

nº3  
junio  
2023

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



# TransMigrARTS

# T M A



## CONVOCATORIA ABIERTA

### RECEPCIÓN DE PROPUESTAS REVISTA TMA Nº 4

¿Te gustaría participar en el cuarto 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](mailto:revistatma@transmigrarts.com) con el asunto 'Propuesta (tipo de colaboración) revista TMA 4'.

#### Dudas y consultas

Al correo [comunicacion@transmigrarts.com](mailto:comunicacion@transmigrarts.com) con el asunto 'Consulta revista TMA 4'.

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

septiembre 2023

Validación de publicaciones por pares ciegos.

octubre 2023

Publicación

diciembre 2023

Dirección nº3 ·  
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

Comité Editorial ·  
Proyecto ÑAQUE  
Fernando Bercebal

Textos ·  
© De los autores

Editado en Madrid ·  
Por ÑAQUE Editora

Diseño gráfico ·  
Proyecto ÑAQUE S. L.

Diseño de portada ·  
Daniel Pinzón

Número 3

Junio 2023 (bianual)

[revistatma@transmigrarts.com](mailto:revistatma@transmigrarts.com)

ISSN: 2794-0640

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

# sumario

## EDITORIAL

En alta mar ya...

pág 4

pág 6

## ARTÍCULOS

La investigación creación aplicada · Primeras pistas de reflexión desde Francia

pág 10

Apreciaciones sobre el proceso de investigación-creación aplicado con personas migrantes en situación de vulnerabilidad · Una experiencia autoetnográfica en Bogotá

pág 24

La emergencia del ductus ético en el Teatro de Creación · Observar la transformación en un taller con personas migrantes

pág 38

El final de un taller artístico con población migrante · Un estudio de la "socialización" del Taller Itinerante de Artes para la Paz, Universidad de Antioquia

pág 54

Categorías asociadas a la transformación de migrantes en situaciones de vulnerabilidad a partir de los talleres artísticos de TransMigrARTS

pág 76

Evaluación cualitativa de un proceso de intervención artística con personas migrantes residentes en España, 2022

pág 92

## EXPERIENCIAS

Senoicamrofsnart – Transformaciones

pág 106

El secreto de la manilla · Un relato sobre la imaginación y la infancia

pág 114

Origen, Camino y Destino

pág 122

Somos tres

pág 132

## ENTREVISTAS

Roberto Gómez Necope

pág 136

Fernando Bercebal

pág 140

## Editorial

Estamos ya en alta mar, quedan dos años y medio de travesía para pensar y proponer cómo Transformar la migración por el arte. Cuando salga este número 3 de la Revista, ya estaremos en la tercera etapa del programa: 50 investigadores se reunirán en Toulouse durante todo el mes de este julio que viene (2023) trabajando para concebir modelos de talleres artísticos. Tenemos ya los resultados de las observaciones de los veinte talleres con personas migrantes que tuvieron lugar en distintas ciudades: Toulouse, Granada, Madrid, Bogotá, Medellín.

Hubo viento, tormentas, soles espectaculares, brisas dulces, gaviotas acompañando los avances, pero para todos los investigadores, artistas, doctorandos, post-doctorandos fueron aventuras humanas y aprendizajes que marcan profundamente la vida de cada uno.

Sobre todo, para los participantes provenientes de varias partes del mundo, fueron momentos muy peculiares: ser ellos los protagonistas en un escenario, estar con confianza en una red de personas benevolentes, disfrutar del acercamiento al teatro, al clown, a la pintura, la danza o la música fueron experiencias inolvidables para muchos de ellos.

Una investigación creación aplicada que cobra todo su sentido cuando se vive y se comparte con seres humanos.

Monique Martinez Thomas  
Universidad Toulouse Jean Jaurès

## En alta mar ya...

Nos adentramos cada vez más en el terreno de estudios de casos concretos, que constituye también uno de los desafíos del programa TransMigrARTS: dar visibilidad a la investigación creación aplicada. No solo definirla teóricamente, sino experimentar, acompañar las acciones científicas que participan de esta forma de investigación acción tan peculiar. Uno de los objetivos de la red TransMigrARTS es precisamente dar respuestas concretas a un debate internacional sobre investigación creación que todavía es muy teórico, desde los ámbitos hispanos. Los socios del programa consideran que la investigación creación aplicada a comunidades específicas es una forma de "investigación acción" o "de intervención", desde el campo de las artes, con gran utilidad social. Si ya existen muchos debates epistemológicos, ontológicos y político-críticos, que a menudo ponen en segundo plano las experiencias concretas de las prácticas de investigación, se necesitan ahora herramientas claras y simples para que los investigadores artistas que desean involucrarse en este tipo de investigación puedan apoyarse en terrenos concretos. Por ello, se tiene previsto publicar un libro al finalizar el proyecto, cuyo primer artículo en este tercer número de la revista TMA sobre la investigación creación aplicada es un anticipo. Desde la perspectiva francesa y el ejemplo de una dinámica desarrollada desde hace doce años en la Universidad de Toulouse, se reflexiona acerca de esta práctica investigadora emergente en Francia que es la investigación creación, que se vuelve aún más compleja cuando se habla de investigación creación aplicada. La dicotomía entre investigación fundamental y aplicada plantea numerosos interrogantes en el campo del arte —el estatus del artista-investigador, sus habilidades, la naturaleza del dispositivo artístico etc— en los que estas primeras pistas pretenden indagar. A partir de estudios de programas concretos en la plataforma Creación e Innovación Social de la Universidad de Toulouse (<https://criso.univ-tlse2.fr/>), se definen dos ejes de innovación que guían la investigación creación aplicada: el diseño e implementación de dispositivos artísticos específicos adaptados a espacios sociales o profesionales, y la transferencia de herramientas artísticas y literarias, modelos estructurantes, que puedan ser utilizados para renovar las prácticas de diferentes sectores. Los proyectos TransMigrARTS (<https://www.transmigrarts.com/fr/>) o ¿Qué congreso queremos? (<https://qcvn.fr/>) son ejemplos significativos de esta doble dinámica.

En esta línea los artículos de la revista ahondan en las experiencias de investigación creación aplicada que son los talleres de TransMigrARTS. Todos tienen un objetivo, con un público específico: reducir la vulnerabilidad de las personas migrantes. Para los investigadores observadores son auténticas vivencias, con obstáculos y hallazgos propios de los encuentros humanos. Las reflexiones que se han reunido aquí atañen tanto al durante como al después de los talleres, con el soporte de la guía TransMigrARTS elaborada en Granada, para medir la transformación, a partir de pautas y categorías peculiares (publicada en el número dos de la revista).

La auto-etnografía es el enfoque metodológico elegido por Rubén Jorge Burgos Jiménez y Natalia Isabel Amaya García, en un trabajo otra vez colaborativo entre dos de las estructuras involucradas en el programa, la Universidad de Toulouse y la de Granada. En Bogotá, los dos autores observaron los talleres “Prácticas de la Risa y la Celebración” y “Prácticas de performance para el Buen vivir”, en agosto de 2022, organizados por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Si las prácticas artísticas tienen una función cognitiva en la medida en que desvelan las experiencias de la población migrante (la colombiana desplazada y la venezolana, principalmente) gracias a las notas de observación, también parece importante situar la experiencia investigadora en el contexto de la aplicación. Por ello, se eligieron como herramientas de la investigación creación aplicada narrativas auto-etnográficas, con la idea de dar, a la vez, constancia de lo intersubjetivo entre los diferentes participantes y del contexto en el que se iban desarrollando los talleres. Con el fin de entender las situaciones de vulnerabilidad común de los/las participantes, también se tomaron en cuenta la experiencia situada, el cuerpo de la persona investigadora, sus sentimientos, su acercamiento empático al fenómeno de la migración. Estas metodologías constituyen, para los autores, una forma alternativa de evaluar las vivencias y las interacciones en el espacio del taller. Una reflexión muy original que nos ubica sin duda en la complejidad de los dispositivos investigativos de TransMigrARTS

El estudio “La emergencia del ductus ético en el teatro de creación: observar la transformación en un taller con personas migrantes” es el resultado de una doble observación del taller de Proyecto Naque, en Madrid, durante el mes de junio, por parte de dos profesoras de la Universidad Distrital. La metodología de Fernando Bercebal, el tallerista “fulcro”, como se auto-denomina, se centra en el Devising Theatre o Teatro de Creación, con tres momentos claramente definidos, que van desde el elemento “disparador” que se busca y encuentra de manera colectiva y que va a provocar la experiencia creativa, nutrida con historias individuales hasta la “muestra final”, que no se considera como resultado, sino como un eslabón más del proceso artístico. Pasando por la definición de la “Idea Embrión” que ancla la creación del equipo en valores compartidos. Las autoras enfocaron su observación hacia un ítem de la guía que habla de las interrelaciones (encuentros intersubjetivos entre personas que participan de una actividad) y recurrieron para ello a una noción de retórica “el ductus”, que se refiere más al proceso artístico y las interacciones que permite el taller, que a su resultado estético. Una ruta, un caminar juntos que da todo su sentido al dispositivo artístico que han estado presenciando. La palabra ética apunta la importancia del encuentro del ser humano con el otro, para emprender un camino transformador, y confirma la importancia otorgada al cuidado de las personas en las acciones científicas del programa

En la guía de Granada elaborada en junio del 22, se dedicó una atención especial al después de los talleres, cuya forma más inmediata es la apertura del taller al público (familia, amigos o asistencia más amplia). El artículo “El final de un taller artístico con población migrante: un estudio de la “socialización” del Taller Itinerante de Artes para la Paz, de la Universidad de Antioquia es fruto otra vez de una colaboración entre dos estructuras (Toulouse y Aarhus) sobre el final del mencionado taller, en el que participaron líderes y lideresas sociales y artístico-culturales colombianos. Llenando un vacío en la literatura del arte sobre el

tema del cierre de un taller (muchas veces considerado como de poco interés o de poca calidad), los cinco autores indagaron en las distintas dinámicas que se ofrecieron como materia investigativa: la entrega de diplomas a los participantes, las exposiciones e instalaciones que cada persona podía visitar de manera independiente, dispositivos inmersivos con el fin de dar a sentir, ver y escuchar, las vivencias íntimas y colectivas del taller mediatizadas por las artes. Los elementos de ritual, la dinámica colectiva que integra lo individual, el cambio de roles como empoderamiento y la difusión a un público exterior son los ejes que estructuran esta reflexión: es sin duda un hallazgo investigativo de cuán importantes tienen que ser la apertura y el cierre en la concepción e implementación de un taller artístico de teatro aplicado.

