas:

*Después de haber notado la cercanía entre las palabras hospitalidad y hostilidad, Jacques Derrida propone dos conceptos: por una parte, la hospitalidad absoluta o incondicional hacia el que llega de forma anónima y, por otra, la hospitalidad condicional, ofrecida a un extranjero representado por su nombre. El extranjero, cuando es convocado a la corte, tendrá que decir su nombre. Su nombre se extiende así a su familia, a su linaje y va a vincular el derecho de la hospitalidad al derecho de familia en las condiciones definidas en un momento dado.*¹

Posteriormente vuelve a tener vigencia en Europa:

Desde 2015, la Unión Europea está experimentando una afluencia de refugiados. Está rodeada de países en guerra o en conflicto interno, lo que ha producido flujos de refugiados en el sentido más amplio (más a menudo solicitantes de asilo que migrantes en busca de trabajo, pero casi todos forzados) a una escala excepcional. Estos flujos proceden actualmente de Siria (5 millones han emigrado al extranjero, de los cuales 3 millones están en Turquía, más de 1 millón en Líbano y 600.000 en Jordania), Irak, Libia (antiguo filtro de la migración subsahariana hacia la Unión Europea, a través de acuerdos bilaterales celebrados sobre todo con

*Italia), el Cuerno de África (Eritrea, Somalia), Afganistán, Sudán y Kosovo.*²

Estudios más recientes sobre la hospitalidad, realizados en particular por el antropólogo Michel Agier, subrayan que esta práctica no existe de manera incondicional. Pues, tal noción se aleja de la práctica y de los contextos determinados, siendo condicionada por lo que un anfitrión puede ofrecer o no.

*No es que no reconozca la grandeza y la fuerza de lo que expresa, en los debates públicos, este poderoso mandato («¡Acoged sin condiciones! »), sino las condiciones en las que esta ley «incondicional» se anuncia, y lo que hace tanto a las sociedades anfitrionas como a las personas acogidas, exigen ser precisadas. Mientras que la hospitalidad supone la renuncia temporal a una parte del mundo propia del anfitrión en beneficio del visitante (del espacio, del tiempo, del dinero, de los bienes), deberemos identificar los límites tanto sociales como políticos de esta relación voluntaria y asimétrica, en particular a escalas individuales y comunitarias.*³

Una manera de ampliar mi estudio sobre las prácticas de acogida, en el terreno en el que realizo esta investigación, es sin duda la consideración de varios elementos como los observados por Agier, vinculados a lo que favorece y limita una práctica tan compleja, porque implica la participación y colaboración de diversos factores para que esta sea posible. Las dificultades encontradas son diversas, al mismo tiempo que se manifiesta la multiplicación de la solidaridad “...algunos gobiernos raros y los gobernados sin calidad han asumido el riesgo de la hospitalidad. Se ha establecido así una división dentro de las sociedades entre los que creen que el mal de otros lugares aumenta todos los males de aquí y los que se atreven a responder a ese mal.”⁴

Es así como surgen las preguntas que guían la escritura del presente artículo: ¿qué puede aportar a la reflexión sobre la hospitalidad otro ángulo de visión como el del arte?, ¿cómo la práctica artística del dibujo permite repensar la hospitalidad para acoger a los migrantes?, ¿qué podemos encontrar específico en este tema?

Una trayectoria profesional singular

Antes de presentar los elementos que intentan responder al cuestionamiento que guía este escrito, se hace necesario presentar los aspectos que me condujeron a entrar en la problemática abordada y al rol asumido como artista plástica colombiana, investigadora, en condición de migrante en Francia. Desde mi llegada a este país en el año 2015, me hice miembro de la asociación Mitrajectoires⁵ que promueve las prácticas interculturales y lidera proyectos a favor de las personas migrantes en dificultad. Hacer parte de esta asociación me ha permitido realizar un trabajo de inmersión en dos puntos geográficos situados en el Norte de Francia: “La Jungle de Calais”, un campamento auto- construido por los refugiados que quieren llegar a Inglaterra atravesando el canal de la Mancha; y, Lille. Dos lugares de ocupación de jóvenes refugiados que buscan ser reconocidos y admitidos en el territorio “le parc des Olieux” y “le squat 5 étoiles”. Entre el 2018 y 2019, la asociación apoyó mi intervención al realizar varios encuentros proponiendo una serie de talleres de dibujo en

los que participaron diferentes jóvenes migrantes en la ciudad de Lille. Durante ese tiempo también pude realizar retratos de las personas migrantes que conocí y bosquejos de algunos lugares visitados.

Más tarde, continuando los talleres nómadas de dibujo, he trabajado de forma paralela en la creación de una obra artística personal sobre el mismo tema. Explorando el uso de la línea como medio para expresar las nociones de “camino” y de “trayectoria⁶” en los cuales he podido encontrarme con algunas personas refugiadas transformando mi manera de entrar en relación con los demás. Pues, esto ha permitido ampliar mi comprensión de las diferencias culturales y las realidades de vida de los refugiados; lo que me condujo a adoptar una actitud de acogida mediante el reconocimiento e intercambio de saberes mutuos y a utilizar en mis dibujos un material como el hilo para hacer una referencia directa a las prácticas artísticas y artesanales que han realizado en el pasado algunos de los jóvenes vinculados a este proyecto. Mi proceso de creación artística se ve así afectado y enriquecido por estos encuentros que me han abierto una vía hacia prácticas de creación colectiva y que me han ayudado a afirmar los lenguajes simbólicos que más me interesan a nivel personal (el dibujo y el color). En ese sentido, he apreciado el valor de las creaciones tanto individuales como colectivas; adaptadas a las necesidades y deseos particulares que nos han facilitado acogernos mutuamente. Las nociones de «acogida» y de «poética⁷» convergen en este contexto en el que han surgido nuevas relaciones humanas para abrir posibilidades de reflexión teórica, motivadas por la solidaridad, la creatividad y la participación ciudadana.

1 · «A propos de Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre De l’hospitalité» UA Blogs de la Universidad de Angers, recuperado el 25 de noviembre 2022, <http://blog.univ-angers.fr/collectifaccueil/files/2015/11/Jacques-Derrida-1.pdf>

2 · Catherine Winthol de Wenden. «Crise des migrations ou crise des politiques d’asile et ses effets sur les territoires d’accueil». Revista Hommes & Migrations no. 1323 (octubre-diciembre de 2018): p23.

3 · Michel Agier. L’Étranger qui vient, repenser l’hospitalité. (Paris, Francia : Seuil, 2018), p156.

Non que je ne reconnaisse la grandeur et la force de ce qu’exprime, dans les débats publics, cette injonction puissante (« Accueillez sans condition ! »), mais les conditions dans lesquelles cette loi « inconditionnelle » est annoncée, et ce qu’elle fait aux sociétés hôtes comme aux personnes accueillies, demandent à être précisées. Alors que l’hospitalité suppose le renoncement provisoire à une part du monde propre de l’accueillant au bénéfice de l’hôte (de l’espace, du temps, de l’argent, des biens), nous devons identifier les limites autant sociales que politiques de cette relation volontaire et asymétrique, en particulier aux échelles individuelles et communales.

4 · Fabienne Brugère y Guillaume Le Blanc, Le courage de l’hospitalité. Revista Esprit : comprendre le monde qui vient, vol.-a, no. 7-8. (julio – agosto de 2018): p2.

5 · A favor de la promoción de valores interculturales y de la creación de vínculos de solidaridad. Asociación Mitrajectoires, recuperado el 25 de noviembre de 2022, <https://www.mitrajectoires.org/qui-sommes-nous>

6 · Esta palabra procede del latín trajectum que significa viaje y de trajicere, atravesar o cruzar. Diccionario en línea Larousse, recuperado el 25 de noviembre de 2022. URL:<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/trajecoire/78991>

7 · Jean Animus, Qu’est-ce que le poétique ? (Paris-Francia : Poesis, 2017) p11.

Lo poético va mucho más allá de los límites de lo que llamamos "poesía". La danza, la música, la pintura, las novelas, el teatro y el cine, en fin, todas las producciones culturales y las artes pueden ser poéticas y clasificarse como tales. Pero aún más ampliamente, trataremos de mostrar que casi todas las experiencias ardientes de la vida, las percepciones de las cosas y los seres, contienen una dimensión poética. Cuando nos tomamos la molestia de escuchar el sonido exuberante de la realidad en nuestro interior, la vida parece transformarse porque se acerca a una plenitud, a una especie de realización.

Precisiones sobre una población que ha participado en los talleres

*¿Qué significa acoger? ¿Se trata sólo de ayudar o de dar a las personas que acogemos la posibilidad de construirse a sí mismas con un apoyo adecuado en función de sus deseos, sus expectativas y las condiciones de acogida que podemos ofrecerles?*⁸

En noviembre de 2017 más de 100 personas comenzaron a ocupar un antiguo depósito situado en el 25 rue de Valenciennes en Lille. Las condiciones de vida eran extremadamente precarias, ya que se había cortado el agua a petición del propietario. Los habitantes se encontraban en situaciones administrativas diferentes: solicitantes de asilo con procedimientos en curso, menores no acompañados en evaluación, familias sin domicilio fijo. Estas personas trataban de ponerse en contacto con las autoridades (el Departamento y el Estado) para conseguir un alojamiento sin encontrar respuestas a sus solicitudes. Constatando así, que las condiciones de acogida de los jóvenes migrantes son insatisfactorias; y que además las asociaciones que intervenían en ese contexto social creaban un contacto estrecho con la realidad de esas personas, multiplicando de forma frecuente las formas de acogida ofrecidas.

Allí, se dirigían los miembros del colectivo “Olieux”⁹ que creó la asociación Banta¹⁰ y un grupo inter-asociativo me mantenía al tanto de las condiciones

de vida de los habitantes de ese lugar. Ellos se reunían en una primera instancia con el objetivo de crear un hospedaje oficial que no pudo concretarse. Pero, que permitió encontrar soluciones alternativas durante este período y aumentar el número de voluntarios que se movilizaban por la causa. Así pues, se realizaron visitas frecuentes, con el fin de acompañarlos en sus trámites administrativos, re-censarlos, dirigirlos hacia las ayudas alimentarias, de aseo personal, de salud, de formación y de participación en actividades artísticas y culturales.

El taller de dibujo nómada pudo integrarse a estas dinámicas trabajando en colaboración con la asociación Banta que había alquilado una sala en la MRES (Maison de l’Environnement et de la Solidarité), ubicado a proximidad del “squat 5 étoiles”. La sala era utilizada para hacer acompañamientos administrativos los sábados, ofrecía cursos de francés por la noche durante la semana y los viernes en la tarde un taller de teatro combinado con la danza. Este último intervalo de tiempo lo modificamos al agregar dos horas para dibujar, aumentando así la oferta de actividades en las que podían participar. Otro de los lugares que pudo proponerse fue el uso de una sala utilizada por la escuela Sans Frontières ubicada en el barrio Vieux-Lille, a la cual asistían un grupo de menores que tomaban clases de francés, matemáticas, informática, entre otras, con voluntarios. Algunos parques también fueron espacios ocasionales para dibujar en épocas de calor y más tarde, en 2019, la apertura de mi taller personal puesto a disposición buscando prolongar los vínculos y el trabajo colaborativo.

Una metodología interdisciplinar

La cuestión de la metodología se plantea aquí porque hay diferentes maneras de abordar o de conectar arte e investigación y es necesario precisar la manera en la que se ha trabajado. En este proceso la creación artística no se conforma a los métodos de las ciencias duras, sino que nos acercamos a las ciencias humanas y sociales, basadas en el valor de las experiencias (heurística) y de las observaciones de una población de forma detallada y descriptiva (etnología). Pero, que tiene en cuenta un contexto mucho más amplio “Es la postura por la que se intenta abandonar los puntos de vista particulares de cada disciplina para producir un conocimiento autónomo del que resulten nuevos objetos y nuevos métodos”¹¹ para identificar los diferentes aspectos que motivan la enfoques de un artista. Por ejemplo, este escrito se apoya de las producciones realizadas de manera individual y colectiva para reinterpretarlas de manera subjetiva e incluirlas en ciertos casos, en diversos objetos de creación.

Se trata de una serie de documentos (dibujos, fotografías y textos) que generaron una memoria o archivo de experiencias. A partir de este trabajo que combina imágenes y relatos, podemos hacer un estudio que busca transformar nuestra visión de los exiliados y hacer visibles las capacidades de las personas que hoy viven en esta condición. Sobrepasar fronteras humanas y sociales, y conocer mejor lo que pasa a nivel de la acogida de jóvenes migrantes en el norte de Francia.

Así, podemos considerar los acercamientos entre arte, antropología y ciencias humanas, en la cual el tiempo consagrado a la observación participante ocupa un lugar importante, debido a que “Dicha estrategia de Observación consiste en la inserción del investigador en el interior de un grupo

estudiado, desnudándose de prejuicios e integrándose en él para comprender mejor sus rituales y significados culturales. Para ello, el mismo debe interactuar con sus componentes y permanecer por determinados periodos de tiempo en el grupo, buscando compartir el cotidiano con la finalidad de darse cuenta del significado de estar en aquella situación.”¹² Pero, de la que tomo distancia al final porque no busco quedarme en un estado descriptivo y analítico del contexto estudiado, sino dinamizar el poder creativo de los participantes durante nuestros encuentros.

Por otro lado, al realizar de forma paralela la obra artística «Convergencias» con la que busco traducir visualmente las experiencias vividas trabajando de cerca con estas poblaciones, posibilita las conexiones entre las prácticas artísticas y las prácticas de hospitalidad experimentadas. Ese trabajo ha sido enriquecido al haber presenciado diversas reuniones organizadas por las asociaciones y colectivos en diversos lugares, haciendo posible mi acercamiento a la vida cotidiana de los migrantes y creando así un terreno de investigación al modo que lo hace un etnólogo como Michel Agier: El terreno no es un lugar ni una categoría social, un grupo étnico o una institución. Es todo eso quizás, pero es ante todo un conjunto de relaciones personales en las que «se aprenden cosas». «Hacer terreno», es establecer relaciones personales con personas que no se conocen de antemano»¹³

Este período experimental ha sido muy importante para entrar en una reflexión más profunda sobre las prácticas realizadas como una prolongación del conocimiento de una realidad social que había comenzado a descubrir en el 2015 y la cual me permite hoy en día trazar un camino compartido con diferentes personas migrantes. En ese sentido, miraremos de cerca las producciones y los procesos artísticos desarrollados en los espa-

8 · Fabienne Brugère y Guillaume Le Blanc, La fin de l’hospitalité, Lampedusa, Lesbos, Calais, Jusqu’à où irons nous?. (París, Francia: Flammarion, 2018) p33.

9 · Presentación del colectivo Olieux, recuperado el 25 de noviembre de 2022, <https://olieux.herbesfolles.org/presentation-du-collectif-des-olieux/>

Un poco de historia: desde hace años, los jóvenes procedentes de países extranjeros, principalmente del África subsahariana, viven una situación difícil a su llegada a Lille, como en cualquier otro lugar. Pero hasta junio de 2015, esta situación estaba oculta porque los jóvenes dormían en una iglesia de Moulin. Cuando la iglesia cerró, una treintena de jóvenes se encontraron fuera. Sin hogar y completamente aislados en un momento en el que todas las estructuras de acogida cerraban por vacaciones, decidieron entonces reunirse y organizarse en el Parc des Olieux. Rápidamente pudieron beneficiarse del apoyo directo de los residentes y las asociaciones locales. Juntos, los simpatizantes y los jóvenes formaron una asamblea popular y luego un colectivo. En junio de 2015, eran una treintena de jóvenes apoyados por unos pocos vecinos de la zona, hoy (octubre de 2017) son más de 200 menores y solicitantes de asilo (tutelados o no, viviendo fuera o alojados...) y muchos apoyos se han unido a ellos.

10 · Presentación de la asociación Banta, recuperado el 25 de noviembre de 2022, <http://www.banta.fr/index.php> La asociación BANTA -formada íntegramente por voluntarios- ofrece a los exiliados (incluidos los solicitantes de asilo) cursos de alfabetización, francés como lengua extranjera (FLE), orientación y apoyo para estudiar la posibilidad de acceder a la formación profesional o retomar los estudios.

11 · Myriam Germain, «Poétique de la recherche. Parcours, rencontres et décloisonnements dans le processus créateur», (Memoria de Maestría, Universidad de Montréal 2008), <http://hdl.handle.net/1866/7388>

12 · Karolina Vitorelli Diniz Lima Fagundes, Avani de Almeida Magalhães, Carla Cristina dos Santos Campos, Cristina Garcia Lopes Alves, Patrícia Mônica Ribeiro y Maria Angélica Mendes. «Hablando de la Observación Participante en la investigación cualitativa en el proceso salud-enfermedad» SciELO Biblioteca

electrónica científica en línea. Index de Enfermería, 23(1-2), 75-79. https://dx.doi.org/10.4321/S1132_12962014000100016

13 · Michel Agier, La Sagesse de l’Ethnologue. [Nueva edición] / prólogo inédito del autor. (París, Francia: Presses universitaires de France – Humensis, 2019), p30.

cios generados para que estas prácticas fueran posibles y a partir de ahí preguntarnos: ¿la hospitalidad artística es posible? Y, ¿cómo podemos hacer emerger las capacidades de los migrantes a pesar de las circunstancias inestables que vuelven transitorios los encuentros del taller de arte propuesto? Para buscar respuestas a ese cuestionamiento, observaremos hasta qué punto la práctica artística y demás saberes compartidos favorecen las posibilidades de crear dispositivos para otorgarle la palabra a los migrantes.

Proceso, etapas y evolución de los talleres

Antecedentes

En el año 2017 tuve la oportunidad de realizar una propuesta de investigación-acción que condujo a la creación de una pintura colectiva sobre tela en la que participaron una trentena de jóvenes (refugiados y jóvenes profesionales de diversos ámbitos de las humanidades y las artes mezclados). Este proyecto fue premiado por Amnistía Internacional Francia que organizó el concurso “Nos talents pour les réfugiés” y ha sido expuesto en múltiples ocasiones en escuelas y eventos en los que algunos de los participantes asistieron para presentar el proceso realizado. Este me permitió explorar el potencial narrativo y creativo del dibujo abordando el tema de la acogida de migrantes desde diferentes puntos de vista y experiencias de vidas reales.



Fig. 1 · Sesiones de dibujo y escritura. Jóvenes menores no acompañados en Lille, Francia. Sala de la antigua Maison de l'Environnement et de la solidarité, situada en la Rue Gosselet de Lille en 2017.



Fig. 2 · Proceso de montaje digital en photoshop en el que se unieron una gran parte de los dibujos y textos producidos por los participantes. Realizado con la colaboración de voluntarios co-animadores de los encuentros.



Fig. 3 · Pintura sobre tela utilizando como base el dibujo anterior. Aproximadamente 30 participantes de un grupo mixto conformado por niñas, jóvenes menores extranjeros no acompañados y voluntarios inscritos en las asociaciones.



Fig. 4 · Pintura acrílica sobre tela de algodón, 3 m x 5 m.

El proceso de realización se repartió en varias etapas, comenzando por la presentación de una lista de palabras (acogida, solidaridad, proyecto, camino, libertad, oportunidad, capacidad, dificultad y reto) con sus respectivas definiciones encontradas en el diccionario que los participantes podían leer y escoger para luego participar en un diálogo colectivo. Se utilizaron diversos lenguajes de expresión como el dibujo, la escritura y la lectura en voz alta. Este trabajo dio como resultado una serie de bocetos que fueron digitalizados, proyectados e interconectados en el dibujo preparatorio de una pintura de aproximadamente 3 m x 5 m.

Los elementos del proceso creativo retenidos se enfocaron tanto en las realizaciones individuales como colectivas. Porque, a pesar de que compartíamos el mismo espacio en la misma sala, donde utilizábamos mesas y materiales comunes a todos, se establecía una cierta intimidad propia a la práctica del dibujo. Luego, en el transcurso de las sesiones descubrimos, con la ayuda de otro tallerista, que era posible crear una narrativa que combinara palabras e imágenes impregnadas de la vida y experiencias de los participantes.

Estudiando de cerca las producciones pudimos observar un contenido temático que emergió en medio de ellas. Así pues, la pintura final encon-

tramos: un continente como punto de partida, pueblos de origen, los nombres de las ciudades y de los peligrosos países atravesados: Libia, Saba, Trípoli, Bigori, Malí y Ntamey. Un mar tan peligroso que los medios de transporte utilizados (antiguas embarcaciones llamadas zodiacs), un mar de color azul que cambia a medida que se acerca a la frontera con Europa, un peso que alguien carga sobre su espalda en busca de un lugar para depositarlo, la incertidumbre sobre las distancias que hay que recorrer para encontrar la solidaridad, árboles talados en los que se ven nuevos brotes (simbolizando la esperanza de la paz, el amor, la alegría, el compartir y la amistad). Los barcos de rescate italianos, la confrontación con la realidad al llegar, las caras de los abogados y de otros refugiados que viven la misma experiencia, el deseo de conseguir un trabajo, una escuela, o un hogar.