Los dos artículos que siguen ahondan en los procesos de evaluación del impacto de los talleres artísticos en los participantes desde métodos distintos. La colaboración de los artistas investigadores con el sector de la salud en la Universidad de Antioquia y la larga experiencia de los equipos en los dispositivos artísticos permiten las propuestas de valoración de las prácticas con las personas migrantes. Se definen aquí dos métodos de acercamiento a la transformación, complementarios de los instrumentos que ya se aplicaron durante las dos primeras etapas del programa, desde la psicología sobre todo y las ciencias de la educación con los cuestionarios que la Universidad de Granada concibió y aplicó en distintos lugares donde se hacían los talleres.

En “Categorías asociadas a la transformación de migrantes en situaciones de vulnerabilidad a partir de los talleres artísticos de TransMigrARTS” sus autoras apuestan por el análisis cualitativo, analizando los discursos de los informes de los talleres hechos por los observadores del proyecto para indagar las categorías que refieren a la transformación. Se utilizaron 12 informes finalizados, basados en la guía de observación de los talleres de TransMigrARTS y 29 documentos anexos asociados, entre ellos, evaluaciones, textos y artículos, realizados durante las dos primeras etapas del proyecto TransMigrARTS, entre febrero de 2022 y marzo de 2023. Los talleres Cultivando Raíces de la Universidad de Toulouse Jean Jaures, el de la empresa cultural Aparté Théâtre; (Toulouse), los talleres de artes como herramienta de cambio y taller interdisciplinar de la Escuela Universitaria de Artes TAI, el taller Micromemorias de Nuevo Teatro Fronterizo el de Teatro de creación de Proyecto Ñaque, ambos en Madrid, los talleres bogotanos de Prácticas del transitar, Danza de las emociones, Creación compartida en danza con mujeres migrantes, Prácticas de la risa y la celebración, Prácticas de performance para el buen vivir, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y en Medellín el Taller Itinerante de Artes para la Paz de la Universidad de Antioquia, (Medellín) y por fin en Granada Contar lo propio, entender lo ajeno, organizado por Remiendo Teatro fueron los terrenos a partir de los cuales se crearon las variables recurrentes para la concepción de una entrevista semi estructura con preguntas: el grupo, la vivencia-experiencia, el cuerpo-sensibilidad y el arte aplicado fueron los conceptos que sirvieron de base para diseñar de esta herramienta.

El segundo artículo es fruto de una colaboración entre la Universidad de Antioquia y la de Granada y se focaliza más precisamente en el taller organizado por Remiendo Teatro en Granada Contar lo propio, entender lo ajeno: escritura dramática y testimonio, un taller de escritura teatral dramática

con un grupo de 8 personas migrantes residentes en España. Este estudio da la voz a los participantes y evalúa las opiniones de cada uno de los participantes mediante un enfoque de análisis del discurso de cada uno. Esta encuesta permitió confirmar la importancia de lo colectivo o grupal («procesos de escucha, de socialización, de empatía») pero también desveló el aporte individual («aprendizajes, reflexiones personales e identitarias a partir de la experiencia»), así como la conciencia hacia el propio taller ya que los comentarios también versaron acerca de la organización y del contenido.

Como en los otros dos números de la Revista TMA, publicamos experiencias de aquellas personas que quieren apoderarse de otro lenguaje, que no sea el académico. Con la libertad y soltura que permite una escritura sensible que desvele sensaciones, impresiones desde dentro sin entrar en casillas codificadas. Desde ahondar en la palabra transformación, que tantos conceptos teóricos abarca y convoca, desde el doble yo de Ana Milena Velásquez que asume, en un ejercicio de creatividad, el caos de las letras SENOICAMROFSNART y la deconstrucción de la “bandera” de TransMigrARTS... Pasando por la escritura del cuento autoetnográfico *El secreto de la manilla*, de Felix Gómez-Urda, que atraviesa la infancia, con sus juegos, sus amigos invisibles, relato entrañable de un retorno a la niñez. Hasta desembocar en la experiencia de un caminar por el origen, camino y destino a través de los objetos y de los materiales, tres grupos distintos en la Escuela TAI atravesando “estaciones de trabajo” bajo la custodia de Sonia de la Antonia y de Elena SV Flys.

Y por fin acabamos con dos entrevistas.

NECOPE nos devela sus secretos. Esta metodología basada en la neuro estimulación del ser, a partir de la percusión corporal, fue el objeto de un taller, cada jueves desde febrero a junio del 2023, durante una estancia larga de Roberto Carlos Gómez Zúñiga, de la Universidad de Antioquia, en Toulouse. NECOPE tiene un enorme potencial para su aplicación en las personas vulnerables y esperemos poder integrar algunos ejercicios en la caja de herramientas que nos permitirá crear los prototipos en este julio que se acerca.

En una segunda entrevista, Fernando Bercebal nos aclara la metodología de Teatro de Creación Aplicado, que ha venido desarrollando en su tesis. Adaptado de la noción de *Divising Theatre*, el Teatro de Creación aplicado se asenta en conceptos y protocolos reproducibles en varias esferas socio-económicas y culturales: el disparador, la idea embrión, el cuestionamiento, la investigación, los medios de visualización, la perspectiva, el esqueleto, la secuenciación y la evaluación, constituyen las distintas etapas de desarrollo e implementación para talleres, como fue el caso de los talleres TransMigrARTS.

Cerramos, con Félix Gómez-Urda, este número tres de la revista, con la ilusión de que todo este trabajo cumpla con su objetivo: ser testimonio, aunque siempre incompleto, de la riqueza de lo que estamos viviendo a lo largo de este viaje tan utópico que es TransMigrARTS.

Y como cereza en el pastel un poema de Carolina.

Monique Martinez  
Universidad Toulouse Jean Jaurès

# La investigación creación aplicada

## Primeras pistas de reflexión desde Francia

La versión original de este artículo están en prensa en la publicación colectiva encabezada por Muriel Plana, en el laboratorio LLA/CREATIS de la Universidad de Toulouse Jean Jaurès.

**Applied research creation**  
First clues for reflection  
from France

**Recherche création appliquée**  
Premiers indices de réflexion  
depuis la France

DOI 10.59486/WPGW7418

Monique Martinez Thomas, LLA/CREATIS,  
Université de Toulouse, UT2J, 31058 Toulouse,  
Francia. ORCID: 0000-0001-6125-3907

**Palabras clave:**

arte, investigación-creación,  
investigación-creación  
aplicada, dispositivo.

**Keywords:**

art, research-creation, applied  
research-creation, dispositive.

**Mots-clés:**

art, recherche-création,  
recherche-création appliqué,  
dispositif.

**Resumen**

Este artículo reflexiona acerca de esta práctica investigadora emergente en Francia que es la investigación creación, que se vuelve aun más compleja cuando se habla de investigación creación aplicada. La dicotomía entre investigación fundamental y aplicada plantean numerosos interrogantes en el campo del arte –el estatus del artista-investigador, sus habilidades, la naturaleza del dispositivo artístico, etc.– en los que estas primeras pistas pretenden indagar. A partir de estudios de programas concretos en la plataforma Creación e Innovación Social de la Universidad de Toulouse (<https://criso.univ-tlse2.fr/>), se definen dos ejes de innovación que guían la aplicación: el diseño e implementación de dispositivos artísticos específicos adaptados a espacios sociales o profesionales/ la transferencia de herramientas artísticas y literarias, modelos estructurantes, que puedan ser utilizados para renovar las prácticas de diferentes sectores. Los proyectos TransMigARTS (<https://www.transmigarts.com/fr/>) o ¿Que congreso queremos? (<https://qcvn.fr/>) son ejemplos significativos de esta doble dinámica.

**Abstract**

This article aims to reflect on this emerging research practice in France that is research creation, which becomes even more complex when we talk about applied research creation. The dichotomy between fundamental research and applied research raises many questions in the field of art - the status of the artist-researcher, his skills, the nature of the artistic dispositive, etc. - that the first tracks of this work are intended to clarify. Based on studies of specific programs on the Creation and Social Innovation platform of the University of Toulouse (<https://criso.univ-tlse2.fr/>), two axes of innovation are defined for this application: the design and the implementation of artistic devices adapted to social or professional spaces / the transfer of artistic and literary tools, structuring models, which make it possible to renew practices in different sectors. TransMigrARTS projects (<https://www.transmigarts.com/fr/>) or Which congress do we want? (<https://qcvn.fr/>) are significant examples of this dual dynamic.

**Résumé**

Cet article se propose de réfléchir sur cette pratique de recherche émergente en France qu'est la recherche création, qui devient encore plus complexe lorsqu'on parle de recherche création appliquée. La dichotomie entre recherche fondamentale et recherche appliquée soulève de nombreuses questions dans le domaine de l'art - le statut de l'artiste-chercheur, ses compétences, la nature du dispositif artistique, etc. - que les premières pistes de ce travail sont destinées à éclaircir. A partir d'études de programmes spécifiques sur la plateforme Création et Innovation Sociétale de l'Université de Toulouse (<https://criso.univ-tlse2.fr/>), deux axes d'innovation sont définis pour cette application : la conception et la mise en œuvre de dispositifs artistiques adaptés aux espaces sociaux ou professionnels/ le transfert d'outils artistiques et littéraires, modèles structurants, qui permettent de renouveler les pratiques dans différents secteurs. Les projets TransMigrARTS (<https://www.transmigarts.com/fr/>) o Quel congrès voulons-nous ? (<https://qcvn.fr/>) sont des exemples significatifs de cette double dynamique.

# A manera de Introducción

Hablar de investigación creación como práctica de investigación es relativamente reciente en la universidad francesa y está anclado en una doble realidad institucional:

- La estructuración de la educación superior francesa en Licenciatura, Maestría y Doctorado en 2010, después de diez años del proceso de Bolonia que definió el espacio europeo de educación superior.

- La agrupación de establecimientos de educación superior y de investigación en centros universitarios capaces de conectarse tanto con el ecosistema local como con los niveles nacionales e internacionales, reforma también iniciada en 2010 y que la llamada Ley Fioraso, del 22 de julio de 2013, implementó en el marco de una política nacional de reunificaciones institucionales de universidades.

Para el campo artístico, estas transformaciones han permitido a las Escuelas de Arte dependientes del Ministerio de Cultura expedir el título de Maestría y así ofrecer a sus alumnos la posibilidad de continuar con un doctorado. Y la integración de estas mismas Escuelas en los polos de

Universidades fusionadas pone en primer plano la evidencia de una investigación en arte, que no obedece necesariamente a los estándares académicos de las Universidades y que se define por una lógica creativa más que discursiva.

Es entonces cuando el debate<sup>1</sup> sobre la investigación creación cobra todo su sentido porque queda un largo camino por recorrer para que los actores públicos (o privados) de los ministerios de Cultura y de Enseñanza superior y de investigación colaboren de manera equitativa y concertada<sup>2</sup>. Los profesores de arte, que dependen del Ministerio de Cultura<sup>3</sup>, no tienen la condición de docentes-investigadores. Su actividad profesional no les permite producir, como en la Universidad, investigación en el sentido académico del término y el problema de la legitimidad de la producción del conocimiento suscita debates y polémicas. Pero la batalla institucional llega a su clímax en relación al Doctorado. El diploma más alto en Francia solo puede otorgarse en la Universidad, en el marco de las Escuelas de Doctorado, cuya misión es precisamente la organización de tesis doctorales realizadas en laboratorios de investigación reconocidos. Una Escuela de Arte puede asociarse a través de codirectores de tesis (o en algunos casos, como en determinadas Escuelas de Arquitectura, Patrimonio o Creación, a través de co-acreditación) pero es la Universidad la que expide la titulación. La Universidad, por

lo tanto, tuvo que asumir el tema de la investigación creación, cuya única existencia se debía a las artes plásticas y su historia en la academia. La Red de Escuelas de Doctorado Inter-establecimientos de Artes y Medios fue creada en 2011, liderada por la Universidad de Toulouse - Jean Jaurès y trabajó para definir un posible formato a nivel nacional para la investigación creación<sup>4</sup>. Una publicación que reunió las contribuciones de varios actores en Toulouse y París, durante dos conferencias, cerró el primer ciclo de trabajo de las veinte Escuelas de Doctorado en torno a la cuestión del doctorado y la investigación creación (Martinez Thomas /Naugrette, 2020).

Esta práctica investigadora emergente se vuelve más compleja cuando se habla en el campo de las artes de investigación aplicada y, por lo tanto, de la investigación aplicada y la creación.

Hasta la fecha, no se ha estabilizado globalmente ninguna definición para este campo, excepto, por supuesto, para las Artes aplicadas (de las cuales esto es, en cierto modo, la esencia misma), el diseño y el teatro aplicado, noción emergente en el campo de los Estudios Teatrales. Por lo tanto, podemos referirnos a la definición dada en el Manual de Frascati, que se ha convertido en la referencia metodológica internacional para las actividades de Investigación y Desarrollo, publicado por la OCDE<sup>5</sup>. Lo que se plantea es la dicotomía entre investigación fundamental y aplicada, investigación aplicada que consiste “en trabajos originales realizados con miras a adquirir nuevos conocimientos, dirigidos hacia una meta u objetivo práctico determinado” e investigación fundamental, “conjunto de trabajos de la misma índole, pero realizados sin que se prevea directamente ninguna aplicación o uso práctico.”

Si el artista investigador pretende hacer investigación creación aplicada, quiere decir que tiene una meta, un objetivo específico cuando crea, más allá del arte mismo. Toda obra de arte pretende producir nuevas formas textuales, icónicas, escénicas y con ello tiene un efecto sobre el público, impacto emocional, cognitivo, político, etc. El objeto estético es lo primero. La obra de arte aplicada es única en el sentido de que su objetivo concreto, en un campo particular, la somete a fuertes constricciones: desde un problema identificado, señalado por un socio externo frente al cual se deja toda libertad a los artistas, hasta un encuadre estricto impuesto por un patrocinador financiero, pasando por un encargo co-construido, todos los niveles de interacción son posibles. Por poner un ejemplo, un centro de gerontología puede recurrir a talleres artísticos para personas en estado de fragilidad, dejando total libertad de intervención para su realización o someter estos mismos talleres a protocolos de evaluación para canalizar su ejecución (Tuchowski, 2018).

Esta práctica de investigación aplicada en el campo de las artes cuestiona los procesos todavía experimentales de investigación creación que podríamos calificar de “fundamentales”. Por un lado, una producción de conocimiento sensible en el campo de la investigación en arte, aún poco reconocido y legitimado en la academia, y por otro, una producción de conocimiento sensible que pretende dar respuesta a problemas sociales o sociales, si se quiere diferenciar entre las dos nociones<sup>6</sup>, en varios campos como la salud mental, la migración, la educación, la ecología, la gastronomía, etc. Todavía menos conocido en las Universidades.

Surgen nuevos interrogantes para tratar de aproximar los contornos de esta práctica poco desarrollada en Francia. ¿Cuál es el estatus del

1 · Las principales etapas en la teorización de la investigación de la creación en el campo francófono son, sin duda, el 72º Congreso Acfas de 2004: *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*; el ensayo de 2009 *Recherche & Création par l'École Nationale Supérieure des Arts de Nancy*, y el simposio de la UQAM, en marzo de 2014, *La recherche création : Territoire d'innovation méthodologique*. El número de la revista *Hermès*, coordinado por Frank Renucci, en 2015, *L'artiste, un chercheur pas comme les autres*, es también una publicación de referencia. Finalmente, el trabajo de la Red Arts and Media (RESCAM) ha contribuido a definir un formato posible para un doctorado de investigación en creación (cf. *vademecum* <https://www.res-cam.com/>), después de un breve manifiesto publicado en 2015: Monique Martínez; Catherine Naugrette, « Synthèse des travaux du Rescam », in *Hermès, L'artiste, un chercheur pas comme les autres*; 2015, 72, pág. 113.

2 · Quiero dejar constancia aquí de la utilización del término « investigación creación », a pesar de haber abogado en la década anterior por « investigación en creación ». Nos dimos cuenta sencillamente de que esta denominación no se compartía entre la comunidad reducida de aquellas personas a quienes le interesaba esta práctica investigativa. En la introducción del libro Martínez Thomas, M. et Naugrette, C. *Le doctorat et la recherche en création*, Paris, L'Harmattan, 2020, habíamos definido así la investigación creación. “¿Cómo pensar el vínculo que une los dos términos? ¿diacrónico? sincrónico? ¿Qué es lo primero en el proceso? ¿La investigación? ¿La creación? ¿No es la relación lo que define esta práctica? RESCAM ha optado desde el inicio de su trabajo por “investigación en la creación” porque el guión que aparece en la denominación “investigación-creación” permite unir sin duda pero también separar: y es un vínculo que la investigación en la creación quiere subrayar. La creación es a la vez un medio de investigación, pero también un lugar donde se desarrolla esta investigación. Es una materia de investigación pero también un medio hacia el conocimiento. Implementa una temporalidad específica que no es la de la investigación logocéntrica clásica. La creación no tiene una relación ancillar sino muy estrecha y específica con la investigación. » p. 12

3 · La única escuela de formación artística que depende de la Universidad es ENSATT, École Nationale Supérieure des Arts et Techniques de Théâtre, à Lyon.

4 · Fundada en 2011, esta red se creó con el objetivo de reunir a las principales Escuelas de doctorado de Francia que incluyen disciplinas artísticas y de colocar las artes y los medios bajo el sello de la noción de creación: « Création, Arts & Médias ». <http://res-cam.com/>

5 · Manuel de Frascati 2015, *Lignes directrices pour le recueil et la communication des données sur la recherche et le développement expérimental*, <https://www.oecd.org/fr/>, consultado el 21 de mayo del 2023, (p.29-30)

6 · Héran, F. « Pour en finir avec « sociétal ». In: *Revue française de sociologie*, 1991, 32-4. p. 615-621. La crítica de societal, palabra sin modelo y sintagma inédito según el autor, va mucho más allá del análisis lingüístico que constituye la primera parte del artículo. Se justifica y cuestiona las razones epistemológicas, culturales y sociales de este neologismo.

artista-investigador en lo que se asemeja a un camino de experimentación por diferentes terrenos? ¿Es un artista? ¿Es un investigador? ¿Qué habilidades debe tener el artista-investigador para hacer investigación creación aplicada? ¿Cuál es su legitimidad como investigador y cuál es su legitimidad como artista? Entonces, ¿cuál es el estatus del dispositivo artístico en esta modalidad de investigación creación? En términos más simples ¿hacemos arte cuando hacemos investigación creación aplicada? ¿Qué visión del arte subyace en esta metodología de investigación? Si el arte debe ser “utilizado” para dar respuesta a un problema particular, ¿no se une esta concepción utilitaria del arte a la noción de “prototipos” o “marcas” artísticas? ¿Implícitamente de “reproducibilidad”? Arte destinado a ser “implementado”, como un protocolo, un método cuyo diseño ha sido concebido de acuerdo a un contexto particular. Pero, ¿cómo pensar un protocolo artístico vectorizado, para un objetivo dado, dado que el arte sea una apertura hacia lo aleatorio, la emergencia, lo inesperado, lo impensado? ¿Cómo conectar estas características del campo del arte con el concepto de innovación? ¿La innovación es una transferencia de resultados y de métodos a un campo diferente al de la investigación artística o se alimenta de las especificidades del propio arte durante el proceso mismo de innovación?

El desafío por afrontar es inmenso: ¿cómo pensar una modalidad aplicativa de una práctica de investigación aún poco estabilizada en la academia francesa? Alimentarnos de experiencias internacionales -como fue el caso de la firma de dos convenios internacionales en Colombia<sup>7</sup>, país donde el arte de la intervención está muy desarrollado-, nutrirse de terrenos específicos, de experimentación y meta reflexión (Martinez Thomas/ Bethencourt, 2012), fueron nuestras primeras acciones dentro un espacio pionero en la Universidad de Toulouse, que ya queda totalmente institucionalizado.

7 · Con la Universidad Francisco de Caldas de Bogotá et la de Antioquia en Medellín.