La experiencia descrita anteriormente, me llevó a identificar el dibujo como un lenguaje de expresión artística predominante, con un potencial para poder pensar y proyectar nuevas propuestas que dieron origen al taller de dibujo nómada inscrito en mi tesis de investigación doctoral llamada: *Poética de la acogida e intercambio de saberes a través los relatos dibujados de migrantes: ¿hacia una hospitalidad artística?*

Una propuesta central pero flexible y abierta a la experimentación

Para concebir esta propuesta partimos de un plan de trabajo, imaginando un periodo de tiempo específico que no fue completamente respetado debido a las circunstancias inestables en las que vive la población y con la cual se realizaron los

talleres. Pero, que sirvió para establecer líneas conductoras de un proceso que ha evolucionado a través del tiempo. En el siguiente cuadro podemos apreciar de manera especial las preguntas que dinamizaron las acciones realizadas:

Planificación de las intervenciones mediante la práctica del dibujo			
	Acciones	Detalles	Preguntas
Enero - Junio 2018	Ejercicios de observación durante los encuentros con los jóvenes refugiados a partir de la práctica espontánea del dibujo in-situ. 1 vez por semana.	Elaboración de cuadernos de dibujo durante las reuniones y sesiones de escucha con los jóvenes refugiados.	¿Puede mi práctica del dibujo despertar en estas personas el deseo y el impulso de dibujar?
	Utilización de un taller de arte personal para explorar nuevas herramientas de dibujo narrativo que se compartirán. 1 o 2 veces por semana.	Probar las técnicas de dibujo como lenguaje de expresión y narración. Buscar herramientas que faciliten la apropiación de la práctica del dibujo a quienes no están acostumbrados a ella.	¿Cuáles son los elementos narrativos del dibujo? ¿Cuáles son los aspectos que vinculan el dibujo con el lenguaje? ¿Cuáles son las posibilidades de facilitar la práctica del dibujo superando las limitaciones encontradas?
	Apertura y puesta a disposición de una sala para talleres experimentales con dibujo. 1 sesión de 3 a 4 horas por semana.	Facilitar la experimentación de diversas técnicas de dibujo y apropiarse de la práctica del mismo.	¿Cómo se puede hacer accesible el dibujo? ¿Cómo podemos facilitar la apropiación de este lenguaje?
		Propuesta de temas para trabajar las historias sugeridas por las palabras, los objetos y las iniciativas expresadas en los primeros encuentros.	¿Cuáles son las formas de fomentar la expresión de las historias a través del dibujo?
		Darle importancia a los bocetos y borradores.	¿Cómo podemos aprovechar las ideas de los demás?
		Apoyo al desarrollo de proyectos personales.	¿Cómo podemos acoger mejor las propuestas de proyectos de los participantes? ¿Cómo podemos ayudarles a convertir las ideas en realidad?
Junio Septiembre 2018	Exposición y continuación de las actividades.	Propuesta de exposición, preparación y montaje de las obras.	¿Cómo son percibidos los relatos de los refugiados a través de los dibujos?
Octubre - Noviembre 2018	Análisis y evaluación de las intervenciones.	Tomar distancia para analizar las intervenciones desde otra perspectiva.	

La presentación de las propuestas a los jóvenes migrantes se ha realizado a través de una sugerión para apropiarse de materiales y de temas mientras se dibuja solo o en grupo. El acto de dibujar ha sido planteado como un lenguaje común a explorar en los espacios generados a proximidad de la cotidianidad que se instauró durante el lapso de tiempo en el que acampaban los refugiados en Lille, especialmente en el período que se prolongó el trabajo de campo de

esta investigación (2017-2020) antes de que comenzara la pandemia global del Covid-19.

Cabe anotar que una parte de los participantes vivían en alojamientos solidarios que fueron puestos a disposición por algunos miembros de ciertas asociaciones, otros en internados escolares durante la semana y los fines semana en los campamentos; el resto, en los campamentos solamente.

Dinámicas del taller

Los jóvenes que participaron en los talleres recibían la invitación cuando asistían a las reuniones organizadas por las asociaciones en las cuales se anunciaban las fechas y horarios de las actividades. En esos espacios podíamos construir una base de datos de los jóvenes con los que se mantenían o no los vínculos en el transcurso del tiempo. Otro lugar privilegiado para convocar a los jóvenes fue un curso de francés oral al que pude integrar algunos talleres de dibujo años atrás y al que solía frecuentar todavía. Estos se realizaban en los espacios de una galería de exposición situada en el segundo piso del bar “La rumeur” del Barrio Moulines de Lille.

Una vez reunidos, a esos grupos se vinculaban estudiantes universitarios interesados por al arte y por los temas relacionados con las problemáticas de la migración en general. Generando así momentos de interacción social interesantes para todos los participantes conformando grupos de entre cinco y doce participantes cada vez. Algunos eventos servían para facilitar encuentros como las jornadas culturales que incluían talleres artísticos, comida, exposiciones y baile. En los cuales estuvo presente el taller de dibujo

para recibir la participación pasajera de cuarenta jóvenes aproximadamente. Continuamente fue necesario recrear vínculos ínter-asociativos que permitieron concebir un dispositivo para integrar una red enfocada en las mismas poblaciones de trabajo y así responder mejor a las necesidades fundamentales de los refugiados, tales que la alimentación, el aseo personal, la salud y las diligencias administrativas, en las cuales incluimos el arte y la cultura.

Dos sugeriones particulares para dibujar fueron concebidas y presentadas a los participantes durante varios encuentros con el fin de fomentar la experimentación y la apropiación de las herramientas de expresión que ofrece el dibujo. Por un lado, un ejercicio que yo llamé “Creación de Ideogramas” un ejercicio de investigación-acción en arte para suscitar la producción de relatos. Concretamente, el ejercicio consiste en la utilización de cuatro temas de sugestión mezclados para invitar a dibujar en un papel-borrador un proyecto de presentación personal. Los temas que sirven de punto de partida son: un elemento de la naturaleza preciado o que podría representar al autor, el/los colores de preferencia, un/los lugares con los que se han creado vínculos importantes y una hora simbólica del día.



Fig 5 · Mouhamadou, joven guineano. Grafito y marcadores sobre papel. 29,7 cm x 10,5 cm. 2018

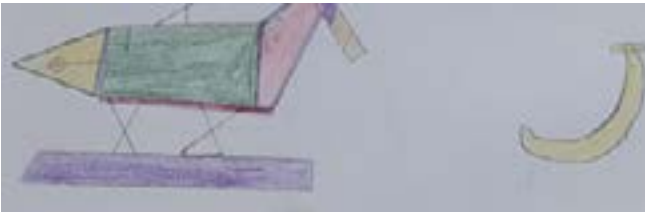


Fig 7 · Autor anónimo. Grafito y lápices de colores sobre papel. 29,7 cm x 10,5 cm. 2018

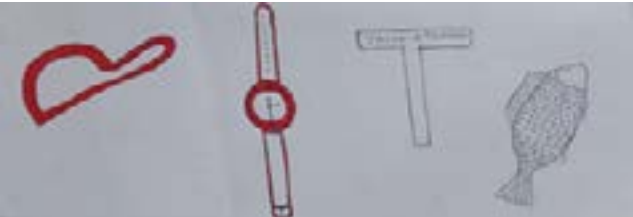


Fig 6 · Mamoudou, joven guineano. Marcadores sobre papel. 29,7 cm x 10,5 cm. 2018



Fig 8 · Autor anónimo. Joven francesa. Grafito y lapices de colores sobre papel. 29,7 cm x 10,5 cm. 2018



Fig 9 · Babak Inanlou, joven iraní. Grafito y acuarela sobre papel. 29,7 cm x 10,5 cm. 2018

Fig 10 · Texto escrito en francés en el respaldo del dibujo anterior de Babak Inanlou.

Yo soy un caracol y me gusta el azul porque me recuerda el cielo y el mar, es el primer color que yo veo cuando me levanto porque no cierro nunca la ventana de la habitación. Lo soy también por otra razón y es por el hecho de que el caracol tiene su casa sobre la espalda que le permite vivir en todas partes. Es un animal lento y tan observador que aprovecha mucho lo que ve sin dejarse llevar por la velocidad de la civilización, pero a veces la gente con prisa lo atropella en el camino. Yo dibujé el mundo entero porque yo puedo vivir en todas partes, yo tengo mi casa conmigo!

La actividad era presentada ofreciendo la posibilidad de conectar imágenes y palabras libremente que luego eran completadas oralmente al presentarnos entre nosotros mismos los dibujos realizados.

Este ejercicio, realizado en múltiples ocasiones, evolucionó y tomo varias formas gracias a la singularidad presente en el trabajo de cada participante. En ocasiones, la intención del ideograma desapareció para dar lugar a una mezcla de los elementos escogidos por los participantes, creando formas únicas que pusieron en evidencia la capacidad de adaptación de esta herramienta creativa.

El interés por la investigación-acción se encuentra justamente en la observación de las prácticas y en los efectos que estás provocan en los participan-

tes. Del mismo modo que, la transformación de las herramientas utilizadas en el momento que los participantes se apropian de ellas. Cabe anotar que, esta idea surgió del descubrimiento de la estética de un antiguo software llamado "PiPo" y que sirve para enseñar a leer y escribir correctamente el español. Yo recurrí a esta experiencia visual del pasado buscando responder a las dificultades comunicativas de los migrantes que asistieron al taller y que no hablan claramente el francés. El objetivo era abrir las posibilidades de la comunicación y expresión artística creando puentes entre los lenguajes visuales, escritos y orales. Al que debí incluir más tarde la tecnología de los celulares que nos sirvieron de apoyo para consultar traductores de palabras e imágenes en línea.

La segunda propuesta se trata del dibujo de retratos y auto-retratos de los participantes. Para rea-

lizarlas utilizamos una lámpara con la que dirigíamos una luz frontal sobre los rostros de perfil que proyectaban sobre un papel una silueta que era dibujada por otro de los integrantes del taller. Las imágenes resultantes eran completadas con otros dibujos y algunos textos que se agregaban en el interior o exterior de las formas trazadas. Cuando se trabajaba en grupo, esos complementos surgían de una discusión establecida con un compañero de taller con el que se trataba de descubrir

los gustos de la persona, aspectos importantes de su cultura y otros aspectos que se tomaban en consideración mientras se dibujaba. Cuando se trabaja en un auto-retrato las personas realizaban los dibujos de forma casi auto-biográfica, pero aceptaban que otra persona dibujara la silueta proyectada de su perfil. Este ejercicio facilitaba las interacciones y las re-lecturas personales que a veces tenían ecos entre los contenidos dibujados por los diferentes participantes.



Fig 11 · Autores anónimos. Dibujo realizado por dos jóvenes. Marcadores sobre papel. 29,7 cm x 42 cm. 2018



Fig 12 · Autores anónimos. Dibujo realizado por dos jóvenes. Grafito sobre papel. 29,7 cm x 42 cm. 2018

Diálogo de saberes

Uno de los pilares de esta propuesta consiste a poner evidencia los conocimientos y saberes de las personas migrantes que aceptaron la invitación del taller de dibujo nómada. Es por eso que se apoya de experiencias de investigación que se interesan en producir saberes que incluyan la voz de las personas que no cuentan formalmente con un estatus de investigador o de profesional

*"La ciencia moderna ha surgido en una cultura que trata el conocimiento como una fuente de poder; por ello, muchas veces se aleja de la sabiduría. La complementación y circularidad de los distintos saberes puede ser una forma de enderezar el camino de la ciencia. Es nuestro objetivo en este apartado: situar en el mismo plano horizontal el conocimiento científico y el saber popular para que puedan dialogar."*¹⁴

El diálogo de saberes y de prácticas hace parte de una metodología utilizada en diferentes partes del mundo generando trabajos que buscan sobrepasar los límites entre las disciplinas en los que el arte ha sido invitado. Podríamos citar algunos ejemplos como es el caso de un proyecto realizado por la universidad Nacional de Colombia, inspirado en un modelo académico utilizado universidad de Berkeley (EE.UU.), en el cual se realizan los "Encuentros de Arte y Ciencia" y de los cuales surgen reflexiones tales que *"La finalidad no es entregar un producto conclusiones concretas, sino permitir una reflexión diferente a la que ofrecen los espacios académicos tradicionales. Es entender que hay otra clase de saberes"*¹⁵ y además evidenciar los cruces posibles entre arte y ciencia. En los encuentros, el arte convoca la ciencia porque *"desde la ciencia siempre se busca una mirada positivista, algo que dé resultado, que sea tangible, medible y que se pueda convertir en números. Esa es la forma tradicional en que lo hace la academia. Pero nuestra intención es insistir en que hay otras formas de comprender el mundo"*.¹⁶

14 · «Saberes Populares, Saberes Científicos», Diálogo de Saberes, Alternativas eco-sociales, recuperado el 20 de julio de 2022, <http://www.dialogodesaberes.com/category/saberes-populares-saberes-cientificos/>

15 · Ibid.

16 · Ibid.

Pero, como se trata de una investigación en la que buscamos que la práctica de un lenguaje artístico se adhiera a las prácticas de acogida de migrantes, tenemos en cuenta algunas preguntas específicas que surgían durante las acciones realizadas: ¿qué tipo de lugares son propicios para que se desarrollen los talleres?, ¿cómo acoger a un refugiado que hace de esos espacios un refugio, pero también de discusión sobre diferentes temas que necesitaban abordar sobre su situación?, ¿cuál es su visión del arte?, ¿cómo vincular su participación a las experiencias poéticas y de creación artística?, ¿cómo activar nuestra atención y capacidad de escucha para vivir plenamente los encuentros con estas personas?

A partir de ahí, pudimos presenciar momentos que sirvieron de descanso privilegiado para los que no podían dormir bien en las carpas, discusiones importantes sobre temas diversos (políticos, sociales, académicos...) y horas de dibujo que daban forma a otras prácticas como la costura, el bordado y talla en madera realizados hábilmente, porque descubrimos que ellos ya sabían hacer esas cosas. Además, vimos cómo para algunos de ellos el arte es una palabra o una práctica desconocida y que, en ese caso, el taller sirve para ofrecerles una nueva

experiencia. Así como, para otros, el arte está integrado a la vida misma al catarla, bailarla o dibujarla cotidianamente, a pesar de los problemas que experimentan en la situación de exilio en la que viven.

Durante ese período de tiempo pudimos identificar que la participación de los jóvenes se daba de tres maneras: los que venían de paso participando esencialmente a eventos, los de breve estancia que pasaban de forma intermitentes porque disfrutaban de los espacios y actividades ofrecidas, y los de larga duración con los que se pudo extender un vínculo de amistad y la prolongación de los proyectos de forma individual o a través de colaboraciones.

Así, escuchar y recibir las iniciativas se consideraba esencial en los encuentros promovidos por los diferentes miembros de las asociaciones; al igual que, promovió la apropiación de estos lugares. A los que, con el tiempo, no hubo necesidad de recordarles la cita porque los encontrábamos a menudo instalados antes de los horarios previstos. Todo esto permitió que se abriesen las posibilidades de intercambios informales para conocer las situaciones de cada uno, de notar la necesidad de ocuparse durante la jornada e identificar las personas para las que las actividades artísticas y culturales eran de interés.

¿Efectos de los procesos experimentados por los participantes y el artista investigador?

No es tarea fácil seguir la pista de todos los jóvenes migrantes con los que se ha podido trabajar porque muchos de entre ellos cambiaron de ciudad, su situación cambió completamente a causa de los desmantelamientos de los campamentos que se han dado de forma sucesivas en la región. Sin embargo, algunos vínculos permanecen de forma intermitente a través de una llamada telefónica, otros a través de reencuentros inesperados y, por último, con aquellos para los que las actividades que hemos realizado juntos han sido tan importantes y ha surgido la necesidad de prolongarlas en otros espacios. Podría citar el ejemplo de dos jóvenes en particular que continuaron la asistencia a mitaller personal en el que han podido esbozar o materializar algunos proyectos a pesar de sus luchas administrativas. Estos dos jóvenes que tienen en común una experiencia de trabajo en el estilismo, las artesanías realizadas en madera y con la música, han podido proyectarse hasta cierto punto con estas actividades, fortaleciendo sus competencias, participado en exposiciones como la Braderie de l'art de Roubaix, en varios desfiles y ferias organizadas por diferentes asociaciones.

En varias ocasiones ellos han estado presentes en los eventos en los que realizamos las puertas abiertas de los talleres que hacen parte del “Le Nouveau Lieu”, lugar en el que se encuentra mi taller de creación personal. Uno de ellos hace parte de las imágenes de mi obra que he realizado en paralelo al taller de dibujo nómada y que será presentado en la obra “convergencias”. A él le propuse trabajar en un proyecto co-

laborativo llamado “Carpas: un acampamento diferente” que consiste en la construcción de pequeñas tiendas de campaña con hilo eléctrico y tela blanca sobre la cual el joven dibuja y borda formas que representan los objetos cotidianos del campamento en el que nos conocimos. Él utiliza una técnica que aprendió en Guinea Conakry, la idea es representar estos espacios a través de una mirada que cruza nuestras experiencias y percepciones del lugar. El proyecto se encuentra aún en realización.

Lo anterior, me lleva a tres intereses fundamentales. El primero tiene que ver con las formas de contar, experimentar y compartir por medio del dibujo para identificar las narrativas que me permiten leer las experiencias evocadas; las producciones resultantes de algunos de nuestros encuentros y que han dado origen a la creación de nuevas obras. Más concretamente, al preguntarme: ¿qué puede leerse como una narrativa poética en los dibujos y otros objetos producidos con los migrantes? Apoyándome en las reflexiones de Okusai, que enseña a dibujar con letras¹⁷, o de Picasso, para quien el dibujo es una práctica narrativa: "...Nunca sabes lo que vas a dibujar... pero cuando te pones a dibujar, nace una historia, una idea [...] En el fondo, es una forma de escribir historias... Siempre he pensado que si pudieras continuar el mismo dibujo, la misma cosa, hasta el extremo... El cuadro, el dibujo, acabaría hablándote¹⁸.

El segundo, con el propósito de profundizar en el carácter narrativo presente en la manera en la que se ha invitado a dibujar, el cual tiene que ver con la intención de ir más allá de un resultado estético o conceptual fijo: “Por otro lado, otra vertiente del dibujo, meticulosamente cultivada, no se basa en una comprensión teórica o filosófica de lo que es en sí mismo, sino en los ámbitos de la experiencia humana con los que ha llegado a asociarse: intimidación, sencillez, autenticidad (o al menos auténtica inautenticidad) inmediatez, subjetividad, historia, memoria, narración.”¹⁹

Por último, el tercer interés consiste en resaltar la fuerza que aporta el arte a un migrante que experimenta hostilidades en un territorio al que llega o por el que solo busca pasar:

Cuando descubrí el arte negro hace cuarenta años y pinté lo que se llama mi período negro, fue para oponerme a lo que se llamaba "la belleza en los museos". En aquella época, para la mayoría de la gente, una máscara de negro era sólo un objeto etnográfico. Cuando fui por primera vez al Museo del Trocadero con Derain, un olor a moho y a abandono me agarró por la garganta [...] Pero me obligué a quedarme, a examinar esas máscaras, todos esos objetos que los hombres habían fabricado con un fin sagrado, mágico, para servir de intermediarios entre ellos mismos y las fuerzas desconocidas y hostiles que les rodeaban, intentando así superar su miedo dándoles color y forma. Y entonces me di cuenta de que en eso consiste la pintura. No es un proceso estético; es una forma de magia que se interpone entre el universo hostil y nosotros, una manera de tomar el poder, imponiendo una forma a nuestros terrores y a nuestros deseos. El día que entendí esto, supe que había encontrado mi camino. [...] Las máscaras, no eran esculturas como las otras. No lo eran en absoluto. Eran cosas mágicas [...] Los negros, eran intercesores [...] Entendí para qué servía su escultura [...] Pero todos los fetiches, servían para lo mismo. Eran armas. Ayudar a las personas a dejar de ser súbditos de los espíritus, a ser independientes. Herramientas. Si damos forma a los espíritus, nos independizamos. Los espíritus, el inconsciente (aún no hemos hablado mucho de ello), la emoción, es lo mismo²⁰.

17 · Prefacio de Ryakuga haya oshie, 1812. Citado por Raymond de Goncourt en Hokousai, 1895.p12.

...una noche en casa, Yû-yû Kiwan me preguntó: ¿cómo se puede aprender a hacer un dibujo de forma rápida y sencilla? Le contesté que la mejor manera era un juego que consistía en intentar formar los dibujos según las letras.

18 · Roberto Otero, Traducido por Christiane Demontclos. Loin d’Espagne, rencontres et conversations avec Picasso.(Barcelona, España : Dopesa 1975), p150.