8 · <http://criso.univ-tlse2.fr/>

9 · <https://www.univ-tlse2.fr/accueil/recherche/plateformes-hshs-page-test>.

## La plataforma CRISO: Création et Innovation Sociétale

De este deseo de vincularse con diferentes sectores sociales y económicos (incluida la cultura) nació un espacio de investigación, la plataforma de Creación e Innovación Social CRISO<sup>8</sup> que, de hecho, forma parte de las plataformas científicas de experticias de la Universidad de Toulouse Jean Jaurès. La investigación creación aplicada se ha consolidado como una práctica correspondiente a la dinámica de nuestra plataforma peculiar, que no ofrece equipos a los socios sino dispositivos artísticos: una plataforma inmaterial de servicios<sup>9</sup>.

Espacio de experimentación desde los campos de la creación, en un enfoque multidisciplinar y colaborativo, la plataforma de valorización ubicada en la Universidad de Toulouse Jean Jaurès ha trabajado con una red de empresas interesadas en el enfoque de innovación propuesto (empresas locales, regionales, nacionales). Ha generado contratos de investigación, tesis y posdoctorados sobre temas específicos que cruzan Arte y Salud, Arte y Espacio, Arte y Valor, etc., ha sustentado un Laboratorio conjunto Universidad-Empresa durante diez años y ahora acoge un programa europeo H2020 MSCA RISE TransMigrARTS y un programa de la Región Occitania "Investigación y Sociedad(es)", ambos sobre teatro aplicado. En la implantación de esta nueva dinámica se diferencian claramente dos etapas: una primera etapa (2010-2020) para alimentar el sector de Investigación y Desarrollo de las empresas; una segunda (2020-), para incluir la Investigación y Desarrollo más específicamente en las empresas culturales.

El enfoque general se basó en un concepto clave, el de Dispositivo y en la Crítica de los dispositivos<sup>10</sup>. Este enfoque, tal como lo definen sus fundadores que rechazan la idea de una teoría demasiado compartimentadora, ha sido etiquetado y desarrollado durante más de veinte años en el laboratorio de investigación de Toulouse LLA-CREATIS. Forma parte de una investigación fundamental que ha inspirado coloquios, seminarios, ensayos, artículos, tesis, etc., por lo que a este pensamiento del dispositivo se le ha llamado "la Escuela de Toulouse". Ruptura epistemológica basada en la "indisciplina", que atraviesa las artes de la escritura, la imagen, la comunicación y la sociología y define el concepto de dispositivo artístico, en el movimiento de Foucault y Deleuze. Retomando la idea de una red de medios heterogéneos dispuestos de tal manera que produzcan, en un espacio-tiempo determinado, efectos de sentido sobre el receptor, este pensamiento aplica al arte los tres niveles ya definidos por Foucault, articulados entre ellos: el nivel geométrico o técnico (la disposición de los elementos que la ficción organiza en el espacio), el nivel pragmático o escópico (la interacción de varios actantes bajo la mirada de una instancia espectadora), el nivel simbólico (los valores semánticos y axiológicos asociados con la organización espacial). El concepto de variabilidad en esta perspectiva es fundamental porque es en la intersección entre la disposición de los signos y su percepción que se fundamenta el significado (lógica de la “estructura” versus conjunto de conceptos en movimiento) del objeto artístico.

Los avances fundamentales de este nuevo enfoque de las obras de arte han permitido a los investigadores de la plataforma CRISO pensar en

la aplicación del dispositivo artístico más allá del campo del arte y el despliegue de nuevas formas posibles de prácticas o transferencias artísticas, susceptibles de responder a las necesidades de la sociedad y así participar en la economía del conocimiento<sup>11</sup>. Por tanto, la investigación creación aplicada en CRISO ha cubierto dos ejes:

### Eje 1

El diseño e implementación de dispositivos artísticos específicos adaptados a los espacios sociales y profesionales para mejorar la convivencia, la vulnerabilidad de determinados públicos, las prácticas profesionales de los grupos sociales, el entorno laboral, el universo simbólico de la vida cotidiana, su estética y su amenidad; por ejemplo: reflexionar sobre las intervenciones de payasos en los hospitales (Martinez M. et Duffau M., 2012);



10 · La Scène. Littérature et arts visuels, dir. M.-T. Mathet, Paris, L'Harmattan, 2001; L'Écran de la représentation, dir. S. Lojkine, Paris, L'Harmattan, coll. Champs Visuels, 2001; L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel, dir. M.-T. Mathet, Paris, L'Harmattan, coll. Champs Visuels, 2003; Brutalité et représentation, dir. M.-T. Mathet, Paris, L'Harmattan, coll. Champs Visuels, 2006 ; et Discours, Images, Dispositifs, dir. P. Ortel, Paris, L'Harmattan, coll. Champs Visuels, 2008. Esta última obra es en sí misma la segunda parte de un díptico Penser la représentation I et II, en colaboración con el centro Joseph Hanse de la Universidad de Louvain-La Neuve, cuya primera parte se titula : La Littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Réponses littéraires aux nouveaux dispositifs représentatifs créés par les médias modernes, dir. P. Piret, Paris, L'Harmattan, coll. Champs Visuels, 2007. Un grupo de hispanistas de Toulouse empezó a despejar los corpus en lengua española a partir de esta “teoría” en el 2007 (Ver Monique Martinez Thomas / Euriell Gobbé Mévellec (ed.) La escuela de los dispositivos: un nuevo acercamiento al arte, Ciudad Real, Ñaque, 2014.)

11 · Ver la noción de práctica dispositiva desarrollada en VELASQUEZ, A.M. ; MARTINEZ THOMAS (2021), M. « La intervención social de clown, una práctica dispositiva de investigación creación para la construcción de la paz en Colombia », in Corpografías, Estudios críticos y y desde los cuerpos, 8(8), pp135-147.

## Eje 2

La transferencia de herramientas artísticas y literarias, modelos estructurantes atípicos e innovadores, que puedan ser utilizados para renovar las prácticas de diferentes sectores: por ejemplo ¿cómo el teatro aplicado a las visitas guiadas puede ayudar a renovar las prácticas profesionales?. Estos dispositivos artísticos permiten nuevas interacciones con diferentes entornos y contribuyen al desarrollo de la investigación en l'École de Toulouse gracias a la diversificación

- 1 Co-construir un objeto científico con socios a partir de un problema;
- 2 Diseñar un programa de investigación basado en procesos creativos en conjunto con otras disciplinas;
- 3 Reflexionar y criticar las determinaciones preexistentes de este objeto de investigación (en particular integrando la ética).
- 4 Reconfigurar este objeto de investigación a través del diseño e implementación de nuevos dispositivos.
- 5 Experimentar con la hipótesis de investigación en los espacios sociales en cuestión.
- 6 Evaluar cuantitativa y cualitativamente los efectos de la modificación del objeto científico.
- 7 Estabilizar los resultados de la investigación y apoyar la implementación de los dispositivos.

Para el eje 2 definido anteriormente, la visión es la del valor agregado de la práctica artística y la investigación en las artes para proyectos de innovación. En una concepción esencialista del arte, tendría un poder transformador -fuente de creatividad, de nuevas miradas y de cuestiona-

- Comprensión de la complejidad.
- Pensamiento crítico, divergente.
- Posturas que no se ajustan al comportamiento estándar.
- Sensibilidad social, más allá de la estética.
- Creatividad ligada a una pluralidad de perspectivas.
- Catalizador de habilidades creativas no descubiertas en las personas.

de temas investigativos y socios no académicos. Permiten la investigación pública construyendo una red de colaboraciones entre actores heterogéneos cuyos objetivos son descompartimentar el conocimiento, atender las necesidades de la sociedad y así participar en la economía del conocimiento<sup>12</sup>.

Se puede definir una metodología específica de Creación e Innovación aplicada al campo de las Artes, las Letras y los Idiomas para sintetizar los diferentes programas. Consta de varios pasos:

miento de lo evidente- pero también definiría pragmáticamente habilidades específicas, útiles para resolver problemas de las organizaciones. La lista de habilidades profesionales de los artistas podría definirse, de manera no exhaustiva, por las siguientes características.

Una reflexión más desarrollada, actualmente en emergencia entre la red de socios del programa europeo TransMigrARTS preguntará si estas características del arte se aplican a la innovación. ¿La innovación realmente necesita estas cualidades? ¿Y es la innovación esencial para las artes? ¿Traen las artes nuevas perspectivas sobre cómo innovar?

Emmanuel Mahé responde a estas preguntas en estos términos:

*Il faut en effet penser simultanément la recherche fondamentale et le développement de l'innovation et ne plus les opposer. Les recherches en art et en design peuvent y aider car elles combinent les phases ou les catégories que l'on oppose traditionnellement : on peut par exemple profiter de l'intensité créatrice pour hybrider l'injonction de l'accélération du marketing à celle des durées de réflexion par définition plus longues<sup>13</sup>.*

Si la innovación tiene un impacto transformador en el entorno socioeconómico, cultural o político (y en esto se diferencia de la mera creatividad), el debate sobre la innovación es inseparable del proceso mismo de surgimiento de la innovación. El interés de trabajar con artistas es doble: tanto en relación al objeto mismo, pensado a la luz de la creatividad artística, como en relación al uso de métodos innovadores, fundamentales para generar innovación y para los que el artista también puede aportar sus habilidades.

## Los primeros programas de investigación creación aplicada

Nutridos por estas vías teóricas y prácticas —o más bien experimentando a lo largo de los proyectos acerca de estos nuevos espacios de investigación— hemos desarrollado varios programas de investigación aplicada, en los que el teatro ha sido central.

El teatro aplicado nos sirvió para configurar herramientas de análisis específicas y prototipos de dispositivos operativos para pensar otras escenas<sup>14</sup>. El programa más emblemático fue el laboratorio conjunto Empresa Universidad RiMeC, «Reinventando el congreso Media a través de las artes y la intermedialidad», dando respuesta al problema de la mediación del conocimiento, que constituye uno de los grandes retos de la sociedad del conocimiento. La empresa Europa Organización, líder nacional en la organización de congresos, y el laboratorio LLA-CREATIS han puesto en marcha un Laboratorio Conjunto, el LabCom RiMeC, para innovar en este campo. El proyecto de RiMeC consistió en analizar y deconstruir los elementos de los dispositivos actuales del congreso para re-ordenarlos y crear otros nuevos.

Se explora una serie de vías de trabajo: reducir la "distancia" entre formadores y aprendices, dar un valor relativo al conocimiento transmitido para tender a un conocimiento "co-construido", cuestionar el sistema jerárquico de la ciencia para promover el intercambio y reflexión común, individualizar conocimientos, o incluso aprender

12 · MARTINEZ THOMAS Monique, BETHENCOURT Julien " La recherche publique en France : quel coût pour quelle gratuité" In Catherine Naugrette, Le coût et la gratuité, Paris, L'Harmattan, 2013, Tome II, p. 187-198.

13 · Mahé, E., « Chercheurs en art et en design : les nouveaux praticiens de l'innovation », MCD #74, "Art / Industrie", juin / août 2014 <https://www.digitalmcd.com/chercheurs-en-art-et-en-design/>, consultado el 21 de mayo del 2023. « La investigación básica y el desarrollo de la innovación deben considerarse simultáneamente y no oponerse más. La investigación en arte y diseño puede ayudar porque combinan fases o categorías tradicionalmente opuestas: podemos, por ejemplo, aprovechar la intensidad creativa para hibridar el mandato de la aceleración del marketing con el de las duraciones de reflexión, por definición más largas. »

14 · Tres ejemplos muy diferentes ilustran este eje:- La visita guiada- El espectáculo culinario- El congreso.

el evento congresual en un continuo formativo que engloba distintos medios (congreso, plataforma digital, Internet, publicaciones, etc.).

Combinando desafíos de innovación y rigor científico, el trabajo desarrollado en el marco del Laboratorio Conjunto RiMeC se basa en particular en el concepto de intermedialidad, que arroja luz sobre las relaciones, interacciones, entrecruzamientos, secuencias e interdependencias entre los medios.

La noción de Teatro Aplicado (Martinez Thomas, 2017), explorada por su potencial de aplicación, resultó bastante relevante para trazar nuevos ángulos de análisis en torno al congreso y proponer

nuevas formas. La transferencia de herramientas teatrales permite, por ejemplo, repensar la cuestión de la organización espacial en términos de escenografía o apoyar las reflexiones sobre el papel de los participantes con las ricas y numerosas teorías que inciden sobre la relación entre escenario y sala. Se ha teorizado una nueva noción, la de “concreturgia”, un régimen dramático por derecho propio, de “muñecas rusas” que articulan varios niveles en el espacio de transmisión de conocimientos y formación continua. Tiene en cuenta un aspecto global, la dramaturgia del congreso en su conjunto (macro-espacio, tiempo, ritmo, recorrido en subespacios) y en las propias sesiones (escenografía, luz, sus actores, etc.).

El trabajo en el campo de la empresa y de la Universidad permitió proponer transformaciones de los sistemas de transmisión, para diferentes comunidades. Se crearon tutoriales en tres idiomas y un musical para trabajar, además, en sensibilizar a un público más amplio sobre la necesidad de pensar concreturgias<sup>15</sup>. Por lo tanto, en el marco del Laboratorio Conjunto RiMeC, se diseñaron, probaron, analizaron, evaluaron y modelaron dispositivos innovadores para que los medios del congreso cumplan mejor con los objetivos que se le asignan (Martinez Thomas M. / Jacinto, G. / Jambrina, N., 2020).

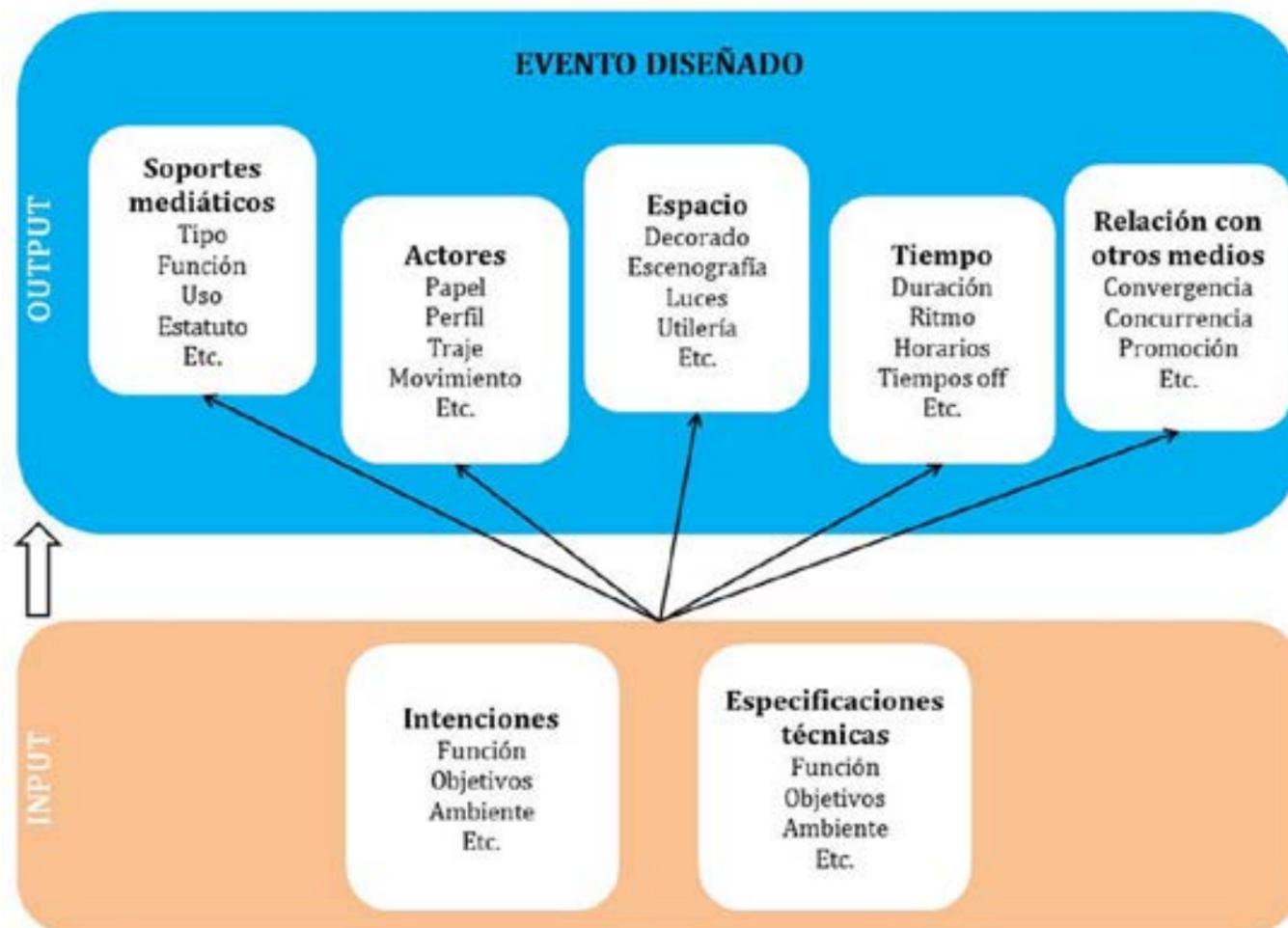
El eje 1 de CRISO (diseño e implementación de dispositivos artísticos específicos adaptados a los espacios sociales y profesionales) es el que ha demostrado ser más fructífero a largo plazo y que ha permitido orientar la investigación y el desarrollo hacia las propias empresas culturales. Si la primera década de desarrollo de la plataforma (2010-2020) fue la etapa de colaboración de socios no académicos en los campos de la salud, aeronáutica, eventos, alimentación, materiales, gracias a un Club de Empresas, la segunda apuesta, desde 2020, por la investigación aplicada en I+D con industrias culturales (compañía de teatro o clown, estructuras de formación artística, productora). Aunque el mercado de la cultura es mayor que el del automóvil en Europa, muchas veces está estructurado de forma precaria, lo que no favorece la I+D. Quizás la Universidad deba jugar este papel de impulsar proyectos de colaboración con artistas para sensibilizar en este entorno sobre nuevas formas posibles de producción.

## La nueva orientación de los programas de investigación de CRISO

Así es como surge el programa TransMigrARTS, financiado en el marco de Horizonte 2020 en septiembre de 2020, que tiene como objetivo transformar la migración a través del arte. El programa lo componen cuatro países (Francia, España, Dinamarca y Colombia) y reúne a trece estructuras (siete públicas, seis privadas) para desplegar investigación intersectorial e internacional. TransMigrArts reúne a especialistas en artes, investigadores, artistas-investigadores y artistas, en diálogo con especialistas de diferentes disciplinas (psicología, antropología, sociología) en áreas hispanas (España, Colombia) con el fin de crear una red de habla hispana (con laboratorios de investigación) en Francia y Dinamarca.

El objetivo de este programa es dar respuesta al gran reto que representa la migración, que aumenta constantemente en el mundo y en Europa. Más allá de los aspectos jurídicos, políticos, sociológicos y psicológicos, la situación de vulnerabilidad social de las personas que han dejado su país de origen es un hecho que puede explorarse desde el campo del arte a partir de la siguiente hipótesis: las artes escénicas pueden contribuir a reparar los modos de existencia que han sido adscritos a los migrantes en situaciones de vulnerabilidad en el país o países de acogida (<https://www.transmigrarts.com/>).

El proyecto TransMigrArts parte por tanto de una metodología de investigación en creación aplicada con el fin de observar, evaluar y modelar prácticas artísticas aplicadas y socialmente innovadoras en talleres artísticos (teatro, danza, clown, performances) en los que se integran los



15 · <https://qcvn.fr/traces-numeriques-concreturgie>.

públicos objetivos como parte interesada. Si en Colombia los dispositivos artísticos relacionados con poblaciones desplazadas por la guerra han sido numerosos desde hace varias décadas (y ahora con la migración masiva de venezolanos),



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

TransMigrArts establece una metodología para observar lo que existe en los cuatro países, con especial atención a las prácticas colombianas. Para poder comparar prácticas, se está construyendo una “herramienta”, o más bien una caja de herramientas, para evaluar el impacto de los dispositivos artísticos en las poblaciones migrantes. En un segundo paso, el análisis de los dispositivos existentes permitirá ofrecer talleres “prototipos”, según poblaciones objetivos específicas (recién llegados refugiados, solicitante de asilo, familias con niños, estudiantes, trabajadores).