19 · Emma Dexter, Traducido por Anne-Marie Téry y Pascale Hervieux. Vitamine D: nouvelles perspectives en dessin. (París,Francia : Phaidon, 2016), p005.

20 · Françoise Gilot y Lake Carlton, Vivre avec Picasso. (Paris, Francia : Calmann-Levy, 1965), p121.

La obra “convergencias”

“Continué mi razonamiento diciéndome que no sólo pasamos la vida en lugares, sino también en caminos. Y los caminos son, en cierto modo, líneas. También es en los caminos donde las personas se forman el conocimiento del mundo que les rodea y lo describen en las historias que cuentan”.²¹



Fig. 13 · Dibujo en cuaderno, 29,7 cm x 21 cm, lápices de color, grafito e hilo pegado, 2022

Fig. 14 · Dibujo sobre, 29,7 cm x 10 cm, grafito e hilo pegado, 2022



Fig. 14 · Hilo pegado sobre cartón acuarela 29,7 cm x 5 cm, 2022

Por otro lado, después de haber tomado cierta distancia realizando el ejercicio de redacción de mi tesis doctoral he podido prolongar el trabajo en una obra personal que ha dado lugar a la propuesta titulada “Convergencias”.

Un proyecto en curso que busca “traducir”²² visualmente las experiencias vividas de cerca al visitar campamentos de refugiados y al trabajar con las personas migrantes en los talleres, en la cual los trayectos y los caminos dibujados surgen sobre el papel a partir de cierto juego de azar de las líneas que presentan los hilos superpuestos sobre la superficie en la que dibujo. En una pri-

mera instancia no son pegados porque sirven de objeto de observación de un dibujo de líneas y de sombras proyectadas que se organizan poco a poco en la medida que los puntos de convergencia suscitan el recuerdo de un recorrido, de un lugar de encuentro o de una forma que crea un espacio en el que puedo agregar personajes o situaciones encontradas en el camino. Luego termino pegando algunos hilos para hacer alusión al interés que me han suscitado los jóvenes con los materiales del mundo textil y que a su vez me conectan con una de tejido personal que retomé durante el confinamiento.

21 · Tim Ingold, traducido por Sophie Renaut, Une brève histoire des lignes. (Bruxelles, Belgica : Zones sensibles, 2011), p.9
22 · Este termino significa para mí, escribir o hablar con imágenes sobre una experiencia vivida siendo extranjera y fomentando encuentros entre extranjeros. En mi formación profesional como artista plástica predomina el uso de las imágenes pero sobre todo el fomento de la creación de las mismas, dando lugar a la existencia de una poesía visual o a nuevas formas artísticas inspiradas de la realidad.

Esta obra da cuenta de la posibilidad de cruzar las prácticas de investigación-acción que descubrí al realizar proyectos de mediación a través del arte, con los procesos de investigación-creación que han podido beneficiarse de un cúmulo de experiencias ligadas a las problemáticas de la migración actual y a los límites que encontramos al querer transformarlas. Además, para remarcar que en el ejercicio en el que el arte participa en este contexto específico, contribuye a una reflexión particular sobre la migración, a la vez que este también se transforma dando lugar a nuevas propuestas artísticas y ge-

nerar así nuevas conexiones con las formas de hacer arte, investigar y la sociedad misma. La propuesta nace también de algunos dibujos y pinturas realizados en el mismo lapso de tiempo que realizaba mi trabajo de inmersión en el terreno de campo. Pero, que solo hasta a ahora he podido conjugar en una obra personal en la que selecciono una parte de ellos, teniendo en cuenta los elementos que me parecen más significativos porque han generado un universo propio y con un potencial creativo que me invita una exploración plástica y poética sobre el tema abordado.



Fig. 16 · Ilustración N°1 de un poema de Babak Inanlou, 2018 Grafito y carboncillo sobre papel. 21 cm x 29,7 cm

Camino por un sendero, con grava bajo mis pies,
traviesas en mis pies.
A mi derecha, altas vallas, muros altos y puertas
cerradas. A mi izquierda, el desierto,
una hermosa vista de un jardín interminable.
Camino y no me importa la grava.
Me gusta caminar sobre las traviesas de este
ferrocarril
y disfruto de los jardines verdes.
No corto las vallas ni llamo a las puertas cerradas.
Sólo paso por delante.
Intento ahuyentar el cansancio disparando una
piedra.
Algunos pensamientos luchan en mi cabeza; como
una guerra entre ángeles y demonios, una guerra
entre mis puños y las paredes, una guerra entre mis
manos y el clima helado.
entre mis manos y el clima helado, entre yo y la
nostalgia, entre yo y la lengua francesa,
entre yo y las miradas extrañas, mi mirada y la de la
policía, una guerra
entre manos y vallas, entre el pueblo y el gobierno,
una guerra entre pájaros y fronteras

Poema de Babak Inanlou

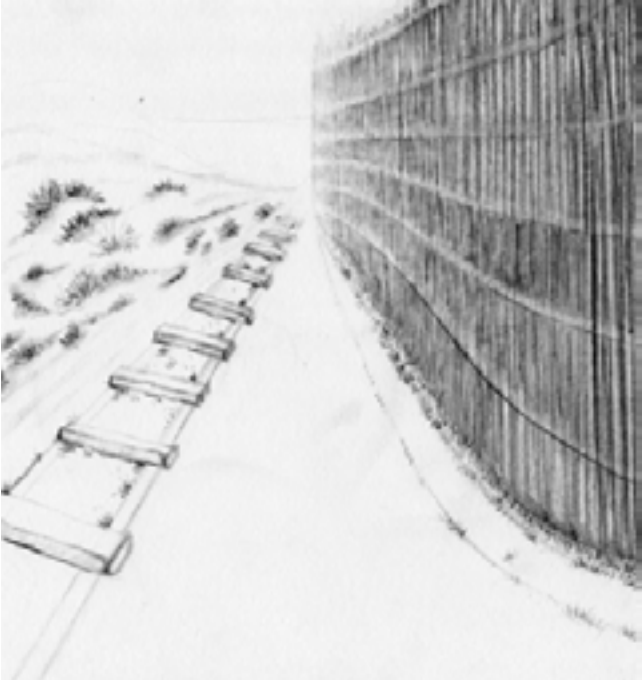


Fig. 17 · Ilustración N°2 de un poema de Babak Inanlou, 2018 Grafito y carboncillo sobre papel. 19 cm x 29,7 cm

Una mariposa con memorias de una oruga

DOI 10.59486/AWOQ9064

Viridiana Villalobos Chávez
Artista plástica. Migrante. Activista

**A butterfly with
memories of a caterpillar**

**Un papillon avec
des souvenirs d'une chenille**

Ser mujer, inmigrante racializada y de clase media en Europa, es una cajita en la que nos han colocado a muchas. Cuando llegué a TransMigrARTS, tenía todas estas etiquetas puestas en la frente porque también son así los círculos en los que me muevo, con las que me identifico pero, poco a poco, sesión a sesión y en cada taller, estas etiquetas las iba dejando una a una en la puerta de la entrada, junto con mi rabia.

Antes de los talleres llevaba todos los días un escudo al que después se fue uniendo un altavoz. Ser activista es colocarte unas gafas que luego son imposibles de quitar, ves un mundo fuera de la burbuja que desconocías y que es duro, te golpea, te deja marcas... algunas se borrarán, otras te dejarán una cicatriz como recordatorio. Sin embargo, también encuentras aliados, fortaleza en tus compañeros de guerra quienes pueden dejarte tatuajes que adornan todas estas cicatrices; eso no se quita.

El arte ha sido como una manta suave y cálida que nos ha abrazado sin importar el contingente del que vengas: te quitas las armas, sueltas el escudo y te desvistes para sentirla en cada parte de tu cuerpo, el calor hace que las etiquetas se caigan. Talleristas, observadores y participantes se involucran de una manera única para crear, para transformar. Encontramos, como bien dijo Fernando Bercebal, “más los puntos en común que nuestras diferencias”, incluyendo el entorno en el que vivimos en ese momento... que para algunos se ha convertido en nuestro “hogar”... o no.

Hacia un par de años que había abandonado la pintura y este despertar de mi creatividad y mi sensibilidad me ha impulsado a ser más curiosa, más experimental e ir a la búsqueda de más conocimiento, más puntos en común que las diferencias. El activismo no sólo es lucha sino también unión. A partir de estas experiencias, mi mensaje no sólo transita con coraje, no sólo lleva dolor y la búsqueda desesperada por unos oídos que lo hagan llegar a quien puede hacer más que yo; buscan la empatía, buscan transmitir, sembrar y hacer sentir al otro, desde las similitudes, para que pueda percibirse lo distinto, para que puedan asimilarlo y entender desde dónde se alza mi voz, mi voz y la de ellas, las que también gritan a mi lado y las que ya no pueden hacerlo.



Respirar y recordar

Una experiencia a partir del proyecto TransMigrARTS

DOI 10.59486/JMYM6215

Enzo Dattoli Palominos

ORCID: 0000-0002-9017-5730

Actor, director teatral, docente e investigador chileno afincado en Francia. Licenciado en Artes con Maestría en Comunicación Social por la Universidad de Chile

Breathe and remember

An experience from the TransMigrARTS project

Respirer et rappeler

Une expérience du projet TransMigrARTS

Me encuentro intentando sobrellevar oleadas de calor históricas y aturrido pienso en una escena de la serie estadounidense “Modern family”. De ella, surge un meme viralizado en diversas redes sociales en el cual aparece la imagen de “Gloria”- el personaje encarnado por Sofía Vergara- en una primera viñeta con el texto “¿Sabes lo frustrante que es tener que traducir todo en mi cabeza antes de decirlo?”, acompañado de una segunda imagen casi idéntica que dice “¿Acaso sabes lo inteligente que soy en español?”. Las perturbaciones provocadas por las altas temperaturas –y las precarias condiciones desde las que las enfrento– no me permiten dilucidar por qué estas visiones aparecen, pero se me ocurre que posiblemente sea porque es una representación gráfica bastante precisa sobre algunas asimetrías comunicativas que se presentan en el proceso migratorio. Y es que la experiencia migrante no ha dejado de ocupar mi vida durante los últimos meses, tengo en mis manos notas del proceso, bitácoras, ideas y pensamientos que aún no adquieren una coherencia. El asunto es vasto ya que existen diversas vulnerabilidades asociadas al tránsito migratorio y situaciones liminales ligadas a este. Sin embargo, las complejidades dadas por el diferencial lingüístico (idiomático y semántico) han sido el obstáculo que de forma más recurrente aparece en mi cotidiano y que ha marcado este nuevo proyecto de vida.

En este complejo escenario y habiendo emigrado recientemente a la república francesa, pude acercarme al proyecto TransMigrARTS. Previo al comienzo del proyecto, mi primera actividad de acercamiento a la plataforma de Creación e Innovación Social (CRISO) de la Universidad Jean Jaurès fue el “Atelier de sueños” de Domingo Ferrandis, una experiencia a nivel sensorial, emocional y corporal que fue vital en el proceso -algo traumático- de mudarse de vida, de casa, de piel. Además de la participación en esta jornada, asistí a diferentes seminarios en donde, ya más integrado, pude aportar desde mi experiencia en debates y conversaciones movilizadoras. Por otro lado, este proceso abrió un periodo intenso a nivel emocional y reflexivo, planteándome preguntas y poniendo en práctica algunas hipótesis para sobrevivir al extenuante proceso de adaptación. A meses de haber comenzado un nuevo proyecto de vida en un nuevo país con un idioma que no manejo, llegar al “Atelier de sueños” fue una experiencia terapéutica, acogedora en términos de contención emocional : sacarse el calzado, desplazarse por un espacio vacío e interactuar de manera estrecha (aunque haya una mascarilla o barbijo de por medio) con otros y con mi propio cuerpo. Eventualmente hay gente que puede considerar invasivas estas acciones, se pueden sentir expuestas, vulneradas, sin embargo, personal-

mente este espacio me hizo sentir cómodo -probablemente por mi experiencia como actor- y me permitió aterrizar en términos corporales. Un aterrizaje algo forzoso ya que al cambiar de país pude percibir que el cuerpo queda marcado y la conexión con él se vuelve necesaria. Emerge la necesidad de comunicación con ese cuerpo que viene inhibido, reticente. En cierto sentido surge una especie de analfabetismo debido a la carencia de herramientas para desenvolverse en diversos contextos sociales.

En mi país de origen, muchas veces escuché testimonios de inmigrantes de diversas partes que tenían que reinventarse cuando llegaban a Chile, desde académicos conduciendo mediante la aplicación de UBER, a funcionarios de carrera que debían marcar productos en la registradora de algún supermercado, además del desplazamiento geográfico, ocurre uno profesional y personal. Migrar involucra múltiples fenómenos de ruptura: trauma, acontecimiento, simulacro. Existen diferentes aproximaciones desde las experiencias de los sujetos respecto a un fenómeno como es la migración que en el año 2020 movilizó a más de 280 millones de personas a nivel global¹. En este proceso ocurren diversos acontecimientos que rompen ciertos repertorios sociales, momentos liminales que fuerzan a quienes los experimentan a buscar nuevas herramientas para desenvolverse. Una especie de transformación que emerge de la necesidad de subsistir en un nuevo contexto. Sin embargo ¿Qué es lo que se transforma?²

Parte del cotidiano en mi país natal estaba enmarcado en mi quehacer profesional, el cual se basaba en la expresión y el lenguaje como un medio fundamental. Al llegar a un país no hispanohablante las competencias para esos desempeños cotidianos se desvanecieron. Cuando llegué a Francia pensé que podría comprender lo elemental después de haber realizado un curso básico de francés en Santiago de Chile, sin embargo, en el momento en que el oficial de migraciones me preguntó cuál era el motivo de mi viaje, no pude contestar. Instantáneamente tuve un bloqueo que me impidió siquiera comprender la pregunta, mi esposa tuvo que responder en mi lugar y yo me di cuenta que sería más difícil de lo que había pensado. ¿Cómo denominar esta sensación de incomunicación? Básicamente: sentirme y percibirme como un analfabeto.

Ese fue mi pasar los primeros meses. Mi autopercepción sufrió, primeramente, un fuerte golpe, más aún cuando gran parte de mis interacciones con francófonos eran fallidas y confusas. En ocasiones no lograba comprender el precio que me decía el vendedor de vegetales en el mercado: al pasarle el dinero el hombre permanecía mirando con cara de ligera irritación y luego me indicaba que faltaban unas monedas para completar el monto adeudado. Nada grave, mas este tipo de situaciones es un fenómeno recurrente. Ante esta abrumadora experiencia fue necesario plantear una respuesta que me permitiera sortear la frustración. Necesitaba adquirir rápidamente una base de repertorios comunicativos para adaptarme de mejor manera al nuevo contexto.

¹ Según reporta en su último informe la Organización Internacional para las Migraciones (2022).

² Este relato no aspira a develar verdades científicas ni a iluminar misterios perennes. En tanto experiencia, me devuelvo al calor y las imágenes que emergen de mi memoria, a veces, a través de mi inconsciente.

La dificultad para reconstruir un tejido social, en términos de contención afectiva y también en el ámbito profesional, es un elemento que merma mucho las capacidades comunicativas e impacta en una dimensión emocional, más aún después de haber atravesado como sociedad un confinamiento prolongado producto de la pandemia global del COVID-19. A nivel personal, día a día sentía que mi historia e identidad parecían anécdotas sin importancia en este nuevo lugar, ni siquiera mis competencias previas tenían una validez inmediata aquí. Al parecer mi pasado se desvanecía ante esta realidad emergente y mi ánimo fluctuaba entre la vergüenza de volverse irrelevante y la ansiedad de salir de ese estado. En paralelo, asistía a los seminarios del proyecto TransMigrARTS y escuchaba expuestas situaciones y conceptos que, personalmente, me estaban ocurriendo; lo que se convirtió con el tiempo en un maravilloso correlato entre la experiencia y la teoría.

Ante la inestabilidad emocional generada en este contexto, consideré fundamental reencontrarme con elementos biográficos que me permitieran recuperar mi historia personal: reconstruir el valor de la subjetividad como principio para poder salir adelante. Inicialmente comencé un proceso de introspección mediante una especie de compilación de recuerdos, ejercicio que apuntaba a considerar experiencias de vida que pudiesen ser útiles en mi proceso de adaptación. Por ejemplo, la precariedad laboral y la inestabilidad vivida en un país con bajísimos niveles de seguridad social como lo es Chile, me permitió visibilizar que mi capacidad de adaptación y resolución de problemas cotidianos probablemente estaría bastante desarrollada en relación con un contexto más “estable” como el francés.

Este sencillo ejercicio aportó en la revaloración del “yo” pero a la vez gatilló otra experiencia: comenzaron a surgir recuerdos arraigados en una dimensión más profunda de mi inconsciente. Emergieron sensaciones vívidas de mi

infancia, adolescencia y juventud mediante las cuales pude visualizar algo más importante que una revalorización en términos laborales, profesionales o de competencias. Logré conectarme con imágenes que pusieron en relieve la insondable complejidad que contiene el sujeto, sedimentos invaluables que construyen una identidad, no solo desde el espacio al cual se pertenece, sino que también lo que me vuelve más sujeto, más subjetivo. Estas imágenes luminosas, o más bien “ardientes” como diría Didi-Huberman, aparecieron en mi vida y me permitieron un reencuentro con los procesos creativos, dándome un empujón en el proceso de reinención. Los recuerdos brotaban como el musgo en la piedra. Una noche de ensoñación pude recordar mi fascinación de niño por el zapateo americano o tap dance, ensayaba horas en mi habitación y luego sentaba a alguien de mi familia como espectador a observar mi performance de aficionado. Usaba unos botines gastados que generaban mayor sonido que el calzado deportivo, esos botines eran mis favoritos y eso aceleraba aún más su desgaste, a los adultos de mi entorno le recordaban a un personaje de la película “Novecento” de Bertolucci, de hecho, algunos compañeros de militancia de mis padres afectuosamente me recuerdan como “Bototitos”. Esta imagen cándida me hizo reflexionar sobre las motivaciones pasionales y obsesivas de la infancia que no se miden por rendimientos, sino que por deseos. Esta conexión con la memoria me hizo conectarme con mi precoz relación con lo espectacular, sin embargo, lo más importante es que estos recuerdos me fueron reafirmando la certeza de que detrás de todas estas transformaciones repentinas, como la migración, hay un camino recorrido que permite proyectar el futuro.

En definitiva, para poder lidiar con la inestabilidad emocional del proceso fue fundamental la conexión con aquellos aspectos de la memoria, incluso desde un ejercicio consciente que implicó revisión de materiales fotográficos y procesos de escritura. Estaba construyendo un soporte

interno firme para mi trance migratorio, ahora tenía que desplazar mi proceso desde lo individual a lo social, al exterior, relacionarme, adquirir y practicar nuevos repertorios.

Una perspectiva interesante para poder observar las interacciones en el proceso de migración emerge a partir de la frustración. La interacción frustrada es un motivo, una presencia constante. La comunicación trunca es una imagen recurrente en la construcción de un relato propio. Diversas maneras de buscar una interacción efectiva se ven mermadas en el cotidiano. Pese a la insistencia, uno de los momentos más recurrentes son los encuentros fallidos, una de mis notas lo describe de la siguiente manera: “Existe un momento en que, por falta de herramientas o preparación, A fracasa en su intento técnico de posicionar un concepto a B, por ejemplo, luego de preparar una idea y errar en su pronunciación. Esta constante puede surgir en un segundo momento en el que A prepara y articula bien su ejecución, pero un vehículo ruidoso pasa por afuera del local obstruyendo el mensaje, B no comprende. A partir de esto, la expresión para A parece ser azarosa en esencia”. La interacción entre dos o más personas puede ser un acontecimiento y es un momento sustantivo dentro de la experiencia humana, permite conseguir objetivos básicos como comprar bienes elementales o buscar oportunidades de desarrollo personal, por lo que su fracaso constante y fortuito es fuente de una especie de angustia vital.