Estas diferentes propuestas se implementarán en estructuras que trabajan con migrantes y/o comunidades peculiares para difundir, principalmente en Europa, los resultados de las investigaciones, pero también en Colombia. A través de este proyecto, los socios desean demostrar que las artes son portadoras de innovación social, capaces de conferir habilidades diversificadas a profesionales de la enseñanza y la investigación, artistas, consultores, expertos, etc.

La metodología que los une es la de la investigación-creación aplicada a entornos específicos, entendida como una forma de “investigación-acción” o “intervención”, desde el campo de las artes, con fuerte utilidad social. Los artistas-investigadores que desean dedicarse a este tipo de investigación necesitan herramientas claras y sencillas para llevar a cabo su trabajo de investi-

en Europa están menos desarrollados dado el contexto de paz, pero son imprescindibles como posible herramienta para la reparación y la cohesión social de las personas que llegan en gran número a los países europeos.

gación y este es uno de los objetivos muy concretos que quiere alcanzar la red de investigadores, intentar a través de la acción dar respuesta a un debate internacional que aún sigue siendo muy teórico en torno a la investigación de la creación y contribuir a paliar este vacío epistemológico desde la práctica.

Además, más allá de la investigación creación (que estudiaría aspectos relacionados con el propio arte), los socios del proyecto quieren plantear otra lógica posible, la de una posible investigación del mundo a través del arte, basada en una relación dialógica con el contexto y en la producción, de conocimiento a través de la acción: investigación creación en el modo “proyecto” tal como lo practican las disciplinas del proyecto – diseño, arquitectura, urbanismo, paisaje (Findeli A., Coste A., 2007). La investigación sería, por lo tanto, un enfoque de “laboratorio experimental” (y no simplemente basado en un modelo hermenéutico), donde se exploran nuevas formas de conocimiento y experiencias. En el caso de los talleres artísticos que se observan y se ponen en práctica, esta investigación creación, extremadamente abierta e “indisciplinada”, permite comprender cuáles son las relaciones sensibles y las dinámicas de existencia socialmente afectadas por la migración para tratar de transformarlas con las propias herramientas del arte, a partir de la experiencia sensible y compartida en un espacio-tiempo dado.

## Para concluir

Este último ejemplo puede ayudarnos a cuestionar el término mismo “aplicado” para la investigación creación. Si la investigación creación fundamental despliega una hipótesis con un método libre, para una audiencia indefinida mientras que la investigación creación aplicada tiene objetivos precisos con etapas, entregables bien definidos para una comunidad objetivo, ¿puede la investigación creación aplicada inspirarse en el modelo de investigación llamada proyecto como el diseño<sup>16</sup>? ¿O ser designada sencillamente como investigación performativa tal como lo afirman Louis-Claude Paquin et Cynthia Noury<sup>17</sup>, “[n]ous proposons de nommer recherche performative les recherches en sciences humaines et sociales qui intègrent une composante de création et de conserver le terme recherche-crétion pour les recherches dont le résultat est double : un artefact ou une performance artistique accompagnés d’une production discursive”.

O, como lo sugiere Jean Pierre Fourmentaux (2012), “l’œuvre agissante” (la obra que hace) es aquella cuyos métodos de producción importan tanto (si no más) que la obra misma mismo. “Deja de ser sólo una expresión o el reflejo de algo” para convertirse en “un operador de prácticas que mueve las líneas de nuestra experiencia ordinaria”.

La provocación de Emmanuel Mahé en el periódico Libération “Los investigadores de I+D deben integrar más el arte” sigue sacudiendo el campo del arte en Francia y nos obliga a cuestionar los fundamentos de esta visión que descompartmenta

los universos. Las posiciones son, por supuesto, políticas. Poner el arte al servicio del capitalismo, que siempre está llamado a innovar para entrar en el juego competitivo global, es para algunos un sacrilegio en relación con la autonomía del artista, su libertad y sus valores. Por otro lado, un arte cerrado en sí mismo y dirigido sólo a un público minoritario cuya endogamia se señala regularmente en los informes del Ministerio de Cultura plantea un problema. La innovación social a través de las artes puede ser una tercera vía, preocupada por preservar una ética, un “cuidado” para vivir mejor, trabajar, cuidarse mejor.

En un bellissimo texto de Matthias Langhoff<sup>18</sup> publicado en abril de 2020, en medio de la COVID, el director escénico aboga por otra relación del arte teatral con la sociedad: propicia una nueva mirada del artista sobre sí mismo, sobre los demás y por una renovada función social, apelando un programa de emergencia.

*Ce programme d’aide d’urgence devrait soutenir des essais (Versuche), c’est-à-dire des expérimentations, pour inciter l’art théâtral à développer une autre relation à son public et à son environnement. Je pense à des tentatives d’utiliser le/d’utilisation du théâtre pour des recherches scientifiques ou sociales ou dans le domaine de l’action sociale. Par exemple, jouer des tragédies grecques en cuisinant un repas pour des personnes démunies, avec le partage de la nourriture que cela implique. Le tout serait filmé comme contribution à l’art culinaire. Peut-être des criminologues pourraient-ils aussi utiliser le théâtre pour remettre d’aplomb la justice?*

16 · <https://www.artcena.fr/actualites-de-la-creation/magazine/tendances/lart-est-il-soluble-dans-le-monde-du-travail>, consulté le 1 juin 2023.

17 · La traducción es mía: “proponemos denominar “investigación performativa” a la investigación en humanidades y ciencias sociales que integra un componente creativo y mantener el término “investigación-creación” a la investigación cuyo resultado es doble: un artefacto o una actuación artística acompañada de un producción discursiva”.

18 · <https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/200420/une-importante-lettre-du-metteur-en-scene-matthias-langhoff>, consultado el 21 de mayo del 2023. « Este programa de ayuda de emergencia debe apoyar los ensayos (Versuche), es decir, los experimentos, para alentar al arte teatral a desarrollar otra relación con su público y su entorno. Pienso en los intentos de utilizar el/el uso del teatro para la investigación científica o social o en el campo de la acción social. Por ejemplo, representar tragedias griegas mientras se prepara una comida para los pobres, con el reparto de alimentos que ello conlleva. Todo sería filmado como una contribución a las artes culinarias. ¿Quizás los criminólogos también podrían usar el teatro para restaurar la justicia? »

Sea lo que sea, la aplicabilidad del arte queda por intentar, por explorar, para poder sacar conclusiones desde la propia academia. Sólo despejando nuevos territorios el arte, más allá de los espacios que institucional, o incluso alternativamente, se le dedican, podrá desplegar una nueva presencia, con un régimen de prácticas, de colaboración distinto de los más clásicos, de la estética o de la obra.

## Referencias bibliográficas

- Breton, P., «La "société de la connaissance": généalogie d'une double réduction», *Éducation et sociétés* 2005/1 (no 15), p. 45-57
- Cornago, O. (2015). El artista como investigador, o las artes escénicas como forma de conocimiento: Mercado negro del conocimiento útil y el no conocimiento, de Hannah Hertzog. En O. Cornago, *Ensayos de teoría escénica. Teatralidad, público y democracia* (Madrid, Abada, 2015), pp. 116-131.
- Findeli A., Coste A., Findeli A., Coste A., « De la recherche création à la recherche projet », 2007, [https://www.researchgate.net/publication/278620445\\_De\\_la\\_recherche-creation\\_a\\_la\\_recherche-projet\\_un\\_cadre\\_theorique\\_et\\_methodologique\\_pour\\_la\\_recherche\\_architecturale](https://www.researchgate.net/publication/278620445_De_la_recherche-creation_a_la_recherche-projet_un_cadre_theorique_et_methodologique_pour_la_recherche_architecturale),
- Fourmentaux, J. P., *Artistes de laboratoire. Recherche et création à l'ère numérique*, Paris, Hermann, 2011.
- Fourmentaux, J. P., « l'œuvre commune, affaire d'art et de citoyen », *Les Presses du réel*, 2012.
- Gosselin P. ; Le Coguiec, E. (dir.), *La Recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'université du Québec, 2006, p. 97-110.
- Mahé, E., « Chercheurs en art et en design : les nouveaux praticiens de l'innovation », *MCD #74, "Art / Industrie"*, juin / août 2014 <https://www.digitalmcd.com/chercheurs-en-art-et-en-design/>, consultado el 21 de mayo del 2023
- Manuel de Frascati 2015, *Lignes directrices pour le recueil et la communication des données sur la recherche et le développement expérimental*, <https://www.oecd.org/fr/>, consultado el 21 de mayo del 2023, (p.29-30)
- Martinez Thomas, M. ; Bethencourt, J. « Hacia nuevos dispositivos de investigación y educación en Francia: el ejemplo de Universidad de Toulouse », in *REIRE, Revista d'Innovació i Recerca en Educació*, 2012, n°5, 12 p.
- Martinez M. ; Duffau M., « La dramaturgie du clown d'hôpital : un public spécifique, l'enfant malade », in Gonzalez, M. ; Laplace-Claverie, H. *Minority Theatre on the Global Stage: Challenging Paradigms from the Margin*, Cambridge, Scholars Press, Newcastle-upon-Tyne, 2012, p.365-379.
- Martinez Thomas, M. (ed) (2017) *Le théâtre appliqué : enjeux épistémologiques et études de cas*, Carnières, Lansmann, 2017 / Martinez Thomas, M., Castillo Castolla, S. (ed) (2021) *Teatro aplicado: cuestiones epistemológicas y estudios de caso*, Bogotá, ASAB, <http://dea.udistrital.edu.co:8080/coleccion-doctoral>
- Martinez Thomas, M. et Naugrette, C. *Le doctorat et la recherche en création*, Paris, L'Harmattan, 2020.
- Martinez Thomas, M. / Jacinto, G. / Jambriña, N. "Pequeño manual de congreurgia: cuando el espacio migra hacia otros espacios », *Apuntes de teatro*, n°145 (2020), p.135-157.
- Paquin, L.C / Noury, C., « Définir la recherche-crédation ou en cartographier les pratiques ? » in *Magazine ACFAS*, 14 février 2018, <https://www.acfas.ca/publications/magazine/2018/02/definir-recherche-creation-cartographier-ses-pratiques>, consultado el 21 de mayo de 2023
- Renucci, F. *L'artiste, un chercheur pas comme les autres*, *Revue Hermès*, 2015.
- Tuchowski, F., *Dispositifs Artistiques et Prise en charge de la Personne Âgée fragile ou dépendante*, Tesis de doctorado, dirigida por Monique Martinez en co-dirección con Yves Rolland, gerontólogo, Universidad de Toulouse, leída el 7 de diciembre del 2018.
- Velásquez, A.M. ; Martinez Thomas, M. (2021). «La intervención social de clown, una práctica dispositiva de investigación creación para la construcción de la paz en Colombia », in *Corpografías, Estudios críticos y y desde los cuerpos*, 8 (8), p135-147.



# Apreciaciones sobre el proceso de investigación-creación aplicado con personas migrantes en situación de vulnerabilidad

## Una experiencia autoetnográfica en Bogotá

**Appreciations about the research-creation process applied with migrants in situation of vulnerability**

An autoethnographic experience in Bogotá

DOI 10.59486/MTIF8780

Rubén Jorge Burgos Jiménez, doctorando de la Universidad de Granada, España. ORCID: 0000-0003-1156-6483

Natalia Isabel Amaya García, doctoranda de la Universidad de Toulouse II Jean Jaurès, Francia.

**Appréciations sur le processus de recherche-création appliqué avec des personnes migrants en situation de la vulnérabilité**

Une expérience autoethnographique à Bogotá

Palabras clave:  
Migración, autoetnografía, transformación, intervención artística, observación participante, procesos de paz.

Keywords:  
Migration, autoethnography, transformation, artistic intervention, participant observation, peace processes.

Mots-clés:  
Migration, autoethnographie, transformation, intervention artistique, observation participante, processus de paix.

### RESUMEN

El presente artículo nace de la experiencia de participación como coinvestigadores/as en el proyecto de investigación europeo "Transforming Migration by Arts" (TransMigrARTS), durante un proceso de movilidad académica en Bogotá (Colombia) en el marco del "WorkPackage 2", fase para la observación de los talleres realizados en agosto de 2022 por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Su objetivo es el de reconocer las percepciones, vivencias, sentimientos y relaciones generadas en el desarrollo de los talleres y encuentros por la ciudad a través de narrativas autoetnográficas de un investigador observador visitante extranjero y una investigadora tallerista residente. Estos relatos muestran que el proceso de investigación-creación es una experiencia transformadora para los/as propios/as investigadores que fomenta la implicación social, personal y profesional, permitiendo reconocer la complejidad del fenómeno migratorio, lo cual representa una práctica que puede complementar las evaluaciones de los talleres para comprender las relaciones producidas durante su aplicación.

### ABSTRACT

This article stems from the experience of participating as co-investigators in the European research project "Transforming Migration by Arts" (TransMigrARTS), during an academic mobility process in Bogotá (Colombia) within the framework of "WorkPackage 2", phase for the observation of the workshops held in August 2022 by the Francisco José de Caldas District University. Its objective is to recognize the perceptions, experiences, feelings and relationships generated in the development of the workshops and meetings around the city through autoethnographic narratives of a foreign visitor observer researcher and a resident workshop researcher. These reports show that the research-creation process is a transforming experience for the researchers themselves that encourages social, personal and professional involvement, allowing them to recognize the complexity of the migratory phenomenon, which represents a practice that can complement evaluations of the workshops to understand the relationships produced during its application.

### RÉSUMÉ

Cet article est issu de l'expérience de participation en tant que co-chercheurs au projet de recherche européen "Transforming Migration by Arts" (TransMigrARTS), lors d'un processus de séjour académique à Bogotá dans le cadre du "WorkPackage 2", une phase d'observation des ateliers organisés en août 2022 par l'Université Distritale Francisco José de Caldas. Son objectif est de reconnaître les perceptions, les expériences, les sentiments et les relations produites dans le développement des ateliers et des réunions qui ont eu lieu dans la ville à travers les récits auto-ethnographiques d'un chercheur-observateur étranger et d'une chercheuse animatrice d'atelier résidente. Ces histoires montrent que le processus de recherche en création est une expérience transformatrice pour les chercheurs eux-mêmes qui favorise l'implication sociale, personnelle et professionnelle, permettant de reconnaître la complexité du phénomène migratoire, ce qui représente une pratique qui peut compléter les évaluations des ateliers afin de comprendre les relations produites au cours de leur implémentation.

# Introducción

El presente artículo nace de la experiencia de participación como coinvestigadores/as en el proyecto de investigación europeo “Transforming Migration by Arts” (TransMigrARTS), de la convocatoria Horizon2020-Research and Innovation Framework Programme, tipo Marie Skłodowska-Curie Action-MSCA-RISE (Ref.101007587). Este proyecto tiene como principal interés reconocer las diferentes percepciones sobre los procesos de transformación migratoria a través del desarrollo de talleres artísticos como herramientas de investigación-creación, de acuerdo con su responsable Monique Martínez (2022) de la Universidad de Toulouse II – Jean Jaurès. Su originalidad se centra en el estudio del uso e impacto de las artes como mecanismo de transformación y empoderamiento ante las distintas situaciones de vulnerabilidad que experimentan la población migrante, ya que, de acuerdo con Fernández-Niño y Navarro-Lechuga (2018) y con Martínez y Martínez (2018) estas iniciativas suelen realizarse desde el ámbito de la salud humana y con perspectiva psicosocial. Por tanto, a través de las dinámicas artísticas se fomenta los mecanismos de expresión, autoestima, confianza y conexión social.

En concreto, este trabajo se origina en el transcurso del WorkPackage 2 (WP2), destinado a la intervención artística en comunidades vulnerables específicas migratorias, durante el proceso de movilidad y estancia académica en la ciudad de Bogotá para la observación de los talleres “Prácticas de la Risa y la Celebración” y “Prácticas de performance para el Buen vivir”, realizados en agosto de 2022 por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. A partir de este contexto, tenemos como objetivo compartir algunas de las experiencias vividas durante la aplicación de estos talleres y estancia investigadora en la ciudad de Bogotá mediante narrativas autoetnográficas que permitan reconocer las percepciones, vivencias, sentimientos y relaciones generadas a través de un investigador observador visitante extranjero de procedencia europea y una investigadora tallerista residente de la propia ciudad. La exposición de sus miradas desde diferentes roles profesionales y contexto demográfico permite una mayor aproximación a la realidad ob-

servada. Con ello, pretendemos realizar posibles propuestas de mejora en el proceso de investigación-creación aplicada con comunidades migratorias que faciliten su transformación.

La migración representa un fenómeno demográfico natural propio del ser humano que implica la alteración de las dimensiones económicas, psicológicas, sociales, educativas, políticas y emocionales de la persona (Martínez y Martínez, 2018). Asimismo, la persona migrante debe ser considerada un sujeto reconocible y con igualdad de oportunidades, siendo un compromiso y un derecho fundamental que el Estado debe garantizar, especialmente ante las condiciones de precariedad económica, búsqueda de oportunidades laborales, educativas, reagrupación familiar, cambios climáticos o huida de conflictos bélicos/armados que originan estos movimientos (Fernández-Niño y Navarro-Lechuga, 2018; Maiztegui-Oñate, Esumaga y Gandarias, 2022; Terrón-Caro y Monreal-Gimeno, 2014). Por ello, Portes (2009) resalta que esta vivencia requiere la adaptación psicosocial y el equilibrio emocional de las personas implicadas, necesitando la mejor convivencia e interacción con las nuevas comunidades acogedoras como proceso de transformación social entre todos los agentes implicados. Sin embargo, existe la presencia de entornos hostiles que generan relaciones de rechazo y violencia contra las personas migrantes basadas en conductas y actitudes discriminatorias y de estigmatización social que dificultan la calidad de vida de esta población (Martínez y Martínez, 2018; Terrón-Caro y Monreal-Gimeno, 2014).

Ante ello, emerge la importancia de las prácticas socioeducativas y artísticas como modelos de intervención contextualizados y adaptados a las distintas realidades que presentan las comunidades vulnerables, orientados a fomentar sus habilidades, competencias y la adquisición de recursos y herramientas que permitan su autonomía, comunicación y resolución de conflictos, además de fomentar el cambio social y mejor integración en el nuevo territorio. Gracias a ello se pretende representar la inclusión y expresión de estas personas para conseguir su visibilidad, empoderamiento y transformación generando procesos de paz (Aña-

ños, García-Vita y Añaños, 2022; Maiztegui-Oñate, Esumaga y Gandarias, 2022).

Concretamente, los flujos migratorios en Colombia han experimentado un gran cambio y evolución en los últimos años, asociados a las condiciones y el orden socioeconómico y político del país (Cuervo, Barbieri y Rangel, 2018). Este aumento de desplazamientos y movimientos poblacionales ha provocado un proceso de globalización para el Estado, lo que conlleva cambios en los valores, actitudes y normas de convivencia en su sociedad (Guarnizo, 2006). Especialmente, en este contexto resalta la crisis migratoria venezolana, pues, según Rodríguez y Ramos (2019), Colombia acoge a más del 50% de su flujo migratorio. En este sentido, García y Restrepo (2019) destacan como principales causas de esta corriente migratoria las persecuciones políticas, carencias económicas, sensaciones de inseguridad y pésimas calidades de vida. Este cambio en la configuración sociocultural del territorio colombiano representa una realidad actual de gran relevancia social y un reto para el Estado, lo que requiere acciones socioeducativas de paz, empoderamiento e integración para el mejor desarrollo humano y erradicación de las situaciones de violencia y vulnerabilidad migratoria.

De este modo, se denota distintos tipos de flujos migratorios en Colombia, diferenciando, de acuerdo con el Instituto Nacional de Estadística (INE, 2022) y con García (2003), entre:

- Migración internacional: movilidades entre distintos países.
- Migración interna: movilidades en el interior del propio país. Puede ser entre distintas provincias, regiones, comunas...
- Migración intergeneracional o segunda generación de migrantes: Se trata de personas que, aunque no hayan realizado un desplazamiento o movilidad, provienen de padres/madres migrantes. Por tanto, su historia de vida está marcada por los factores sociales, económicos, emocionales y políticos de la situación migratoria familiar.