La manera de observar este proceso se vuelve menos angustiada en tanto uno considera la progresividad del tiempo, es decir que el fallo es un instante sustantivo en la búsqueda de integración, pero añade experiencia y variables para tener en cuenta. Estos sedimentos justamente otorgados por el constante error permiten comprender que lo falible es remediado y es posible plantear estrategias para transformar, no al sujeto, sino sus prácticas comunicativas. Estas experiencias de frustración

acontecen en paralelo a un estudio formal de la lengua, por lo que es posible decir que la adquisición de un nuevo idioma involucra de manera simultánea la comprensión de diversos códigos culturales correspondientes a las personas que habitan el territorio, a su historia y sus hábitos. Asimismo, el proceso de adquisición de la lengua extranjera podría realizarse únicamente desde un aprendizaje tradicional basado en la lectura y práctica de elementos formales, pero habría que considerar también la comprensión de diversos aspectos socioculturales que construyen los repertorios locales. Es decir, para un migrante el aprendizaje de un idioma en términos convencionales (cursos, exámenes estandarizados) es solo un aspecto dentro de esta migración de repertorios comunicativos. Este proceso de transformaciones del cotidiano en el marco de la migración corresponde a una reinención del yo y corresponde hacer distinciones para comprender el proceso. Por ejemplo, ese yo que antes podía acercarse a una vendedora del mercado de su ciudad natal y bromear con ella, ya no puede hacer (o no puede hacer de la misma manera) esa acción, esto no quiere decir que ese yo del pasado no exista, sino que comprueba que el contexto cambia por lo que la adaptación es un elemento fundamental para salir adelante. Un aspecto importante es dividir este proceso en dos partes, una primera que vendría a ser la sensación de analfabetismo parcial a la llegada, momento en el cual el individuo por más que estudie teóricamente el idioma tiende a experimentar un desajuste del oído para comprender lo que se habla y lo que se dice, una segunda parte es el potencial de fracaso de una interacción por alguna perturbación (sonora o de otra índole) o por diferencias culturales, pero que surgen una vez que ya hay mayor práctica del oído y la oralidad. Ambas son interacciones fracasadas, pero se distinguen respecto del grado de incorporación de la nueva lengua en el migrante.

Ante las dificultades en el proceso de aprendizaje, fue el despliegue de recursos técnico-vocales

una herramienta clave. A nivel personal, la práctica de ejercicios diarios de fonación y articulación aplicados a la vida cotidiana dieron resultados favorables en cuanto a la adquisición del idioma hablado, específicamente en las caminatas diarias a clases de francés o encuentros sociales el pronunciar las letras “r” y “g” en francés durante al menos doscientos metros permitió un avance sustantivo en pronunciación y en consecuencia en la confianza con la cual pude comenzar a expresarme ante los otros. La base de este ejercicio fonatorio -cabe consignar- siempre está anclada en la respiración como un motor fundamental en las actividades humanas y sobre todo en las comunicativas. La ventilación tiene incidencia en la mejora de la articulación, pero sobre todo en el control y manejo de emociones, un aspecto fundamental en el proceso de integración.

III

A partir del “Atelier de sueños” (Ferrandis), me había abierto el camino a visibilizar mi individualidad, una algunas veces olvidada, para poder reencontrarme con mi historia. Meses después de esta experiencia, en un fugaz viaje a Chile, tuve una epifanía que permitió comprender de mejor manera este proceso. Amelia, la hermana de mi mamá y una persona muy especial en mi vida, falleció repentinamente a más de diez mil kilómetros de la ciudad de Toulouse, donde actualmente resido, lo que significó un trayecto de más de treinta horas y dos escalas, la primera en Frankfurt y la segunda en Bogotá. En pleno proceso de campaña de la histórica dupla de Petro y Francia Márquez, que se vio acompañada del concepto de “vivir sabroso”, aterrizaba en la ciudad colombiana sumido en la pena y en medio de una tormenta eléctrica. Los relámpagos iluminaban las montañas de follaje exuberante y los guetos enclavados en cerros, tan comunes de la América Latina hemorrágica de injusticia. Una vez en tierra me esperaban cinco horas de escala, en el intertanto comencé a sentir el dolor corporal del viaje y el estrés, sentí necesario estirar mi cuerpo, conectarme un poco con

Durante -al menos- los últimos diez años, el desarrollo de herramientas respiratorias ha sido un pilar fundamental de mi trabajo a nivel actoral y como consultor en oralidad. En cuanto comencé a conocer a francesas y franceses, pude observar su mecánica respiratoria y también su salivación, como parte importante de la fonética, la pronunciación estaba marcada por ritmos respiratorios intensos y fluidos, por lo que imitarlos aceleró la adquisición de una pronunciación más acabada. Lo que en principio fue un ejercicio de observación y mimesis, luego se convirtió en un material relevante para la integración lingüística. Este antecedente refuerza la idea de que el proceso de aprendizaje no solo está marcado por instancias formales, sino que también por elementos auto etnográficos que permiten superar la constante frustración.

él. Para descontracturar el cansancio de la clase económica, me desplegué en medio de la gente que esperaba sus vuelos para practicar algunos ejercicios sencillos que pudieran relajar un poco mi adolorida musculatura. La respiración de los ejercicios me hizo sentir una especie de desdoblamiento que me permitió verme como protagonista de mi propia película, como un pasajero en tránsito, queriendo quedarme a “vivir sabroso” en Bogotá y preguntándome por qué no estaba vacacionando y por qué en cambio me dirigía nuevamente a experimentar la amarga pérdida. Por otro lado, este relato interior me reveló un antecedente importante y este era que la postergación había sido parte importante de mi vida: siendo hijo de luchadores sociales había crecido con la noción de que siempre hay alguien que está pasando vicisitudes, que siempre hay alguien más necesitado, alguien que sufre más, alguien olvidado. Esta preocupación por el otro me había despojado de la posibilidad de reconocer y poner en valor las penas y dolores propios. Probablemente por primera vez en mi vida me reconciliaba con mi yo, valorando mi origen, mis miedos, mis orgullos y dolores. Este proceso

de reconocimiento de la vulnerabilidad del migrante fue reforzado durante mi experiencia en los seminarios de TransMigrARTS y contribuyó a consolidar el proceso de conectar nuevamente conmigo.

En síntesis, el reconocimiento de aquellos aspectos biográficos que construyen mi individualidad, la constante práctica en interacciones en lengua extranjera y la incorporación de ejercicios fonatorios fueron aspectos fundamentales en mi proceso migratorio en el cual las imágenes y los sonidos son un soporte fundamental. El ir adquiriendo nuevas herramientas mediante la práctica y la imitación fue un proceso importante dentro de la experiencia migrante, a partir de esto pude rescatar una reflexión encontrada entre mis notas de campo: “Se establece una mimesis más profunda cuando se adquieren relieves técnicos, estos relieves permiten aflorar el desarrollo de ideas más complejas”

La comprensión, adquisición y mimesis de nuevos repertorios comunicativos pone en relieve una reinención del yo, que trasciende a una problemática de dejar de ser “uno”, y descarta de plano el brutal desprendimiento de una esencia individual que supone dejar nuestros reper-

torios cotidianos adquiridos a lo largo de nuestra vida social para volver a un estado anterior. No existe tal cosa de dejar un estado anterior previo al proceso de migración para abrazar uno completamente nuevo y funcional al nuevo lugar, sino que más bien es el proceso de síntesis entre el sujeto migrante y los nuevos saberes, formas comunicativas y comportamientos del lugar de llegada, lo que genera una reducción de complejidad que es naturalmente problemática en su resolución y se ve afectada por la vulnerabilidad que enfrentan las personas migrantes.

La experiencia en torno al proyecto TransMigrARTS puso mi proceso de tránsito en el centro desde una perspectiva sensible, lo que me permitió, como nunca quizás, realizar una compleja indagación introspectiva en la experiencia propia del significado de migrar. En el taller realizado por Domingo Ferrandis como antesala del proyecto y en los seminarios que pude participar tomé conciencia sobre mi experiencia sensible como migrante y pude identificar un proceso dividido en dos momentos: un primer estadio relacionado con el impacto emocional que la propia migración generó en mí y, en consecuencia, la necesidad de adquirir herramientas para mi adaptación.

BIBLIOGRAFÍA

- Didi-Huberman, G., Chéroux, C., Arnaldo, J., Santamaría, A., & Bértolo, I. (2018). Cuando las imágenes tocan lo real. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Ferrandis, D. (2021). Atelier de sueños. Toulouse, Francia: Université Jean Jaurès.
- Grimaldi, A. (productor) y Bertolucci, B. (director). (1976). Novecento (1900) [Cinta cinematográfica]. Francia, Alemania Oriental, Italia: Produzioni Europee Associate (PEA), Artistes Auteurs Associés (A.A.A.).
- Organización Internacional para las Migraciones. (2022). Informe sobre las migraciones en el mundo. Recuperado de: <https://worldmigrationreport.iom.int/wmr-2022-interactive/>
- <https://www.transmigrarts.com/>

Danza de las E-mociones / Escritura de las E-valoraciones

DOI 10.59486/GTHK9903

Óscar Cornago

Escritor y performer, es investigador titular del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), especializado en artes escénicas, estética, arte público y teoría comparada de los medios.

**Dance of E-motions /
Writing of the E-valuations**

**Danse des E-motions /
Rédaction des évaluations**

Reviso este texto-tejido-composición para su publicación
(revista TransMigrARTS)

intento recordar cómo lo hice

qué tipo de escritura-técnica-método

pero en lugar de eso me viene a la cabeza un lugar y un
momento precisos

una habitación de hotel, la luz de la mañana

HOTEL OCEANÍA, carrera 19

me viene el taller de Rafael Acero

el segundo piso de la Casa Kilele

las participantes la gente en el taller de Rafael Acero

sus actitudes, sus gestos, sus movimientos

frágiles, tímidos, poderosos

me vienen las charlas después del taller

recupero una cierta sensación, intensa, lejana

impresiones durante el taller, después del taller

recupero sobre todo una emoción, un movimiento, un deseo, unas ganas

un motivo que se disgrega y multiplica

los motivos que alimentaron aquella/esta escritura-río-espacio

pero NO recuerdo cómo lo hice

ni qué pensaba cuando lo estaba haciendo

no recuerdo cuál fue el MÉTODO

recuerdo el salto, el impulso, la luz, la intensidad, el contento, el vacío, la E-moción

gracias Rafa, gracias participantes, gracias taller, gracias Kilele, gracias TransMigrARTS,
gracias Bogotá, gracias moscas de Bogotá

documento de trabajo juego

documento de des-aprendizaje

(atención: este texto SE está haciendo / está por hacerSE)

(atención: este texto forma parte del proyecto TransMigrArts H2020 MSCA RISE
101007587)

evaluar “estimar, apreciar, calcular el esfuerzo o cantidad de dinero que
cuesta conseguir algo” (fuente: etimologías.chile.net)

Como todas y todos, yo he olvidado. El gusto y el olor de aquel momen-
to, las personas que había alrededor de mí, los objetos que poblaban
la habitación. Olvidé el día y la hora, mis pensamientos y emociones, la
intensidad de la luz en los primerísimos instantes. ¿Quizá yo no podía
hacer otra cosa que olvidar?

espacio abierto de observación-devolución-discusión-creación

observar y evaluar

adoptar un punto de vista móvil cambiante vivo sin fijar

observarme y evaluarme

observarnos y evaluarlos

observarles y evaluarlos

evaluarlo y observarnos

evaluarles y observarlo



sesión X del taller danza de las emociones

TransMigrArts (fase de trabajo 1, taller 9, perdón WorkPackage 01)

jueves 9 de junio de 2022 a la caída de la tarde en Casa Kilele, calle 28 con carrera 16, junto al Parque Armenia, Bogotá

lo imparte (añadir nombre propio)

asiste como observador (añadir nombre propio) oculto tras las cortinas de cuerda que dan acceso a la sala

método de observación: a través de las cortinas (Curtains Through)

gestos-acciones-criterios de un ensayo performativo de escritura-observación-evaluación

coger y dejar

ponerse y quitarse

vestirse y desnudarse

coser y descoser

el método

es el salto

en Bogotá no hay moscas

cordiales saludos, el objetivo de este texto-ensayo-coreografía-juego es coser-descoser, vestir-desvestir una escritura-reflexión-diálogo-evaluación incierta entre un número de voces-cuerpos-papas-objetos indeterminados a partir de la sesión del taller DANZA DE LAS EMOCIONES que tuvo lugar en el día tal en el espacio cual impartido por el profesor tal y cual, este momento del después de aquella sesión (que es el ahora de esta escritura a saltos) es también un durante y será un antes del próximo taller, el que todavía está por venir, el taller que todavía no hemos hecho, el que todavía no sabemos que haremos, talleres de las in-existencias que ya están germinando, porque se hacen y se deshacen con los dedos que teclean estos caracteres y las pupilas que los recorren, con los recuerdos e impresiones que va dejando esta danza-texto- escritura-tejido sin un principio y un final claros

core o grafías dela e scrit

urra

urra

urra

dan ZA ZA ZA (delas) e MOCIONES

MOCIONES

MOCIONES

moción, acción y efecto de mover, del latín motĭo forma sustantiva abstracta de mōtus que quiere decir movido

instrucciones de uso
OPCIÓN 1 para intervenir este texto-ejercicio-juego-prueba-ensayo, puedes añadir, borrar, mover de lugar, preguntar, acotar, sugerir, una palabra-idea-explicación-detalle-imagen-música-deseo-duda-celebración, o puedes borrar el texto entero y dejarlo convertido en un solo trazo-gesto-acción, no es necesario leerlo entero, ni empezar por el principio, ni llegar al final a dios vosotras gracias el mundo vuelve a empezar
OPCIÓN 2 olvidar este texto-ejercicio-juego-prueba-ensayo una vez que lo hayas mirado y si en algún momento futuro SE siente que SE está traduciendo o SE podría traducir en alguna especie de inquietud-movimiento-imagen-garabato-borrón-reacción que quieras compartir de algún modo escribir a oscarcornago@yahoo.com
OPCIÓN 3...
OPCIÓN X, fracasadas las opciones anteriores (nadie respondió), este texto-juego-ensayo-potencia vuelve a activarse en el marco del proyecto del que nació, a través de sus interlocutores implícitos, el resto de participantes de Trans-MigrARTS, como posibilidad de asumir de otro modo, incierto, lúdico, por hacer, los informes oficiales de los talleres que integran el proyecto; un tipo de registro impuesto como obligación, asumido como necesidad (lógica, evidente, natural) y planteado desde la función colonial de la palabra-conocimiento-científica-académica en cuanto instrumento de legitimación, identificación, clasificación, evaluación, jerarquización, dominación.
seis, siete, ocho personas participan como talleristas, mujeres hombres seres ropas relatos cuerpos un número determinado de seres transhumanos, un número indeterminado de migraciones, travesías, recuerdos, danzas junto a un grupo también indeterminado de observadoras-evaluadoras-asistentes-socias-cómplices (en el piso abajo otro grupo igualmente indeterminado de transhumanas preparan la cena, sopa de calabaza, no recuerdo cómo se dice en colombiano, raviolis rellenos y un rollo de canela con helado de postre que estaba espectacular)

historias de una papa-tallerista-observadora
cruzando fronteras
her i das
i venidas
la curación infinita
saltosaltosaltosaltosaltosaltosaltosaltosaltosaltosaltosaltosaltosaltosalto
el método es el salto
el símbolo es la herramienta-puente
el cuerpo es el medio vivo-río sobre el que se tiende el puente
la actualización del pasado a través de la memoria afectiva es el fin
símbolo originariamente un objeto partido en dos del que dos personas conservaban cada una una mitad cada una. Estas dos partes unidas servían para reconocer a los portadores su compromiso o su deuda. Actualmente forma de exteriorizar una idea que sirve de puente entre un pasado y un presente, una idea abstracta y un momento actual; en el medio queda el cuerpo como posibilidad incierta de la actualización de la memoria.
nos-hemos trans-formado-nos-estamos-trans-formando
hemos-nos- formado-trans-hemos-nos-trans-formando
trans-formando-hemos-han-habéis-estando-ando
formando-han-trans-ando-nos-hemos
estamos-nos-trans
trans
ns
continuidad de las cosas vivassentidasimaginadasrecordadas
continuidad de las tierras a través de los cuerpos
continuidad de las cosas a través de los afectos
continuidad del pasado a través del recuerdo
continuidad de la escritura a través de las impresiones
continuidad del movimiento-mundo a través de los

h u e c o s
o l v i d o
s h u e c o
s o l v i d
o s h u e c
o s o l v i
d o s o l v
i d o s h u
e c o s o l
v i d o s h

una (más) de las voces convocadas para contribuir a este juego de evaluaciones, además de la más o menos voz tuya (que estás leyendo-cosiendo-destejiendo este texto), es la de Emanuele Coccia, a través de su libro Metamorfosis. La fascinante continuidad de la vida que editó en el año 2020, ahí comienza haciendo y deshaciendo un principio, el principio de este proceso

(las citas de este libro irán intercaladas en cursiva, p. ej.):

en el comienzo [que es ahora] éramos [y somos] todas y todos el mismo viviente. Hemos compartido el mismo cuerpo y la misma experiencia.

m i g r a c i o n e s
a d u a n a s
f r o n t e r a s
d e s p l a z a m i e
n t o s
i n t e r v a l o s
t r a n s f o r m a c
i o n e s
v a c i o s
m e t a m o r f o s
i s

La identidad de cualquier especie define en exclusiva la fórmula de la continuidad –y de la metamorfosis- con respecto a las otras especies

potencia de las IN determinaciones

potencia de lo que estamos

DES-haciendo

DES-escribiendo

DES-cosiendo

DES-evaluando

(atención: continuamos sin saber)

TRILOGÍA DEL CAPITALISMO

visibilidad-inteligibilidad-legibilidad

(henri lefebvre)

potencia de las oscuridades cuando sigue siendo oscuridades

potencia de las evaluaciones cuando siguen siendo inciertas

bailar para descubrir hablar para nombrar

dejar que afloren las heridas sin agotarlas

bailar sin saber bailar sin saber bailar sin saber

ejercicios de DES-identificación para que podamos seguir
DES-conociéndonos DES-evaluándonos

políticas de la naturaleza

políticas de los muertos nacimientos

políticas de los criterios

pelearse con lo que más SE quiere / más SE teme

evaluar / evaluarSE

capacidad de transformación de lo que nos mueve

A MIGRAR

capacidad de movimiento de lo que nos transforma

la violencia de las expulsiones, un cuerpo expulsado de otro cuerpo-tierra

volver a nacer (destinosimpuestos/destinosdeseados)

Como todas y todos, he olvidado. No podría haber hecho otra cosa. Debía olvidar todo para volverme lo que era. Nacer significa olvidar lo que éramos antes; olvidar que el otro continúa vi-viendo nosotros. Nosotros ya éramos, pero de manera diferente: el nacimiento no es un comienzo absoluto.

coser y descoser recuerdosconlosmovimientos

coser y descoser cuerposconladanza

coser y descoser palabrasconlosdedos

armarse y desarmarse

abrirse romperse evaluaciones suspendidas

un adolescente blancoblando se mira frente a un espejo

desnudo

calor

se siente seguro en su inseguridad

se siente inseguro en su seguridad

no sabe qué le produce más placer (más miedo)

se acaricia

se excita
placer
miedo
inseguridad
excitación

continúa mirándose
continúa tocándose

se deja ir
cierra los ojos
no ve nada
no sabe

oscuridad humedad desbordamiento transformación

lo que hay de más íntimo e incommunicable en nosotros, no viene de nosotros, no tiene nada de exclusivo ni de personal: nos fue transmitida por otro u otra, animó otros cuerpos, otras parcelas de materia distinta a la que nos alberga

abre los ojos
trata de reconocer lo pasado
la primera vez

(la primera herida, se acuerda de su madre)

se mira de nuevo al espejo
se busca en el recuerdo
ya no hay nadie
restos, impresiones, humedades

SE evalúa

El nacimiento no es tan solo el surgimiento de lo nuevo; es también el extravío del futuro en un pasado sin límites

coreografías de lo que pasó
registros de un desplazamiento
cicatrices para continuar

DERECHO A SER VULNERABLE
DERECHO A NO SABER
DERECHO A OLVIDAR
DERECHO A (NO)CONTAR
DERECHO A (NO)EVALUARSE

para seguir reconociendoSE
en lo que SE vive
en lo que (todavía) no SE vivió
en lo que podría haberSE vivido

lo que SE puede nombrarlo que no SE puede nombrar

oscuridades que SE/nos mueven
nombres que SE/nos detienen

el problema de las migraciones no son las migraciones
sino la policía que controla TUS/SUS/MIS/NUESTROS/VUESTROS pasos fronterizos

pasos fronterizos de la evaluación

el derecho a el placer de los medios
el derecho a el gozo de la tierra y los cuerpos
el derecho a el placer de los ruidos y las voces
el derecho a el placer de no estar ni en un lado ni en otro

en eel meee dio

ni danza ni teatro ni tú ni yo ni investigación ni creación ni cuerpo ni palabra ni naturaleza ni sociedad ni conocimiento ni desconocimiento ni blanco ni negro ni masculino ni femenino ni latino ni europeo ni esto ni lo otro ni lo de más acá ni lo de más allá ni te quiero ni no te quiero ni soy ni no soy

SINO QUE

danzayteatroytúyyyocuerpopalabraeinvestigaciónycreaciónynaturalezaysociedadyconocimientoydesconocimientoyblancoynegroymasculinoyfemeninoylatinoyeuropeoyestoylotroylodemásacáylodemáa lláytequieroynotequieroysoynosoy

Soy un tiempo heteroclítico, inconciliable, no assignable a una época o a un momento.

ESTOyAQUÍAHORA

y tú qué haces, y tú dónde estas, y tú qué sientes y qué has dejado de sentir y tú qué fuiste y tú que has dejado de ser

mira las ropas-cosas-memorias-impresiones que te rodean, vístete, desnúdате, transfórmate

(¿ahora no hay público?)

una habitación de hotel, anónima, desconocida, carrera 13 con calle 24, un edificio enorme en frente, montañas verdes al final, ruido de tráfico, luz de la mañana, extrañeza, familiaridad, distancia, reconocimientos, inquietud, serenidad, el placer de (no) ser otro

danza de las migraciones
danza de las e-mociones
danza de las e-valoraciones
danza de las meta-morfosis

Desde hace millones de años, esta vida se transmite de cuerpo en cuerpo, de individuo en individuos, de especie en especies, de reino en reino. Desde luego, esta se desplaza, se transforma. Pero la vida de cualquier ser vivo no comienza con su propio nacimiento: es mucho más antigua [más oscura].

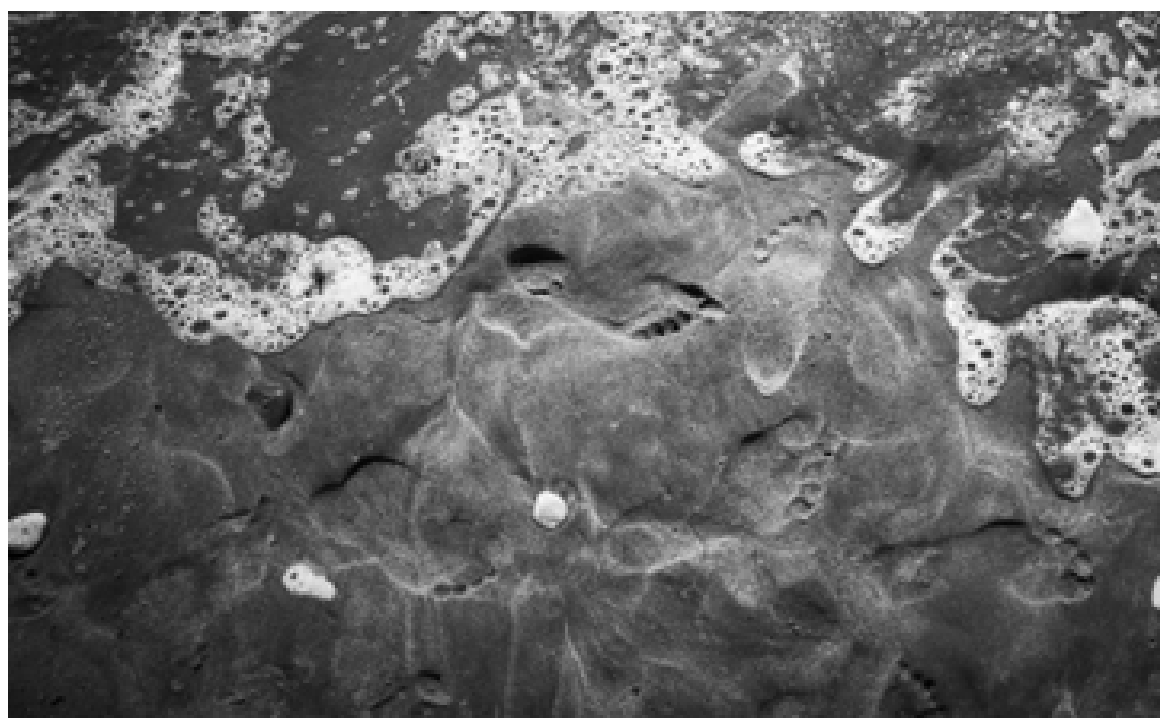
Mi temporalidad participativa

DOI 10.59486/GTHK9903

My participatory temporality

Ma temporalité participative

Paula Espinoza
Actriz, directora, marionetista
Compañía "Les Anachroniques"
Toulouse, Francia



Fotografía · Quentin Servant, *Ilâte d'Olerun*, 2017

Si tú supieras lo difícil que es caminar por este sendero estar lejos de mi patria y de mi gente amada

no me perseguirías, me abrazarías y en mi llanto me acompañarías...¹

¹ Poema anónimo.

Todas las traducciones de los textos originales en francés al español están hechas por la autora.

En este escrito quiero compartir reflexiones acerca de mi experiencia como artista investigadora en el taller Teatro como herramienta de integración social realizado en marzo del año 2022 por el TAI (Escuela Universitaria de Artes) en Madrid, en el marco del programa europeo TransMigrARTS. Mi «temporalidad participativa» me hizo llegar un día antes de la apertura del taller y mi rol de observadora durante el taller fue de observador participante.

Para contextualizar conceptualmente este escrito, me gustaría definir: temporalidad participativa como: el tiempo que conlleva la movilidad del observador desde su llegada hasta su partida y qué difiere a cada observador. Esta temporalidad participativa, nos hace llegar en: el antes, en el durante o en el después de un taller.

A medida que los días y los meses han ido pasando, los recuerdos de una experiencia única revisitan mi memoria. Así se me vino el recuerdo de la primera mañana de trabajo, donde me relacioné con mujeres que venían de otros países y España pero también de fuera de Madrid, que estudian o qué habían estudiado teatro y otras artes. Entonces fue inevitable no recordar cuándo llegué a Toulouse hace doce años como artista migrante. A medida que pasaban los días, me interrogué sobre el cuidado que hay que acordar a las integrantes del taller por las vulnerabilidades que están viviendo y el manejo de las emociones que inevitablemente surgen a medida que realizan los ejercicios artísticos. También fue inevitable interrogarme sobre lo que entendía por proceso transformativo por medio de las artes.

De esta manera, en un primer tiempo, profundizaré lo que entiendo como lo: sensible para terminar por un punto sobre la transformación.

Vamos entonces, según este modelo, a transitar en este informe escrito.

Lo sensible

Como metodología de observación utilicé un diario íntimo donde al final de cada día plasmé las observaciones de lo sensible, con respecto al trabajo de los ejercicios teatrales, las instalaciones plásticas, las materialidades y la relación con el grupo. Durante el proceso de observación del taller, esta metodología aplicada se fue modificando, hubo ocasiones en que escribía durante las pausas, también al final del día, o bien en la mañana del día siguiente. Fue en el transcurso de esa experiencia que pude definir lo que entendí por lo sensible.

Para mí en TransMigrARTS lo sensible es ese momento en el que aparecen las historias migratorias de cada uno de los integrantes del taller y, sin poder evitarlo, las emociones fluyen. Sobre todo, la naturaleza de lo sensible son los momentos en que se abre un puente entre tu historia como migrante hacia el otro. Lo sensible nos lleva a un estado particular como integrante del taller, pues, en ese puente te das cuenta del porqué estás acá, te das cuenta qué está pasado algo tan grande entre lo que estás viviendo, lo que viviste y comprendes: la importancia de lo que está por vivir.

En su texto *El Reparto de lo sensible*, Jaques Rancière sostiene:

Llamo reparto de lo sensible aquel sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y las divisiones que definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, una parte común y una parte exclusiva. Esta repartición de partes y de lugares se basa en un reparto de espacios, tiempos y formas de actividad que determina la manera misma en que un común se abre a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este partido².

En la cita anterior, observamos que Rancière expone que el reparto de lo sensible es algo individual y también colectivo. Llevándolo a TransMigrARTS es individual desde el momento que

un participante decide compartir su experiencia y es colectiva cuando el otro participa de esta escucha activa.

El citado autor se refiere al sistema de evidencias sensibles cuando exponemos nuestra historia, nuestra vulnerabilidad a otro. Ese otro se identifica reconociendo desde su propia experiencia la historia compartida; asumiendo entonces que todos tenemos un punto en común que es la migración. Aquí apunto a un fenómeno de identificación, pero incluso de rechazo, comprendiendo entonces que el sistema de evidencias de lo sensible es libre y por consiguiente, político.

Para concluir este eje quiero ilustrar la experiencia de lo sensible desde mi experiencia como migrante, con un texto de Alexandra Badea que trabajé hace unos años con mis estudiantes de teatro musical:

On a détruit des murs en briques pour construire des murs invisibles

Destruimos muros de ladrillos para construir muros invisibles

Les murs en brique ce sont des murs qu'on peut casser avec le temps, la force et le corps.

Los muros de ladrillos son paredes que podemos romper con el tiempo, la fuerza y el cuerpo.

Les murs invisibles ce sont des murs qui résistent, des murs trompeurs, des murs pervers, des murs perfides.

Los muros invisibles son muros que se resisten, muros engañosos, muros perversos, muros traicioneros.

Les murs invisibles se sont des murs qui grandissent chaque jour, qui prennent le temps l'espace et la vie.

Los muros invisibles son muros que crecen cada día, que ocupan tiempo, espacio y vida.

Les murs invisibles ce sont des murs sans fissure.

Los muros invisibles son paredes sin grietas.

Les murs invisibles ce sont des murs qui séparent, qui divisent, et que tuent.

Los muros invisibles son muros que separan, dividen y matan³.

² Jaques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris, La fabrique éditions, 2000, p. 12 «J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage».

³ Alexandra Badea, *Contrôle d'identité, Mode d'emploi*, Burnout, Paris, L'Arche, 2016, P.17.

En este texto, para mí, los muros de ladrillos representan las fronteras físicas de cada país. Badea, las simboliza como fronteras de ladrillos para dejar en evidencia la fuerza que representan. Estas fronteras connotan la primera lucha que tenemos que dar en el momento de migrar que van desde viajes clandestinos de alto riesgo, hasta papeleos con embajadas para la obtención de una visa. La autora también afirma que estos muros se pueden derribar con el tiempo. Ese tiempo me parece el momento en el que cada uno de nosotros migramos, derribando así la primera fronte-

ra. Los muros invisibles son las fronteras que nos ponemos nosotros mismos al llegar a otro lugar, a otra tierra a otra cultura; lo que representa políticamente y socialmente migrar. Son los miedos a lo desconocido, a aprender otra lengua, a alejarte de tus raíces, a vivir en otra cultura, por sobre todo, estos muros invisibles son el miedo y las dificultades que encontramos al enfrentarnos a las políticas migratorias que cada país establece y que muchas veces, son bruscas e injustas. Muchas veces, crean en nosotros muros invisibles «engañosos, muros perversos, muros traicioneros».



Fotografía · Gustavo Miranda, «Afpumapu», 2016. Frontera mapuche, Región de la Araucana, Chile.

Entonces lo sensible son los momentos⁴ en que decides compartir tu historia, tu viaje individual, tu proceso individual con los integrantes del taller y nosotros como observadores entramos en sintonía o no; comprendiendo, desde el respeto la diversidad del otro. Lo sensible también es concientizar bruscamente lo grande que somos en un mundo lleno de fronteras y que el arte

es la llave para derribarlas. Así, ahí observando este taller y entendiendo lo sensible que me doy cuenta que TransMigrArts tiene un rol importantísimo, entregando por medio de las artes, las herramientas para destruir estos muros invisibles. Por lo expuesto, no me cabe duda que estos talleres van a influir y repercutir en las futuras políticas migratorias.

⁴ Utilizo el plural para momentos ya que en los talleres se viven varios momentos sensibles.

Transformación

El objetivo principal de TransMigrARTS es transformar la migración por medio de las artes. Pero ¿qué es para mí la transformación? Según la guía glosario de TransMigrARTS, Transformación:

«es un proceso intencional de cambio individual y colectivo respecto a algo, que impacta a nivel subjetivo y social».

Según esta definición, el cambio es intencional, ya que se entiende que los que participamos en el taller sabemos que vamos a vivir una transformación, pero ¿en qué consiste este cambio individual o colectivo? El cambio individual me parece un proceso interno que comienza en el antes, en un antes inclusive sin imaginar ser parte de los talleres TransMigrARTS. Este proceso comienza con la historia individual de cada migración, asumiendo que en este mundo: todos somos migrantes, comprendiéndolo desde lo sensible. En él durante del taller, revivimos nuestro pasado, pero esta vez hay algo que cambia porque hay elementos artísticos para poder plasmarlo y es ahí cuando nos damos cuenta de lo que podemos lograr. Personalmente viví algo emocional, muy fuerte ya que encontrarme con las chicas que participaron el taller me hizo inevitablemente volver a mi origen y confirmar que las artes es la mejor llave para derribar las barreras que nos impone la migración.

Por el cambio colectivo estoy segura que la transformación debe pasar por todos los que componen los talleres: talleristas, observadores y participantes. Si alguno de los componentes de esta ecuación no participa o se opone a vivirla, entonces el proceso queda cojo y no llegamos al objetivo tan deseado.

Por otro lado, la definición de la guía deja ver que el proceso de transformación individual o colectivo se activa «respecto a algo, que impacta». Para mí ese algo son las artes y es justamente ahí cuando entran en juego y también se transforman.

Bertolt Brecht, en su conocido *Pequeño órgano para el teatro*, sostiene:

*Necesitamos un teatro que no sólo permita sensaciones, ideas e impulsos, facilitando el campo histórico de las relaciones humanas que tienen lugar en las distintas acciones, sino que aplique y genere ideas y sentimientos que juegan un gran papel en la transformación del mismo campo*⁵.

Brecht asume que el teatro no debe quedarse únicamente en facilitar sensaciones dentro de las relaciones humanas; sino que, subraya, el teatro debe tener el poder de generar ideas y sentimientos, por lo que debe movilizar al espectador. Acá se asume que el espectador tiene una mirada activa. De esta manera, el tipo de teatro brechtiano⁶ contribuye a un proceso de emancipación. Brecht remarca que el teatro no sólo se debe focalizar en él, sino que debe crear conciencia y, gracias a esto, el teatro también evoluciona. Me parece obvio que la transformación la vivimos todos en el taller pero también se transformó el teatro. Por consiguiente, la transformación es completamente política, completamente individual, completamente evolutiva y colectiva en materia de artes y cada integrante de TransMigrARTS hace su propio viaje en relación a su historia y lo que vive en los talleres. Durante la transformación, el teatro también se transforma, evoluciona, se reinventa y vive.

Las artes trabajadas en este taller fueron el teatro y las instalaciones plásticas. Estas artes ayudan al proceso de transformación de la migración: nuestras experiencias migratorias pueden transformarse ya sea a través de un monólogo, un diálogo, una pintura o un collage. Estas experiencias, muchas veces, crean en nosotros un sentimiento de bienestar. Acá me gustaría decir que es necesario tener muchísima cautela en cómo la dramaturgia del taller propone trabajos ligados a lo sensible?, porque cuando decimos abrirnos los unos a los otros desde nuestras experiencias de migración nos volvemos más vulnerables que nunca. Así, por ejemplo, si nos pide una foto de nuestro lugar de origen, una canción que nos recuerde el pasado o un texto que nos identifique como migrantes, es rol fundamental de parte de los que lideran el taller pensar en cómo se va a acompañar ese momento?... ese momento en que lo sensible entra en línea directa con la transformación.

En estos talleres los talleristas no tienen que ser coaches, y mucho menos ayudar en un proceso terapéutico con los participantes, sino que deben ser facilitadores para la transformación. Lo anterior deja sobre la mesa una alerta para que un trabajo muy delicado se realice con el tratamiento de lo sensible en ese momento clave, en que compartimos nuestras vulnerabilidades.

Durante las movilidades de TransMigrARTS cada investigador tiene una temporalidad participativa diferente y es muy importante tomarlo en consideración para el mejor desarrollo del trabajo en equipo que se va a gestionar en terreno.

Ser observadora participante me llevó a observar un proceso intenso que me hizo entender lo sensible como algo individual y colectivo que cada uno percibe libremente desde su experiencia como migrante. En consecuencia, la transformación en este programa es única y por ende política. Todos los integrantes del taller e incluso las artes se modifican y transforman. Cada integrante de TransMigrARTS hace su propio viaje con respecto a su historia íntima.

Cada taller es como una pieza de teatro, nunca será igual, aunque conozcamos el libreto de la A a la Z, aunque conozcamos el programa completo del desarrollo del taller e incluso aunque hayamos participado en varias observaciones de talleres. De esta manera concluyo con una reflexión que tuve en Madrid al finalizar el taller, en la que recordé que el espectador «crea su propio poema⁷». Partiendo de esta cita de Rancière, consideremos que cada taller de TransMigrARTS es único, primero por la gente que los constituye que siempre será diferente e incluso aunque ya haya participado en otros talleres porque ya viene viviendo un proceso transformativo. Segundo por la dramaturgia del taller y las artes que lo componen. En consecuencia, cada taller será siempre un «propio poema», y corresponde cada uno de nosotros descubrirlo.

⁵ Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le théâtre* (1948), Paris, L'Arche, 2013, P. 35. «Nous avons besoin d'un théâtre qui ne permette pas seulement les sensations, les aperçus et les impulsions qu'autorise à chaque fois le champ historique des relations humaines sur lequel les diverses action se déroulent, mais qui emploie et engendre les idées et les sentiments qui jouent un rôle dans la transformation du champs lui-même».

⁶ Brecht proponía un tipo de teatro didáctico que invita la reflexión en torno al sistema social en que vivimos.

⁷ Jaques Rancière, *Le Spectateur émancipé*. Paris, La fabrique éditions, 2008, P. 19 «compose son propre poème(..)».

“Necesitamos más que nunca un relato alternativo”

Entrevista a Mar Amado

por Yohana Parra Universidad de Antioquia

Yohana Parra • Mar Amado, artista peruana, cuentera, actriz y escritora ha venido trabajando desde hace tiempo todo lo relacionado con teatro documento y teatro testimonio. Afincada en Madrid, recientemente ha lanzado un libro fantástico editado por Ñaque llamado *Teatro Documento y Testimonio en el Siglo XXI*: un proceso de investigación reflexivo a partir de diferentes experiencias y de su experiencia misma como actriz y como investigadora en el campo teatral.

Y P • ¿Quién es Mar Amado?

Mar Amado • Buena pregunta... Soy una persona que creo que vive entre dos orillas desde hace muchos años pero siempre tratando de poner bien la raíz en cada una de ellas. Y soy

una mujer de teatro en un sentido muy amplio porque he trabajado durante toda mi vida en teatro: soy narradora de cuentos, soy actriz y directora ocasional, investigadora, y sobre todo soy una persona a la que le interesa seguir viviendo con el teatro, con el arte como parte fundamental de mi vida.

Me interesa mucho la simbiosis de lo que es el trabajo artístico, no solo de teatro, pero en mi caso de teatro, y lo que es la intervención social, pedagogía, trabajo con mujeres, trabajo con personas sin hogar, trabajo con personas que igual no son artistas -no son actores ni actrices pero artistas sí- y me interesa lo que es comunicar la maravilla que puede hacer el teatro en la vida de las personas. No es una panacea pero es una maravillosa forma de buscar

dentro de ti y buscar dentro de los colectivos. Y es una maravillosa forma también de buscar un sentido de pertenencia que tanto buscamos las personas en general.

Y P • Tocando un poco esa dimensión personal: ¿qué significa para Mar como mujer, latinoamericana, actriz el llegar a un país europeo como es España a realizar todo un ejercicio de formación académica y artística. Estoy hablando del rol de la mujer latinoamericana, inmigrante, artista.

M A • Son muchas cosas que están en una, ¿no? Yo creo que como llevo muchos años acá te podría hablar de etapas. Porque hay etapas en las que tú llegas y lo primero que necesitas es ubicarte físicamente, económicamente: buscar los medios con los cuales vas a estar en un país europeo.

Pero luego, en los años en los que yo llegué acá, en los años 90 mucha gente de España me decía “todas estas cosas pasan en Europa, pero en España no”. España no se consideraba un país europeo y aún hoy muchas personas en España que siguen con esa sensación de que esto no es Europa. Y sería una anécdota cualquiera si no fuera porque influye en la forma en la que se hacen las cosas. Y también influye en la empatía. En esa época sobre todo más.

Desde que yo llegué a España la gente con la que me relacioné, de la que me hice amiga, gente de España con la que tuve felizmente mucha relación sí que tenían ese chascarrillo, y tú decías “a ver, yo he llegado a Europa. Cuando me vine de allí, yo venía a Europa”, y decían, “si bueno, pero los Pirineos para allá es diferente que los Pirineos para acá”.

Y lo que pasa es que eso influye en cómo nos relacionamos con las personas. Además con los latinoamericanos y las latinoamericanas hay una mayor posibilidad de empatía en muchos casos, en otros no (también quien dice “no, tenemos que ser europeos”). Pero en general yo tuve la suerte de encontrarme con gente majísima, gente muy linda con la que, muy aparte

de todo esto que te he contado, pude encontrar formas, respuestas a algunas preguntas, caminos abiertos, gente que como yo estaba ‘buscándose la vida’ y entonces esto me dio la posibilidad de relacionarme de otra manera con las personas.

De hecho a mi me pasó que yo llegué conociendo a una chica colombiana y a una chica peruana, y nos fuimos a vivir juntas las tres. Y esto nos dio esta identidad latinoamericana. Yo vacilaba con ellas y les decía que estábamos formando un esperando lationamericano porque hablábamos con palabras peruanas y colombianas y luego conocimos a gente de diferentes países y yo a día de hoy uso palabras colombianas, mexicanas, chilenas, argentinas... Es como un lenguaje que a mi me gusta mucho.

Además una de las cosas importantes para mí cuando llegué fue cuando empecé a trabajar mi ser artístico. Porque al principio es llegar a ubicarse: dónde estás, qué necesitas... Yo vine como estudiante entonces esto lo tenía, pero además tenía que trabajar, y buscaba la manera de hacerlo en diferentes cosas. Como mujer latinoamericana tuve momentos muy curiosos en los trabajos en los que estaba: Yo trabajé mucho de camarera y en algunos de estos trabajos había esta discriminación de “te contrato porque eres peruana, pero no te dejo que opines en nada porque eres mujer lationamericana”. Así que sí que había este tipo de conflictos.

Y luego para trabajar como narradora de cuentos sí que encontré una aceptación muy grande a mi experiencia como latinoamericana porque contaba historias que tenían que ver conmigo y con lo latinoamericano. Y a las personas que iban de público a los cafés-teatro les encantaba. Había para ellos un encanto mayor en que tú tuvieras un encanto diferente. Y yo necesitaba mantener mi identidad latinoamericana, no por eso sino porque yo lo sentía así. Yo no quería flotar en el mundo de las raíces aéreas nada más, que no es algo que me parezca malo, pero era mi sentir. Y mi trabajo artístico me ayudó mucho: como empecé a trabajar como narradora, inmediatamente eso me llevó a conectar con todo lo que tenía que ver con mi identidad peruana.

Y P • Hablando de esta raíz peruana, el trabajo con tus maestros en Perú Miguel Rubio, Yuyachkani pero no solo son ellos, también Eugenio, el Odin Theatre... Todas estas herencias de alguna manera que tienes de los maestros donde hay una pregunta por un teatro político, por un teatro social, comprometido con las transformaciones sociales... ¿Cuál es ese click que ocurre con el teatro documento, para llevarte a hablar propiamente ya del texto, y cómo se genera ese puente para que Mar se empiece a preguntar por un teatro que trabaja a partir de la vida?

MA • Yo creo que volver un poco a la investigación -que la había dejado un poco apartada después de mis estudios de doctorado- es lo que me lleva a decir “esto es lo que me interesa”.

Hice el Máster de Teatro Aplicado en Valencia, que terminé en 2019, y fíjate que ahí no había ningún curso de teatro documento, pero a mí me había interesado mucho entrar en eso por el tema del teatro social. Y creo que mis raíces teatrales, que tienen que ver con lo que tú has dicho: mis maestros y maestras (Ana Correa, Teresa Ralli, las maestras del Odin) y mi hacer teatral con compañeros y compañeras que estaban conmigo en la misma época en Perú, nunca fue algo diferente el teatro de la vida, de lo social y de la necesidad de trabajar con las comunidades. Siempre tuvo una conexión directa.

Entonces cuando yo vengo a España encuentro un trabajo artístico de formación más individualista, bastante más de lo que yo hubiera querido (porque era el momento, luego se ha vuelto otra cosa), pero en ese momento pasaba eso. Y mis conexiones tampoco eran tan grandes. Cuando me adapto, voy aprendiendo, voy haciendo cosas... Y en el momento en el que tuve la oportunidad me inventé un proyecto de animación cultural para poder ir a Perú a hacer un trabajo con las bibliotecas públicas, porque viendo la fuerza de lo público en este país era para mí un permanente deseo de “¿por qué esto no pasa en Perú? Quiero que pase”. Y eso me movió a trabajar en diferentes lugares de Perú con muchas problemáticas de niños sin hogar, trabajadores en la calle, bibliotecas

paupérrimas, lugares peligrosos donde tenía que entrar escoltada por bibliotecarios... Todas estas experiencias siempre me han ayudado a seguir buscando.

Cuando encuentro el teatro documento lo encuentro en talleres. Y artísticamente me pareció un reto porque empecé a trabajar lo que es el verbatim, que es un trabajo artístico muy difícil y muy hermoso: coger el discurso del testimonio de otra persona y reproducirlo actoralmente. Y luego montar obras con esto, poniéndolo en coherencia... Entonces empecé a ver maestros y maestras diferentes, sobre todo maestras que es algo que me gustó mucho.

Me metí al Máster de Teatro Aplicado porque era un teatro de intervención social, más que pedagógico. Realmente en el máster mis profes eran sobre todo personas que trabajaban el teatro en la pedagogía, pero también el teatro en la intervención social. Allí trabajo bastante con ellos, pero como estaba alimentada además de todas estas investigaciones, a la hora de terminar el curso le hablé a mi tutor y le dije “me interesa hacer esto, que no hemos tocado en el máster pero es teatro aplicado” y él me dijo que para adelante. Y empecé a investigar. Quise acotarlo y me puse a investigar lo que pasaba en España en los últimos tiempos.

Y P • Y hablando ya en términos creativos, en esa investigación que realizaste, ¿cómo se pasa de un relato vivo -de sujetos que están situados en un momento histórico a través de cartas, a través de diferentes elementos que encontramos en el testimonio- a la dramaturgia en un teatro documental?

MA • Bueno es algo que investigué mucho porque todavía no lo he hecho directamente. Aunque utilizo elementos documentales en un montaje que hice que se llama Mariposas en el aire, sobre las hermanas Mirabal que fueron asesinadas el 25 de noviembre de 1960 y que por ellas se conmemora ese día contra la violencia. Ahí utilizo elementos documentales, de hecho hice una investigación con mujere dominicanas que viven acá y luego la hice también con personas

en general -con hombres también-, y conseguí un documento sonoro que utilizo en mi espectáculo.

Este documento sonoro es literal, son las voces de estas personas. Entonces yo lo incorporo a la obra en un momento concreto. En este caso, como es un documento sonoro lo incorporo con elementos visuales y con elementos interpretativos: una de las hermanas, la hermana que sobrevivió está moviéndose y entrando como personaje, y otros dos personajes están saliendo. Y como todos los testimonios son tan viscerales me dan elementos para crear la escena, y vice versa.

Y P • O sea, no solo el texto sino también toda la composición de la escena.

MA • Sí. Me resulta muy interesante en ese sentido. Y también utilizo documentos literales como por ejemplo noticias de la radio, o la noticia del periódico que le comenté a un chico que conocí que es locutor dominicano y que me dijo que él me lo grababa. Entonces hemos creado una noticia sonora de un documento periodístico literal. Y así con varias cosas.

Ahora, lo que a mí me parece muy interesante es ver cómo ahora hay muchas personas que desde el dos mil y poco han empezado a trabajar el documento en el teatro de una manera bastante arraigada ya. Los testimonios siempre son lo más importante.

Este teatro documental tiene la raíz hace un siglo. En 1921 fue cuando Piscator, que era el creador del teatro político, estaba en plena función de uno de sus mayores espectáculos de teatro documental. Su teatro documental partía de esa necesidad de ser teatro político. Entonces él trabaja con filmaciones, con personas también, pero sobre todo trabaja con documentos o archivos. A partir de allí ese trabajo de Piscator conecta con el teatro de Brecht, que toma muy en cuenta todo lo que es la realidad, pero él lo transforma de otra manera. Lo que sí hace, igual que Piscator, es dar una evidencia del dispositivo teatral: la evidencia de que estás

en un acto teatral, que no estás con el cuento de la realidad, que era más del siglo anterior. Este es para que no te dejes llevar por la catarsis.

Y más adelante ya en los últimos años del siglo veinte empieza todo este movimiento de recuperar el testimonio presencial, darle valor (que también tiene que ver con la corriente de estudios históricos) a lo que son las historias individuales que conforman el riego de las historias verdaderas. Pero ya desde Piscator existe la necesidad de hacer un relato alternativo, contrario al hegemónico. Todo eso influye en el trabajo teatral documental, porque estás buscando un testimonio real con una calidad artística. Porque ambos, tanto Piscator como otros artistas que trabajaron en América en el teatro documental y político buscan esa verdad con una calidad artística. Y ahora eso es muy, muy importante.

Y eso es lo que me enamora del teatro documental ahora, porque se trata de trabajar pero no de dejarlo como en los sesenta, donde por ejemplo se trabajaba mucho el happening que era más ‘panfleto’. Y en este caso ya no. En este caso está más como depurado lo que es el teatro político artístico. Eso me parece maravilloso, porque todos los y las artistas que he estudiado y que veo, buscan un trabajo verdadero, testimonial, real pero con el tamiz del trabajo artístico.

Y P • Volviendo al libro, que ubicas en España: ¿por qué piensas que en este momento histórico, con el contexto político que tenemos en el país, se necesita ir construyendo creativamente desde un teatro documento en España?

MA • Precisamente porque necesitamos un relato alternativo más que nunca. Porque las redes sociales, que también pueden ser a favor, se nos vuelven en contra muchas veces. Porque la desinformación es la finalidad de muchísimas plataformas, y además de personas que saben utilizar ya las redes sociales de otras maneras: hay campañas de desinformación. No solo de quedarte ‘con tu nube’, no. Hay de

desinformación. Y hay gente que se mueve por el último whatsapp que ha leído. Más que nunca necesitamos presentar delante de las personas -reflexionar también nosotras sobre eso- lo que otra persona te está diciendo de lo que está pasando.

Y en España es muy importante porque además estamos en un candelero importante porque sigue siendo un lugar de puente con otras culturas, como las latinoamericanas, las africanas... y que además tiene un rol muy importante en lo que es la comunidad europea en el término de hacer de policía fronteriza, no hacerlo, trabajar lo más posible por la gente... Que de verdad nos dejen que hablemos y que se nos oiga. Es un momento muy importante para trabajar, y hace mucho tiempo que ha comenzado, afortunadamente, esta necesidad de que la gente pueda decir, pueda expresarse, decirse, anunciarse. Y más que nunca las personas en el mundo necesitamos enunciarlos para no olvidar quiénes somos.

En España además está, muy importante, el tema de la memoria histórica. Hay varios espectáculos de teatro documental sobre este tema y seguirán habiéndolos porque hay algo no resuelto ahí que todavía sigue sin ser resuelto y que se sigue buscando que se resuelva.

Y P • Mar, como artista migrante que llega a España y que ha sido testigo en los últimos veinte años de una de las olas más fuertes de inmigración hacia España, ¿cómo crees, o por qué crees que el teatro documento puede ser una buena herramienta para el trabajo con la población migrante?

M A • Pues precisamente porque el teatro documento, especialmente a partir de testimonios, toma muy en cuenta las experiencias de las personas. Osea, el archivo que se genera con las personas inmigrantes (en este caso) tiene que ver con su propio archivo de vida.

Es importante que las personas que traen estas vivencias de migración puedan enunciarse en este contexto, como te decía antes: no por

estar en este contexto de ser quién soy, y además me uno a este contexto.

Además en España es importante que se conozca la experiencia de colectivos, que igual no son colectivos sino que se conforman como tal (que además es una de las cosas más importantes que se puede hacer en estas situaciones). Y que vean que las personas se dicen, se cuentan, y poder juntar y conectar esos dos discursos. Que sean discursos además que tienen que ver con la vivencia auténtica, no un discurso de libro. Yo adoro los libros, pero muchas veces es muy acartonado lo que te cuentan, no es esa cosa de los cinco sentidos que puedes encontrar en las personas en sí.

Todas estas cosas que nos ocurren a las personas de fuera, la necesidad de adaptar, la discriminación, la discriminación múltiple siendo mujeres... todo si está pasado por nuestra propia experiencia y trabajado artísticamente -trabajo que no solo redunde en un resultado si no en un proceso fundamental para todas las personas, que te proporciona sentimiento de identidad, de pertenencia, de compartir, de afirmarse y apoderarse en todos los sentidos. Entonces creo que tanto en el proceso, como en el resultado, el teatro documental, especialmente el testimonial, es maravilloso para trabajar con personas migrantes (con todas las personas, en realidad) que necesitan ese refuerzo de identidad, que necesitamos siempre.

Y P • Y ahora que lo mencionas, epistemológicamente, ¿cuál es esa diferencia entre teatro documento y teatro testimonio?

M A • Es que yo no le llamo teatro testimonio. Es teatro documento y testimonio. Porque el testimonio es, digamos, uno de los elementos del teatro documento.

El teatro documental tiene estos archivos que son pre-hechos: ingredientes de noticias de periódicos, de situaciones de guerra, de inmigración, de algo que sale en la tele... todos estos son ingredientes posibles. Y el testimonio es uno más. Lo que pasa es que en los últimos

años, y en este siglo concretamente, el testimonio cada vez es más importante como parte central del documento.

Entonces yo no pienso que haya un teatro testimonio (lo hay, porque además hay gente que lo enuncia) pero para mí el testimonio es ese documento. Además las personas mismas que testimonian son los archivos, son los documentos.

Y P • Al teatro documento se le ha criticado mucho el hecho de que en algunas ocasiones no sean los propios testigos los que realicen las obras. O se le ha criticado también el hecho de que el ejercicio de la teatralidad no logre capturar la esencia del testimonio mismo, sino que se termine por generar una puesta en escena, una poética, que puede hablar del hecho pero que realmente no acoge en su esencia esa memoria. ¿Cómo ser fiel al relato, al testimonio? ¿O puede que no sea ese el objetivo en sí mismo, sino más bien el llegar a esa poética en relación a la historia?

M A • Yo creo que hay un poco de las dos cosas porque además hay distintas formas de hacer teatro documento: Hay la posibilidad de coger el testimonio y trabajar con las personas que testimonian. Por ejemplo en el teatro comunitario, lo que se llama Teatro de los oprimidos y las oprimidas casi siempre el documento se genera en un proceso artístico comunitario. Entonces en este caso todo el documento está presente en todas las etapas de la creación.

Ahora bien recoger testimonios para montar una poética, una dramaturgia, a mí me parece completamente válido. Porque realmente respetas el testimonio, especialmente con el verbatim, pero le buscas una forma artística para contarlos porque si no no estamos hablando de teatro, sino de historia, de entrevistas. Si decimos que solo el testimonio te da la verdad, entonces cortamos la parte final del teatro documento y lo dejamos en entrevistas y testimonios reales. Hay muchos casos así también, que se trabaja hasta un punto y se deja lo más abierto posible para que el testimonio sea lo

único que se escuche. Pero en la mayor parte de las obras que yo admiro tiene que ver con una mano artística que hace el puente para una dramaturgia de teatro documental.

¿Que esta crítica tiene que ver con decir "ah no, pero te estás expresando tú y no las personas a las que recoges el testimonio"? Ahí puede tener una cierta razón. Porque tú como artista buscas, e inevitablemente metes tu propio arsenal de vivencias, e incluso tu propio punto de vista. Entonces sí, yo no creo que haya nada inocente. El teatro político reconoce eso precisamente. Y esto es un teatro político.

Quizás habría que investigar un poco eso y hablar sobre eso: decir que sí, que hay una mano que no es inocente que se mete aquí con la finalidad de que estos testimonios lleguen de esta manera.

Incluso en los casos en los que se trabaja sobre todo archivos, como por ejemplo obras que se han dado aquí en España como Shock I y Shock II o Prostitución de Andrés Lima: Prostitución es una obra que se hizo en 2019 en la que se recogieron testimonios de prostitutas de un lugar concreto, pero también se incluyeron textos de una escritora francesa muy importante en el feminismo, Virginie Despentes, que hizo la teoría del King Kong. Y en un encuentro con el público al que asistí hubo dos personas que se levantaron a increpar al director porque decían "esto no es así, estás diciendo cosas falsas..." y era porque en este caso había dos mujeres que creían que la prostitución era un modo de vida, era su forma de pensar. Y en este caso tú veías allí la mano de la persona que intervenía en la obra, y sus creencias también. ¿Cómo no van a estar?

Si un artista no se expresa en sus obras, entonces no es un artista. Es un... no sé. Igual estoy siendo un poco dura con la gente que lo trabaja estrictamente. Pero a mí me parece que una de las cosas más importantes del teatro documento, aplicado, político... es que sea teatro.

Y P • Sí, es muy importante. Y ya vamos cerrando, pero me gustaría como acotación para nuestros

oyentes que no tienen acercamiento al teatro documento, explicar rápidamente antes de hacer la última pregunta qué es esto del verbatim.

MA • El verbatim es un trabajo teatral que tiene que ver con recoger testimonios de personas sobre un determinado tema y respetarlos palabra por palabra. Esto se ha trabajado mucho en el Reino Unido, donde hay autores muy importantes, igual que en Estados Unidos, en Australia... Pero ahora aquí en España ya tenemos unos cuantos ejemplos como Lucía Miranda de The Crossborder Project.

Verbatim significa literalmente 'palabra dicha'.

Entonces el colectivo de actores y actrices se traslada, hace las entrevistas, busca y las graba... Y de toda esa grabación que tú has visto o escuchado se toma el tono de la voz, el léxico, las expresiones, todo esto para crear un personaje en escena. Y la obra puede ser puramente verbatim, que todo sea tomado de los testimonios y nada de fuera- bueno, nada es relativo, porque la dramaturgia te pide una canción, te pide una escena con una intervención de otra cosa... pero en general el verbatim mantiene estos testimonios.

Eso es el verbatim: trabajar un acontecimiento, por ejemplo problemas de disturbios raciales en Estados Unidos, que es lo que hace Anne Deavere Smith. Y ella va y entrevista a gente que fue testigo de todo esto y entonces crea personajes que dicen desde diferentes puntos de vista lo que ocurrió. Ella te cuenta literalmente y te hace cada uno de los personajes. Esto es un trabajo de one-woman-show.

Pero en un trabajo como Fiesta, Fiesta, Fiesta que es del colectivo Crossborder Project de Lucía Miranda, ella hizo muchas entrevistas a profesores, alumnos, alumnas para trabajar esa realidad de los institutos. Y sus actrices y actores vieron y escucharon las grabaciones y trabajaron los personajes. Entonces el verbatim no es sólo buscar basándote en leer lo que se dice, sino cómo se dice.

YP • TransMigrARTS se está preguntando por cómo cruzar metodologías en diferentes países a través de diferentes experiencias estéticas del campo escénico para el trabajo transformador que pueden tener las artes escénicas para la población inmigrante.

Mi pregunta es, desde tu experiencia como mujer migrada, cuentera, actriz y que ha venido trabajando en el teatro documento, ¿a qué crees que debería apuntar una metodología de las artes escénicas para el trabajo propiamente con población migrada? No sólo desde el teatro documento sino desde toda tu experiencia, y desde lo que has venido observando también en el laboratorio de Residui, en el de Lucía (Miranda)... ¿Cuál debería ser la apuesta metodológica para ese trabajo de transformación social y de desarrollo humano con esta población?

MA • Yo creo que una cosa muy importante que he visto y he vivido es el teatro comunitario, que te sitúa en el lugar en el que estás: aquí y ahora; pero que trabaja con lo que tú eres y lo que tú traes encaminado hacia que las personas puedan expresarse en todas las etapas del proyecto, desde la raíz de la creación hasta la puesta en escena.

Es un trabajo que apunta a crear comunidad con toda la comunidad en la que te encuentras, aquí y ahora.

Normalmente la gente migrante se junta entre ella, pero también hay otra gente que afortunadamente siempre se encuentra que comparte otro tipo de condiciones (mujeres, condiciones socioeconómicas, de estar en el mismo lugar geográficamente) y yo creo que esto trabaja sobre una aceptación de "estar en otro lado" que también puedes hacer tuyo. Y que todo ese trabajo sea también con personas de los lugares para que se cree este puente entre personas de una comunidad. Que esa comunidad puede ser de mujeres, de migrantes, de un sitio, de un instituto... Pero si es una comunidad de barrio es muy interesante para todo lo que es expresar tanto dificultades, re-

cuerdos, añoranzas, nostalgias y cosas que se comparten en un mismo barrio.

YP • Ahora sí para terminar: ¿Hay algún enfoque ético que sea importante a la hora de hacer un ejercicio de investigación-creación de teatro documento que haya que tener en cuenta cuando se trabaja propiamente con los supervivientes, con los testigos? ¿Alguna recomendación, Mar, sobre cómo abordar éticamente un proceso de creación de teatro documento pero respetando mucho a ese sujeto, su identidad, su historia sin ir a vulnerarlos ni a revictimizarlos?

MA • Total, aunque me estás preguntando algo que en realidad todavía no he hecho. Pero de lo que he visto, leído y además de lo que pienso y creo: el respeto absoluto por el testimonio de lo que la gente quiere compartir, cuándo lo quiere compartir, qué parte sí quiere compartir y qué parte no. Y siempre dejar claro "mira, esto es lo que va a aparecer. ¿Te parece bien? ¿No te parece bien?"

Eso me parece fundamental: que las personas puedan saber y no se sientan sorprendidas por las cosas, como en las entrevistas de prensa rosa donde aparece un titular que no te puedes imaginar. Pues en este punto que es mucho más delicado, es fundamental. Osea, tú no puedes nunca para tu creación dramática documental aprovecharte de las personas. El testimonio tiene que ser como el Zorro y el Principito: poquito a poquito. Y lo que la gente quiera, claro.



“Necesitamos más que nunca un relato alternativo”

Mar Amado

Entrevista a José Sanchis Sinisterra

DOI 10.59486/CQSU9945

“Mi única patria es la escritura en español”

por Félix Gómez-Urda y Gabriela Acosta Bastidas

Félix y Gabriela · La entrevista con Sinisterra se realiza en el Escuela Universitaria de Artes (TAI), entidad socia del proyecto TransMigrARTS, el día treinta de junio de 2022, unos minutos antes de que tenga lugar la última sesión del Taller de Dramaturgia Actoral del Nuevo Teatro Fronterizo que Sinisterra ha llevado a cabo en Madrid a lo largo de ese mes de junio.

F y G · José, ¿tú te consideras una persona migrante?

José Sanchis Sinisterra · Digamos que durante años yo he tenido una vocación sedentaria, nací en Valencia, luego gané oposiciones a cátedra de instituto en Teruel y viví allí durante bastantes años; más tarde me trasladé a Barcelona. Como consecuencia yo ahora tengo una especie de doble residencia, ya que tengo mi casa en Barcelona, pero vivo en Madrid; durante bastantes años estuve yendo y viniendo, hasta que hubo un momento decisivo en el que, digamos, me convertí

en nómada ocasional cuando en el año 86 me invitaron primero a Medellín, luego a Bogotá y luego a México, y ya me convertí en nómada compulsivo. A estas alturas ya tenía cuarenta y tantos años, y empecé a trabajar también en Italia; de modo que la segunda mitad de mi vida ha sido de permanente nomadismo, no solo eso, sino que sigo haciéndolo actualmente con mis añitos. La pandemia, por ejemplo, me pilló en Cuba y tuve que adelantar el viaje porque mis hijas me llamaban: “papá que van a cerrar aeropuertos, vuelve”. Unos meses antes había estado en Montevideo con una obra mía. Lo que quiero decir es que este nomadismo me ha dado, quizás, una especie de sentimiento de apátrida total, o sea no tengo la más mínima glándula identitaria y mucho menos nacionalista, cosa que no ha dejado de crearme problemas en Barcelona, por ejemplo, donde hay gente que me tiene mucho cariño y tal, pero no dejo de ser alguien que no se ha integrado nunca completamente.

Cuando llegué a Barcelona me hubiera sido conveniente escribir en catalán, idioma que aprendí a hablar allí y lo hablo relativamente bien, pero ya con la lengua española como pasión –y siendo profesor de Lengua y Literatura– y además cuando empecé a viajar a América Latina y a descubrir los mil colores del español, me di cuenta de que la escritura en español es mi única patria.

Por otra parte, es verdad que también en mi vida he tenido mucha conexión con lo que podemos llamar migrantes en el sentido duro de la expresión. Muchos de los proyectos de Nuevo Teatro Fronterizo han sido con refugiados y migrantes de distintos países, sobre todo subsaharianos; esta experiencia con el mundo de la migración dura me parece también esencial.

F y G · Hablando del lazo personal o familiar que tienes con la experiencia migratoria. ¿La experiencia de tu tío republicano exiliado en México te marcó de alguna manera?

JSS · Es verdad que yo he tenido ahí un vínculo sentimental con México, patria de acogida de miles de republicanos españoles –que además les dieron todo–. Es verdad que los españoles realizaron también una labor cultural importante, pero porque fueron recibidos con una generosidad extraordinaria. Tanto es así que mi tío que era periodista llegó a ser el jefe de redacción del diario Novedades. A partir de los años 60 los exiliados empezaron a poder venir; al régimen franquista le convenía de alguna manera recuperar la imagen y blanquear la dictadura; primero vinieron los ilustres, y mi tío aprovechó para volver a ver a su familia, a su hermano, mi padre, y vino varias veces. Para mí, era el tío de México. Él estuvo pensando en la posibilidad de regresar, pero murió antes de que pudiera hacerlo. Por otra parte, su mujer sí era española pero su hija ya era mexicana y estaba casada con un mexicano, tenía nietos mexicanos, pero así y todo él quiso volver y la vida ya no le dio.

F y G · En la observación que hemos realizado en el taller ha aparecido la idea de “la fantasía de la migración”. Desde tu mirada poética ¿qué imágenes asocias al hecho de migrar?

JSS · Quizás la primera y fundamental, porque que le dio nombre a lo que fue un poco mi creación más significativa, el Teatro Fronterizo, es precisamente la noción de frontera. Hay un texto mío –el manifiesto del Teatro Fronterizo– en donde me parece que hay mucho más material literario poético que ideológico. De hecho, esa noción de la frontera como una zona que no solo no nos separa, sino que, al contrario, produce frotamientos, fricciones eléctricas, mestizajes, hibridaciones... La imagen de la frontera para mí es muy importante y ahora estoy empezando a trabajar, a partir de Walter Benjamin, en la noción de umbral, muy importante en el pensamiento benjaminiano, un concepto que yo había estudiado en una de las épocas que me dio por asomarme a la antropología; allí me encontré con los ritos de paso. Hay estudios muy hermosos de cómo en las sociedades llamadas primitivas son frecuentes, en el paso de una edad a otra, un rito de paso. Los umbrales son lugares de peligro, peligro en un sentido, digamos, positivo, en donde se va a producir en el sujeto una cierta mutación. Estoy pensando en hacer con los miembros del Club Benjamin, un ejercicio de filosofía - ficción. Me pregunto: ¿cómo sería una teatralidad benjaminiana, una teatralidad última?

F y G · Se podría pensar que tu relación personal y profesional con la cuestión de la migración adquiere sentido en tu trabajo como investigador y creador artístico.

JSS · Digamos que mi relación con la migración es más bien en un sentido metafórico, aparte de que es verdad que biográficamente tengo un permanente estado de nomadismo compulsivo, llevo una cierta exploración de la noción de trashumancia, es más, tengo una obra que no la terminé que se llama, título no muy comercial, Cómo combaten los nómadas la melancolía del domingo por la tarde. Esta obra, de la que estoy escribiendo el segundo acto, tiene que ver con justamente el nomadismo y la economía del decrecimiento. La situación presenta a una familia, pero que súbitamente les han desahuciado, han tenido que abandonar su vivienda por cuestiones de intereses inmobiliarios y entonces ellos deciden positivizar ese

trauma y hacerse nómadas y emprender la vida nómada. Tengo mucha documentación sobre los pueblos nómadas y yo creo que realmente en la historia de la humanidad el nomadismo ha sido, no una época de oro ni mucho menos, pero algo que cuando llegó la agricultura y llegó la noción de nación de Estado, de imperio, de religión... y ahí se jodió la cosa. Hay entonces una dialéctica a lo largo de la historia de pueblos sedentarios, pueblos nómadas, que permiten una lectura a veces distinta de los fenómenos políticos.

F y G · Mencionabas antes a Walter Benjamin, que también tuvo un final fronterizo en Port-Bou.

JSS · Completamente. Llegó a realizar un ensayo con un guía la víspera del día que decidieron cruzar la frontera, pero él se dio cuenta de que no podía, de que su corazón no lo iba a resistir. Y se suicidó con una dosis mortal de morfina al día siguiente.

F y G · ¿Qué aprendizajes o qué descubrimientos o posibles hallazgos puedes extraer de este taller que hoy concluye?

JSS · La verdad es que no lo he procesado todavía, sobre todo porque lo que he intentado enseñaros, claro que eran solo cinco sesiones y era un grupo muy numeroso, es el “juguete”, ese dispositivo en donde la improvisación sometida a pautas, a reglas, a coacciones, puede ser más fértil que la improvisación libre. Además, es un modo, para los actores y las actrices, de interiorizar lo que son los parámetros de la dramaturgia, las estructuras, las modalidades de monólogos guiados, diálogos, etcétera, etcétera. De manera que por una parte la actuación, o sea el trabajo propio de los actores y actrices, no sea simplemente el de, entre comillas, focas amaestradas en manos del director, sino fuentes de verdad, de emoción, de sentimientos. Por otra parte, también es importante que la gente explore el territorio de la dramaturgia actoral, sobre todo los que proceden del ámbito de la escritura; que de

pronto tengan más en cuenta que el destino de esas palabras es un cuerpo, dos cuerpos, tres cuerpos... con una respiración, con una emoción, con un espacio. Por una parte sería escribir desde la actorialidad, teniendo en cuenta esto y por otra parte, actuar desde la autorialidad en la improvisación.

De manera que en este caso casi no he tenido tiempo de reflexionar sobre los resultados del taller, porque la preocupación mía dominante era enseñarnos las distintas directrices de la dramaturgia actoral.

Debo confesar que tampoco he llegado a percibir bien quiénes son las/los migrantes y quiénes son las/los investigadores, porque las/los investigadores son también migrantes, en realidad, ¿no?

F y G · Sí, si entendemos por migrante la persona que ha dejado su país para trabajar en otro, todos somos migrantes temporales, somos nómadas.

JSS · A lo mejor cuando procese este trabajo pueda encontrar que sí, que hay una como una absorción, no sé si un descubrimiento; hay tener en cuenta que yo he hecho talleres en muchos países de América latina y también en España, justamente con gente de cinco o seis nacionalidades, muchos ellos, por ejemplo, en Argentina. Hubo en los años noventa una iniciativa que había empezado un dramaturgo argentino y también director, Osvaldo Dragún, que escribió en los años setenta unas obritas que se representaron y vieron mucho; obras muy muy cortas y muy desnudas de escenografía. Osvaldo Dragún, que tenía una capacidad diplomática extraordinaria, consiguió crear la primera universidad sin muros, una cosa que se llamaba: Escuela Internacional de Teatro para Latinoamérica y el Caribe (EITALC). El tipo lo que hacía era que seducía, entre comillas, al gobernador del Estado tal en México –le vendía la moto como decimos en España– y conseguía que esa ciudad acogiera, con dinero de la municipalidad o del gobierno, a quince o veinte personas, sobre todo acto-

res y actrices, pero había de todas las especialidades, y de diversos países de América. Osvaldo invitaba a tres o cuatro maestros, generalmente latinoamericanos, y entonces fue cuando me metió a mí en el baile: durante quince días o un mes trabajaba con actores y actrices de distintos países. Eso para mí reduplicó mi concepción de Latinoamérica como mosaico de acentos del español y sensibilidades diversas hacia la lengua común y esto lo decía por esa condición de que la heterogeneidad del grupo que está aquí en Madrid, que para mí es muy similar a la que yo encontraba allá.

F y G · Para terminar ¿Cómo crees que lo autobiográfico o lo autoficcional opera en tus sesiones de trabajo? Ya sé que estos términos no te gustan demasiado...

JSS · No me gustan cuando se convierten en una moda...

F y G · Entonces ¿Cómo crees que aparecen estas tendencias en los espacios que tú generas? ¿Percibes que emergen las historias personales de los participantes a partir de los ejercicios que tú les propones?

JSS · Yo no puedo decir que sí de un modo exacto. No sé, lo vinculo a este concepto mío de la poligamia, de las culturas hispanas, de los extranjerismos. Yo creo que eso lo he mama-

do desde que empecé a hacer este tipo de talleres. Yo creo que eso es una tarea muy interesante, justamente, y vuelvo al concepto de frontera, porque todavía quedan fronteras. Los chilenos no saben gran cosa de lo que hacen en Venezuela, por poner un ejemplo, y no digamos ya en Centroamérica, que es otra de mis heridas: Centroamérica, la gran abandonada, la gran olvidada siempre. Hay allí esos paisitos y yo siempre que voy hago propaganda para que de una vez derroquen a sus gobiernos y creen los Estados Unidos de Centroamérica, además suena muy bien: Estados Unidos de Centroamérica (EUCA). Al estar el territorio tan dividido son países que están en manos de determinados intereses –o estratégicos, o económicos, o políticos– de las grandes potencias. Entonces, bueno, no sé dónde emergen en estas prácticas digamos huellas autobiográficas, huellas autoficcionales.

F y G · ¿Y tú has experimentado ese formato, la autobiografía o la autoficción en tu escritura?

JSS · Yo, como autor no. Lo que pasa es que yo siempre meto cosas mías por ahí camufladas, pero pudorosamente.

“Mi única patria es la escritura en español”

José Sanchis Sinisterra



"En Colombia el fenómeno del desplazamiento forzado ha atravesado la realidad de generaciones enteras"

Ana Milena Velásquez

Fotografía tomada por David Romero Duque. Taller itinerante de artes para La Paz 2021- Urabá

por Sandra Milena Alvarán López Universidad de Antioquia

Sandra Milena · Le voy a pedir para comenzar que haga una descripción de usted como artista, ¿en qué campos de las artes se ha formado y en cuáles se ha especializado?

Ana Milena Velásquez · Me formé en el campo de las artes escénicas, soy maestra en arte dramático de la Universidad de Antioquia. Luego de mi pregrado, tuve interés por hacer maestría y doctorado, en relación con el actor cómico. Me interesaba el entrenamiento del actor cómico. En nuestra formación no tuvimos acceso al lenguaje de la comedia. Me fui a hacer un doctorado a Barcelona y ahí me enamoré de una escuela de circo, en donde había talleres de clown, del arte del payaso. Empecé a explorar el lenguaje y lo profundicé. Terminé haciendo un doctorado en la Universidad Paris III Sorbonne Nouvelle en Francia. En la Maestría me había concentrado en un viaje a la inversa: no estudié el actor que crea el personaje, sino el clown que surge de la persona misma, de sus defectos, de sus características. En el doctorado propuse desarrollar el enfoque del payaso en Colombia como actor social y político y estudiar cómo la

risa es una forma de resistencia y de libertad. Sin embargo, después de la entrega de la tesis, empecé a probar el trabajo teórico y a darme cuenta de cómo funciona eso en la práctica. Fue el inicio de la práctica de investigación-creación que llevo haciendo desde años.

S M · Precisamente, es usted un referente de la investigación-creación que viene avanzando de manera muy importante en la comunidad científica. Puede por favor explicarnos qué es la investigación-creación.

AMV · Lo primero que me gustaría decir es que yo no me considero ni personal, ni profesionalmente como un referente de la investigación creación en Colombia. Creo que hay personas y profesionales muchísimo más idóneos en el tema y en el campo de la investigación creación. Yo creo que ha sido muy innovador el tema del clown en Colombia y a lo mejor, por ese lado, sí reconozco y hasta agradezco ser un referente. Hasta hace unos 20 años en Colombia, no conocíamos del arte del clown, por lo menos como lo conocemos ahora. Entonces le puedo

DOI 10.59486/ERWM1566

decir qué es lo que yo entiendo y creo deberíamos entender por investigación creación. Hay tres aspectos que son fundamentales en la investigación-creación, que también se dan en otros procesos, pero la manera como se dan esas características en la investigación creación son muy importantes. Hay que añadir que, tanto en Europa como en Latinoamérica, estamos atravesando ese debate artístico-científico que cuestiona cómo se nombra esta metodología de investigación creación: hemos pasado de investigación más creación (investigación+creación), e investigación guion creación (investigación-creación) a investigación creación (Investigación creación) que parece que en este momento se impone. Las dos palabras se ponen al mismo nivel y en ese proceso ha estado, digamos, toda la comunidad de artistas y de científicos.

S M · A partir de ahora en esta entrevista la claridad quedará por escrito también.

AMV · Son transformaciones sutiles en la escritura que van generando teoría. Ahora bien, las tres características a las que aludía son: primero, la generación de conocimiento desde los procesos de las artes, abordando metodologías de las artes para actuar en problemáticas descubiertas también por las artes. La producción de conocimiento a través de lenguajes de experiencias, de prácticas, de materialidades y de sensibilidades es lo que se pone en juego cuando hay una creación, una práctica artística. La segunda característica importante se podría definir con la imagen de un bucle que se crea entre reflexión y práctica reflexiva: constantemente se está haciendo para pensar y se piensa para hacer. Estamos todo el tiempo en un vaivén entre ese hacer y entre esa práctica y esa reflexión que se genera en la práctica que se convierte en teoría. Eso es muy importante porque el hacer, el experimentar con esos lenguajes, con esas formas, con esas materias, con lo sensible, con esas percepciones del ser humano, es lo que hace que nosotros produzcamos ese pensamiento, transformemos ese cuerpo en esa práctica y así sucesivamente. Y un tercer punto -yo estoy segura que hay muchos más-, diría que en la investigación creación no existe la separación entre el sujeto investigador y el objeto de investigación, sino que somos al mismo tiempo,

sujeto y objeto de investigación, es decir que, en el investigador, en la sensibilidad del investigador, en la exploración del investigador a través del lenguaje, etc. No hay una mirada afuera que sabe o que quiere comprobar o demostrar algo sobre el objeto, poniéndolo a prueba o experimentando con él, sino que esas dos formas que toma la investigación en un objeto y en un sujeto están concentradas en la misma persona. Eso es muy importante porque entonces ese bucle reflexivo está constantemente presente, porque nosotros no estamos disociados. No podemos disociar ese pensamiento, ese pensamiento crítico, ese pensamiento experimental, ese pensamiento creativo, ese pensamiento revolucionario -entendido como preguntas sobre la realidad-, no lo podemos disociar de lo que somos como cuerpo, de lo que sentimos, de lo que vivimos, de todo lo fenomenológico, de todo lo sensible, de todo lo emocional, de todos lo dinámico de la biología, de nuestra estructura. Yo diría que para entender la investigación creación esos tres puntos son fundamentales.

S M · ¿Qué procesos ha llevado a cabo en Colombia desde la investigación creación?

AMV · Aquí es muy importante decir algo y es que por naturaleza artístico-creativa en Colombia hace mucho tiempo que en nuestros procesos ya teníamos incorporada esta dinámica de la investigación creación. En la Universidad de Antioquia, por ejemplo, cuando fui estudiante fuimos muy contestatarios, nos hicimos muchas preguntas sobre los lenguajes, sobre la interdisciplinariedad en el escenario, sobre la performatividad, sobre los límites de los cuerpos, sobre los límites de las formas que ya existían en el teatro, sobre los límites de la representación sobre la relación escenapúblico, ya queríamos romper con esa estructura tradicional que tenía el teatro en nuestro país. Nosotros siempre en la naturaleza interrogativa, en la naturaleza cuestionadora del artista, ya teníamos dinámicas de investigación creación muy sólidas. Pero nos demoramos para entrar en un sistema de investigación universitario, nacional y por supuesto internacional, que se ha dado en los últimos 15 años. En nuestra Facultad de Artes los grupos de investigación en muy poco tiempo empezaron a indexarse en MinCiencias, la estructura que antes fue Colciencias. En las últimas dos déca-

das la investigación creación ha vivido un auge impresionante, porque reconocemos las prácticas, las preguntas, digamos, la problematización ya estaba en nuestra dinámica académica, profesional y artístico-creativa. Ahora bien, casi todos los procesos que he llevado yo, particularmente desde que me adentré en el lenguaje del clown han sido desde la investigación creación, aunque no hayan sido reconocidos por una institucionalidad o aunque no hayan sido financiados. ¿Por qué? porque con el clown, cuando nosotros decidimos insertarlo en las dinámicas sociales para aplicarse en los contextos particularmente marcados por la violencia, por muchas razones, ya estábamos en un proceso bastante experimental, donde efectivamente había que avanzar en la práctica, pero siempre reflexionando. El payaso, ese ser inocente, amoroso, cuestionador, pone la atención y la fortaleza en lo que culturalmente no la hemos puesto, en el error, en el fracaso, en la vulnerabilidad, en compartir las emociones desde un punto de vista muy sincero, en entregar eso al espectador. Eso es bastante cuestionador y con ese lenguaje, abordar problemáticas sociales, decir que, en Colombia, reír es una forma de resistencia, es una forma de casi reexistencia, es una forma de adaptarnos a las dificultades diarias. En este proceso entonces, he avanzado y he estado en muchos procesos. La creación de varios diplomas de formación, la necesidad de formarnos como artistas en clown, se han realizado 10 cohortes del diploma de clown, la única formación en Colombia dedicada en 6 meses a formar payasos en una institución de educación superior pública. También poner el arte del clown al servicio del cuidado de las personas víctimas de la violencia sociopolítica con los proyectos de Cuidarte, luego poner el clown en diálogo con la paz, la intervención social de clown en la construcción de paz territorial, entre otros. Procesos de investigación creación importantísimos, donde hemos tenido que aprender a relacionarnos de manera interdisciplinar con el área de la salud y con muchas otras áreas del conocimiento.

S M · ¿Cuáles son las ventajas de la investigación creación en Colombia?

AMV · Nosotros tenemos muchísimas ventajas, primero porque es un campo de conocimiento que, aunque ya tuviese un camino andado, sigue en

construcción y que se alimenta de cada artista, que se alimenta de la sensibilidad de cada persona, entonces la infinidad de variables por descubrir, es impresionante y la ventaja que yo le veo ahora más fuerte por el campo en el que trabajo, es que somos un país que está en una transición muy fuerte hacia la paz, queremos esa paz que firmamos y tenemos que tener procesos, herramientas, metodologías, prácticas, llaves para poder abrir la puerta de esa cultura pacífica que soñamos. Ese conocimiento, esa reflexión, ese sujeto y objeto, esas preguntas y esa sistematización que la investigación creación está estableciendo también, esas formas de sistematizar para que otros lo puedan hacer, para que se pueda replicar, para que se puedan crear rutas de camino, de aprendizaje para las problemáticas que tienen personas, instituciones, comunidades en este tema de la transición a la paz, todo es de una riqueza impresionante, ¿riqueza en qué sentido? en que precisamente ¿cómo vamos a hacer eso? ¿Cómo vamos a lograr esa paz que firmamos si no es escuchando y dialogando entre nosotros? y digo entre nosotros no investigadores entre nosotros, no artistas, sino entre nosotros como colombianos, creo que la investigación creación plantea un diálogo fundamental que hay que tener con las problemáticas de base, porque no solamente la investigación creación nos lleva a encontrar “soluciones”, sino a encontrar caminos creativos, alternativas que a lo mejor no solucionan, pero que si nos hacen estar caminando hacia la paz o estar ya construyendo una cultura de paz.

S M · ¿Cuáles son las desventajas de la investigación creación en Colombia?

AMV · La desventaja más grande que yo he visto, sentido, leído y experimentado siempre que participamos de convocatorias, creo que es ese enjuiciamiento que hay desde otras disciplinas que tienen otros procesos, otras metodologías y otros avances. Es un enjuiciamiento que se da por el desconocimiento, como de que eso no es tan científico o que es menos ciencia, sabiendo que dentro de todo proceso artístico hay una profunda metodología científica y dentro de toda metodología científica hay una profunda dinámica de creatividad, bailando, moviéndose, inspirándose, imaginando cosas posibles. Personalmente nos hemos dado a la tarea de exponer estas metodologías en dis-

tintos escenarios, como un comité de ética e incluso en proyectos de innovación institucionales, departamentales y creo que siempre entramos como en desventaja, pareciera que no estamos al nivel de la investigación científica, de la investigación en ciencias sociales o en educación, pero resulta que sí, resulta que sí, y resulta que tenemos muchísimo que aportar a esas metodologías de investigación, así como hemos aprendido de ellas. Esa para mí es como la desventaja más marcada que hay, y eso por supuesto, tiene consecuencias en las políticas de las convocatorias, en las políticas presupuestales, en las políticas públicas, pero ahí vamos.

S M · En Colombia el fenómeno del desplazamiento forzado ha atravesado la realidad de las personas, son generaciones enteras que nacieron en un movimiento migratorio constante. Desde la investigación creación se realizó un trabajo denominado TIAP (Taller Itinerante de Artes para la Paz), ¿cómo puede dar cuenta de esos procesos de investigación creación con este grupo poblacional?

AMV · En la misma lógica que estaba explicando, insertar, poner en diálogo los lenguajes de las artes con las problemáticas sociales reales que vive, por ejemplo; nuestro país amerita que estas sean reconocidas y abordadas como procesos de investigación. Hemos tenido que hacerlo porque la Universidad y el gobierno nos han solicitado construir paz desde la academia y como artistas estamos inmersos en esa cultura que hay que transformar y que tiene que pasar a esa transición, entonces desde la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia participamos en el proyecto TransmigrArts, transformando la migración por las artes, beneficiado por la Unión Europea, donde básicamente investigadores de varios países en movilidad tenemos una tarea muy importante para la ciencia, para las artes y para la humanidad. ¿Cómo vamos nosotros a hacer para que podamos crear secuencias artísticas, talleres y prácticas que sirvan a la transformación? ¿Qué elementos válidos hay en los talleres que se hacen de artes para transformar vivencias, vulnerabilidades asociadas al fenómeno de la migración?

Entonces este gran proyecto que es científico-artístico o artístico-científico, que busca observar procesos en diversos países, en Colombia, en la Universidad de Antioquia, pone la mirada en el

Taller Itinerante de Artes para la Paz. Este taller es una creación de un grupo interdisciplinar en el que entramos en diálogo distintas áreas de las artes, de la salud y de la educación para abordar esas problemáticas, no la migración, sino las vulnerabilidades que causa ese fenómeno. El Taller Itinerante de Artes para la Paz, tiene un objetivo y es que las personas que participan en este taller puedan reconocer los daños causados por esas esas vivencias y resignificar las experiencias que han tenido, para que puedan redescubrir sus capacidades, sus estrategias para afrontar la vida, encontrar apoyo social, reestablecer vínculos sociales y familiares, identificando qué fue lo que pasó, quién se es, para qué es el proceso del taller, cuál es la visión y postura para la paz. Resignificar esas vivencias permite que se pueda seguir adelante, tener un aprendizaje para la vida, emprender procesos, recrear proyectos de vida transformados, promover habilidades resilientes. En el Taller Itinerante de Artes para la Paz se busca interpretar las memorias, los duelos, el desarraigo, el daño sufrido y transformarlos desde las artes, crear a partir de la sensibilidad que está tocada por la experiencia de migración forzada y que, con la creatividad, la imaginación, las dimensiones sensibles, la inspiración, los ejercicios artísticos se les puede dar forma y nuevas formas a la experiencia. En esta forma nueva, en la transformación, el sujeto se da cuenta que puede integrar esa experiencia en la vida, en la biografía y puede seguir adelante, aprendiendo y construyendo nuevas perspectivas en la vida personal, social, académica, artística, como líder, como miembro de una comunidad.

En Colombia el fenómeno del desplazamiento forzado ha atravesado la realidad de las personas y generaciones enteras. Creo que, desde el objetivo del taller itinerante, la forma cómo se hace la investigación creación, nos ha permitido escuchar las vivencias y las realidades de este grupo poblacional. Poner las vivencias y las realidades en diálogo con los lenguajes de las artes, con las sensibilidades, por eso decimos resignificación, por eso decimos creación, por eso decimos memoria, por eso decimos que en ese diálogo, en ese vaivén, entre esas vivencias y esas posibilidades de las artes se va creando ese bucle reflexivo, y se van tejiendo varios aspectos que son hallazgos de investigación y que nos van diciendo a nosotros,

que es una manera de aportar a esta transición y deseo de cultura de paz en nuestro país.

S M • ¿Qué aspectos puedes mencionar de los que se van tejiendo en ese proceso?

AMV • Se teje el vínculo, se vuelven a crear los vínculos que se habían roto por desconfianza, por el duelo, por el desarraigo, se tejen vínculos entre el grupo poblacional que llega al taller itinerante, identificado las vivencias de la migración, del desplazamiento forzado como víctima del conflicto armado. Se va retejiendo también una memoria que no había sido abordada desde la perspectiva artística, y, que no había sido tratada con el cuidado que se requiere. Este tema es muy importante, en la investigación creación somos sujeto y objeto para la transformación. Si bien existen instituciones que amparan los derechos para reducir las vulnerabilidades, éstas rutas solo pueden ser activadas si el sujeto está con las capacidades suficientes para solicitar esa atención. El taller itinerante crea elementos que permiten trabajar sobre esa transformación. La investigación es con “uno mismo”, es decir: yo soy mi institución, yo soy mi olor, yo soy mi voz y mi olor, yo soy víctima, pero también soy el que tiene los recursos emocionales, sensibles para atender esas necesidades que tengo, para reconocer esa paz que yo puedo construir, para reconocer ese cuerpo que está afectado o que está marcado por una historia, por una biografía, por una cicatriz o por una herida, para reconocer el sonido que está precisamente marcado por mi vida y tiene unas características y puede tener otras cualidades. Yo reconozco que he tenido vivencias, unas más significativas que otras, unas más fuertes que otras, pero yo soy mi propio espejo, mi propio objeto de investigación y yo soy sujeto que puede dar origen a una creación. Es desde ahí que voy a dar forma, que voy a contar, que voy a narrar, que voy a pintar, que voy a danzar, que yo voy a incorporar lenguajes expresivos, sensibles para contar. Y cuando se cuenta, cuando se pinta, cuando se narra, cuando se teje, cuando se mueve, cuando se improvisa, cuando se crea, ahí ya hay una transformación, porque el poder de la representación nos regala el ejercicio de libertad. Y es que se puede transformar lo que fue, lo real o lo que quedó de lo real.

S M • ¿Qué características presentan las personas que participan en el taller itinerante? ¿Cómo os afecta el proceso?

AMV • En el taller itinerante participamos unas personas que somos artistas, que también somos colombianos y que muy seguramente todos estamos afectados por muchísimas consecuencias de la violencia del conflicto armado, de la impunidad y la injusticia, somos personas que trabajamos unos lenguajes, y esos lenguajes pasan por la escucha y por el diálogo con las personas que vienen al taller itinerante, y esas personas se convierten en ese sujeto y objeto de su propia investigación creación, así como el taller itinerante es el escenario de formación en que esas investigaciones creaciones construyen una red entre participantes, entre los talleristas, artistas y lenguajes también se crea una red, y en esa red es que nos vamos todos apoyando para seguir adelante.

Ahora bien, quisiera terminar con un aspecto muy importante. El tema de la evaluación, es un tema muy importante, lo que pasa es que es un tema al que todos los seres humanos le tenemos miedo, le tenemos mucho miedo porque la evaluación que nosotros aprendimos desde la escuela era que usted hace las cosas bien, o las hace mal, no hay otra opción y yo no creo que haya un ser en esta generación que no haya pasado por un temor a la evaluación. En la investigación y en la investigación creación la evaluación es un punto fundamental, pero la evaluación no es si está bien o está mal, la evaluación es poder saber qué está pasando en ese proceso, cómo está pasando ese proceso, qué cosas debemos replantear, qué cosas debemos afianzar, qué cosas debemos mantener, es como ir ajustando los pasos que nos van dando el camino; pero si no evaluamos, no sistematizamos y no reflexionamos y triangulamos eso que está pasando prácticamente, teóricamente y mentalmente, no podemos ir tejiendo esos puntos que nos van creando el camino. La evaluación en el Taller Itinerante de Artes para la Paz, en TransMigrARTS, es un punto muy neurálgico, primero porque lo entendemos así como te explicaba, pero también porque necesitamos herramientas para evaluar; claro, ya no es bien o mal, ni marcar con una X si lo hace o no lo hace,

sino que necesitamos herramientas adaptadas a este proceso complejo de investigación y sin ese temor, entonces esas herramientas que nos evalúan, nos evalúan en lo científico, nos evalúan en lo artístico, nos evalúan porque definen un camino para avanzar, crear esas herramientas también hace parte del proceso de investigación.

S M • ¿Te gustaría añadir alguna cosa más que consideres importante y que no haya aparecido todavía?

AMV • Bueno, quisiera mencionar algo muy importante que está en plena problemática, y es que cuando nosotros decimos que queremos “transformar” mediante los talleres, lo que decimos es que hay una resignificación, que hay una resiliencia que ocurre, que se reconoce en un sujeto y que causa cambios en su proyecto de vida, incluso en el proyecto social, cultural, político y que se retejen unas relaciones, unos vínculos y que se transforma también en creador. No estamos poniendo a las artes por encima de ninguna otra disciplina y tampoco la estamos poniendo como ¡wow!, las artes son las que lo pueden hacer, no. Yo siento que la postura es al contrario, estamos poniendo las artes en diálogo con y al servicio de, creo que aquí el objetivo más grande es el bienestar humano, y que ese bienestar humano de la persona que ha pasado por unas vivencias como las que hemos mencionado necesita no solamente de las artes, ni de los procesos bondadosos y maravillosos de las artes, sino que necesita de varias manos, de las

manos de la salud, de las manos de la ciencia, de la educación, de las ciencias sociales, necesita varias manos porque son fenómenos muy complejos y, que es en esa unión de disciplinas que podemos hablar de transformación, no es poner las artes por delante de nadie, ni magnificando los procesos de las artes, es reconociendo la dinámica propia de la investigación creación que se da en el proceso artístico como tal cuando es investigativo porque está aplicado a una problemática real que esperamos que pueda plantearse alternativas para que eso pueda ser replicable a futuro y pueda aportar al conocimiento de una sociedad, pero no significa que estemos ni más allá ni más atrás que ninguna otra disciplina. La complejidad del ser humano nos necesita a todos en diálogo y no separados y en una actitud de diálogo complementaria, así como sucede el ser resiliente, el sujeto, no se divide para que una parte sea más resiliente y otra no, no, la experiencia afecta al sujeto en todas sus dimensiones, mente, alma, cuerpo, espíritu, pensamiento, todo, y son todas esas dimensiones las que encuentran un lugar en la transformación, la memoria, el cuerpo, el sentir, el reconocer, el expresar, el dar forma; todo eso encuentra un equilibrio, así como no está dividida la experiencia en el sujeto, no podemos estar nosotros divididos para comprender esa experiencia.

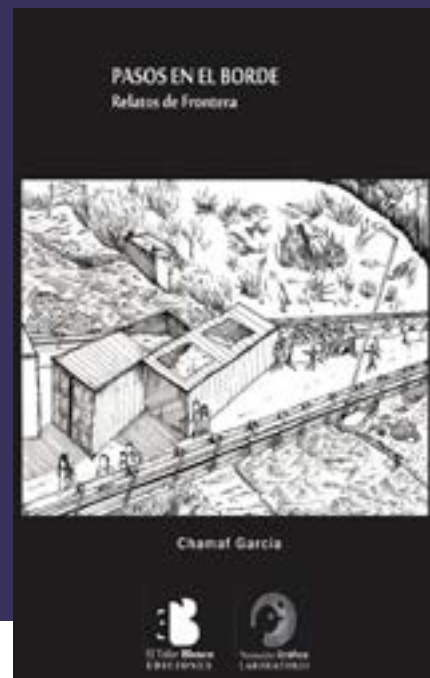
S M • Gracias por aportar estos elementos tan valiosos para seguir fortaleciendo el proyecto Transformar la Migración por las Artes (TransMigrARTS).

Ana Milena Velásquez

"En Colombia el fenómeno del desplazamiento forzado ha atravesado la realidad de generaciones enteras"



"Pasos en el borde: Relatos de frontera"



Coordinador Editorial · Daniel Pinzón Lizarazo.

Narración Gráfica Laboratorio de Investigación-creación / El Taller Blanco Ediciones.

ISBN · 978-958-49-5979-9

PÁGINAS · 240



Oscar Daniel Pinzón Lizarazo

Doctorando en estudios Artísticos - Universidad Distrital FJC

Magister en Escrituras Creativas - Universidad Nacional de Colombia

Licenciado en Educación Artística - Universidad Distrital FJC

Cel: +57 316 4734122 Colombia

<https://www.narraciongrafica.com/>

Por invitación del editor y artista visual Daniel Pinzón Lizarazo, coordinador del Laboratorio de investigación-creación Narración Gráfica, El Taller Blanco Ediciones logró una productiva alianza en la que por dos años intervinieron los participantes del laboratorio.

Durante estos años, en tiempos de pandemia, nos arriesgamos con esta producción conjunta que permite el inicio de la nueva colección Trazos y Bordes. Con esta alianza, el Laboratorio de Creación Narración Gráfica da cuenta de un libro que piensa la migración desde una perspectiva narrativa plural, diversa, que apuesta por el diálogo. Este resultado se da a partir de un enfoque de trabajo de Laboratorios colaborativos de creación, propios del proyecto Narración Gráfica de Experiencias de Migración (Doctorado en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas). En otras palabras, se trata de un esfuerzo artístico que en el ámbito editorial alimenta los procesos de creación comunitarios y los procesos de autogestión y economías solidarias.

Este libro fue realizado desde la distancia, desde la experiencia migratoria de cada uno de los participantes. Sintetiza la experiencia de tres países y distintas ciudades: Mérida, Cúcuta, Jamundí, Chiquinquirá, Manta, Bogotá y Madrid. Fue impreso en la ciudad de Bogotá, Colombia, en abril de 2022.

Chamaf García encarna esa pluralidad de voces de varias experiencias que han tenido los migrantes y quienes han participado en la construcción de este libro: Daniel Pinzón Lizarazo, Sacha Guerrero,

Geraudí González Olivares, Néstor Mendoza, María Fernanda Amaya Ávila, Cristian Felipe Forero Medina, Mónica Andrea Rodríguez Rodríguez, Jhonatan José Padilla Perdomo, Astrid Lorena Pardo González y Paula Andrea Morales Sánchez.

El Taller Blanco Ediciones, como concepto, nace en Valencia, Venezuela (2015), pero se materializa como editorial en Colombia en mayo de 2019. Debe su nombre a ese gran libro de ensayos del poeta venezolano Eugenio Montejo. Es una editorial independiente, que ofrece libros artesanales y ecológicos cosidos a mano.

Cuenta con cinco colecciones: poesía, narrativa breve, prosa de no ficción, dramaturgia y narrativa gráfica. La editorial está dirigida a escritores jóvenes y emergentes, autores que publican por primera vez y escritores con trayectoria.

El Laboratorio de investigación-creación Narración Gráfica indaga procesos de creación, gestión, investigación, formación y producción de conocimiento desde los ámbitos pedagógicos y artísticos, trabaja a partir de la elaboración de experiencias generadoras de conocimiento sensible, la creación de objetos, libros, piezas interactivas y talleres. Desde su creación asume la noción de cultura hacedora, ya que promueve el aprendizaje activo, la colaboración abierta y su aplicación a diversos escenarios y contextos.



"Teatro de Creación Aplicado"



Autor · Fernando Bercebal
 ÑAQUE Editora
 ISBN · 978-84-18669-21-7
 PÁGINAS · 256

Técnico/Práctico
 Arte
 Empresa
 Educación
 Acción Social
 Teatro Aplicado

Este libro es la plasmación de la tesis doctoral homónima, enfocando el Teatro de Creación Aplicado de forma práctica y para su uso en los 4 campos indicados: Arte, Empresa, Educación y Acción Social.

Tiene dos propósitos. Por un lado, definir de forma sistemática lo que es el propio Teatro de Creación o *Devising Theatre* anglosajón, su estructuración y sus principios. Por otro, utilizando las propias herramientas del Teatro de Creación, propone estrategias y dinámicas para su aplicación en distintos ámbitos, con dos objetivos fundamentales que son: la mejora del trabajo en equipo y la del trabajo por proyectos

Por supuesto, se abre la puerta para extender la aplicación del Teatro de Creación y su sistemática a multitud de facetas de forma parcial o total.

La forma en que está escrito anima a 'bebérselo', es sencillo y atractivo sin dejar por ello de mantener una estructura y sistemática sólidas, que el autor ya ha mostrado en libros anteriores, como casi siempre, en ÑAQUE Editora.



New European Bauhaus Festival

Durante los días 9, 10, 11 y 12 de junio 2022 TransMigrARTS tuvo la gran oportunidad de formar parte de la iniciativa New European Bauhaus Festival.

Bajo el lema Beautiful | Sustainable | Together se dieron cita en Bruselas para celebrar la primera edición de este evento 100 proyectos europeos, 60 speakers y 35 actividades culturales

Los proyectos seleccionados fueron presentados en la Feria, con algunos stands fijos en la Gare Maritime y otros -entre ellos el de TransMigrARTS- transportados por varias partes de la ciudad en vehículos eco-friendly.

Además se creó una plataforma online para asegurar que todos los participantes pudieran estar conectados, favoreciendo la creación de vínculos y redes.

Actualmente se puede volver a vivir todo el evento a través de las grabaciones oficiales que podéis encontrar [aquí](#) y estar al tanto de todas las noticias de la New European Bauhaus en su [web](#).

During the 9th, 10th, 11th and 12th of June 2022 TransMigrARTS was given the wonderful opportunity of being part of the New European Bauhaus Festival initiative.

Under the slogan Beautiful | Sustainable | Together, 100 European projects, 60 speakers and 35 cultural activities gathered in Brussels to celebrate the first edition of this event.

The selected projects were presented at the Fair, with some fixed stands in the Gare Maritime and others - including TransMigrARTS - transported around the city in eco-friendly vehicles.

In addition, an online platform was created to ensure that all participants could be connected, favoring the creation of links and networks.

Currently you can relive the whole event through the official recordings that you can find [here](#) and keep up to date with all the news of the New European Bauhaus on its [website](#).





This project has received funding from the *European Union's Horizon 2020 research and innovation programme* under grant agreement No 101007587