Asimismo, debido a las condiciones de coacción, conflictividad e inestabilidad económica y/o laboral que conllevan los cambios políticos y socioeconómicos en distintos países, destacan los proyectos migratorios de carácter forzado, migrantes refugiados y aislados (Alaminos, Alber y Santacreu, 2010; García y Restrepo, 2019). Se tratan de desplazamientos delicados y con un gran impacto emocional debido a la repentina ruptura social, cultural y familiar en la vida de la persona. Pueden ser movilidades tanto internacionales como internas. Con todo, las personas migrantes configuran un colectivo vulnerable específico con características y necesidades socioeducativas determinadas y marcadas por sus historias de vida.

En este sentido, el proceso de investigación-creación aplicada desde donde se desarrolla el proyecto TransmigrARTS reconoce que los conocimientos pueden originarse a través de procesos artísticos y estéticos, los cuales pueden comunicarse a través de la misma experiencia (Borgdorff, 2012). Para Martínez (2022), al tener una perspectiva aplicada, esta investigación tiene como objetivo aportar soluciones a desafíos sociales a través del arte. Asimismo, el desarrollo de las prácticas artísticas permite la expresión y reconocimiento de las experiencias de la población migrante al espacio público, pudiendo representarse también como herramientas de denuncia social y difusión de la igualdad y dignidad humana (Maiztegui-Oñate, Esumaga y Gandarias, 2022). De modo que este enfoque investigativo representa un campo de actuación para el análisis, conocimiento, comprensión y, por tanto, mejor actuación como respuesta ante las necesidades vitales de las personas migrantes en situación de vulnerabilidad.

Así, el presente artículo parte de la observación participante de los talleres artísticos desarrollados con estas comunidades, entendiendo esta práctica como una red de relaciones e interacciones que se tejen entre los participantes (Marcus 2001) y, en este caso, la actividad creadora. Aun cuando este ejercicio de observación permite una aproximación para conocer y comprender la realidad de los/as participantes (Seiça, 2015), el espacio del taller como campo específico no representa íntegramente la realidad situada, ya que es algo extracotidiano en la vida de los/as parti-

cipantes. Representar los talleres como el campo de lo observable puede ser pertinente, pero limitado, ya que, como práctica situada y contextualizada genera unas dinámicas (Ariztía, 2017) y unas interacciones con el contexto que requieren de su conocimiento lo cual no se da por completo con un proceso de documentación sobre el mismo.

En definitiva, la observación participante requiere que quien realiza el ejercicio etnográfico tome notas no solo de los sucesos, sino de sí mismo participando de los acontecimientos con las demás (Geertz, 1991, p. 21) y de su relación con el escenario y el contexto en el que la acción y las interacciones se hacen posibles. Por consiguiente, emerge la importancia de hacer visibles las

## El registro autoetnográfico

La autoetnografía es un acercamiento a la práctica investigativa desde la escritura, que se caracteriza por utilizar la experiencia personal del investigador/a-etnógrafo/a para ilustrar facetas de una experiencia cultural y contrastarlas. Esta acción metodológica trata de describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal para entender la experiencia cultural (Ellis, Adams y Bchner 2019; Gómez-Urda, 2022). No hay una fórmula exacta para realizar estas narrativas, ya que es una estrategia que permite a quien investiga aprender tanto de lo observable como de sí misma/o. En esta escritura se difuminan los límites entre observador y observado, convirtiendo a todos los participantes en co-observadores y co-observados del proceso.

Por esta razón, encontramos pertinente el empleo de algunas narrativas autoetnográficas para la escritura de este artículo, ya que, desde esta perspectiva, podemos incluir el relato de nuestro propio sentir en relación con la experiencia de observar, dirigir y acompañar los talleres, las relaciones generadas con sus participantes y las vivencias con el contexto donde estaban sucediendo estos talleres, es decir, la ciudad de Bogotá. Gracias a ello, se puede apreciar desde diferentes puntos de vista, sentimientos, afectaciones y, especialmente, transformaciones que

relaciones y prácticas compartidas no solo en el taller, si no en la propia experiencia investigadora de ser y estar durante la estancia en el contexto aplicado, es decir, la ciudad de Bogotá.

En consecuencia, este artículo presenta una experiencia relatada y traducida mediante narrativas autoetnográficas por dos investigadores/as implicados/as (Seiça, 2015) sobre esta experiencia en la ciudad de Bogotá durante el WP2, la cual busca visibilizar, en parte, como se dieron algunas interacciones entre los diferentes participantes y el contexto en el que se iban desarrollando los talleres, comprendiendo la complejidad transformadora en el proceso de investigación-creación.

los talleres pueden tener en los/las participantes y en los propios investigadores/as.

En base a ello, las narrativas autoetnográficas que surgieron de la estancia en Bogotá durante el mes de agosto presentan las siguientes perspectivas:

- Una perspectiva desde la experiencia de la investigadora que realiza el taller, con una enfática fenomenológica.
- Una perspectiva desde la experiencia del observador que participa en el taller, con una enfática fenomenológica.
- Una perspectiva desde el encuentro con la ciudad donde se desarrolla el taller como experiencia etnográfica de flâneur o flâneuse.

Considerando nuestro interés en señalar las interacciones de la experiencia vivida no solo durante la aplicación del taller como el lugar de lo observable, sino con la propia ciudad como el contexto donde se desarrollan los mismos, resaltamos la perspectiva autoetnográfica de flâneur/flâneuse, siendo definida a continuación:

## El flâneur/flâneuse en el ejercicio autoetnográfico

El término flâneur/flâneuse, propuesto por Walter Benjamin en su libro *Das Passagen-Werk* (1982), se origina del verbo francés *flânerie*, que significa pasear, callejear, vagar por las calles. Por tanto, el flâneur en masculino y flâneuse en femenino significa paseante. Asimismo, según McLaren (1997) la *flânerie* como práctica que se realiza en la ciudad implica actividades de lectura de la vida metropolitana como formas de leer la ciudad desde las imágenes espaciales y arquitectura para aproximarse a sus configuraciones humanas y a su población. Esta acción también conlleva acciones de observación y escucha a las personas que habitan en ese contexto, así como actividades de producción de textos relacionados con la experiencia. Según este autor, las acciones de conocimiento realizadas por él flâneur/flâneuse forman parte de un ejercicio de reflexión sociológica que hace un etnógrafo en un contexto determinado (McLaren, 1997).

Desde esta perspectiva, donde resalta la metáfora del paseante por la ciudad, emerge la intención de reconocer la experiencia que ofreció la presente estancia de investigación, observación de los talleres y relación con el entorno para transformar a todos sus agentes implicados. El ejercicio de la *flânerie* por la ciudad de Bogotá nos permitió reimaginar y re-crear interacciones, prácticas, gestos e historias vivenciadas como parte de la experiencia vivida en los talleres. Esta reconstrucción se mezcla con el hecho de vagar por la ciudad y posibilita comprender los impactos o hechos desde otro lugar, sin olvidar que estas experiencias están permeadas de las propias historias y condiciones personales con su contexto.

De acuerdo con esto, presentamos dos fragmentos de los relatos autoetnográficos que recogen la experiencia de un investigador observador visitante y una investigadora tallerista residente sobre los talleres aplicados en Bogotá.

## Relatos autoetnográficos sobre la experiencia TransMigrARTS en Bogotá

**Relato de experiencia fenomenológica del observador visitante: El proceso de transformación de las inseguridades y compromisos profesionales a través de los encuentros con la ciudad y sus comunidades migratorias.**

*Ruben*

*Bogotá, agosto de 2022.*

*Tras un viaje solitario en avión de más de 10 horas comienzo la estancia de investigación en una ciudad, país y continente desconocido para mí. En un primer momento me invaden sensaciones de inseguridad, vulnerabilidad y desconfianza debido a mi nueva condición y etiqueta social de visitante extranjero. Estas emociones se vieron reforzadas tras varias reuniones virtuales previas que transmitían los protocolos de seguridad en la ciudad, procedimiento institucional necesario y*

obligatorio en este tipo de encuentros. A mi llegada me reciben compañeros/as investigadores/as del proyecto. Aunque habíamos compartido un encuentro pasado en enero de ese mismo año en la ciudad de Granada, no se habían generado vínculos o relaciones cercanas más allá de ciertas intervenciones académicas. Siendo, incluso, una de ellas del mismo departamento de mi Universidad y equipo de investigación. Aun así, este pequeño gesto de comité de bienvenida me despierta una agradable sensación de tranquilidad y estabilidad que permite identificarme como uno más en esta comunidad de profesionales visitantes y locales.

Tomamos un taxi y observo por primera vez el ambiente de la ciudad. Me abruma el caos del tráfico y la conducción de los vehículos. Sin embargo, destacan las pintadas y los grafitis en los edificios, todos ellos con un mensaje político o social que me genera curiosidad por conocer su historia. Estas manifestaciones culturales también me recuerdan la importancia de nuestras labores profesionales de ámbito social, educativo y artístico.

Durante las primeras semanas la Institución de acogida organizó diversos encuentros turísticos por la ciudad. De nuevo, me llama la atención la multitud caótica de transeúntes en las calles, especialmente centrales, donde circulaban personas de todo tipo de clases sociales y económicas. Asimismo, se podía encontrar cualquier tipo de comercio o venta ambulante en cada rincón, formando diferentes ruidos y sonidos en la ciudad. Estos puestos vendían cualquier objeto cotidiano de casa, siendo anunciados a viva voz por todos sus vendedores. Todo este bullicio hacía que sintiera un ambiente social vivo y dinámico y facilitó conocer aún más sus costumbres, dinámicas y normas sociales.

Poco a poco, mediante la convivencia entre el grupo de investigadores/as se construía un sentimiento de afectividad y unión, en cierta medida, incluso casi familiar. Desaparecen las inseguridades y los miedos y puedo caminar por la ciudad calmado y sintiendo dicho espacio como parte de mi historia de vida. Conozco a una camarera del restaurante en el que frecuentaba, al escuchar mi acento extranjero me pregunta si puedo ofrecerle algún puesto de trabajo a su hija en mi país. Me confiesa que es de Venezuela y huyó por conflictos políticos y carencias económicas. Esta hija es fruto de una violación, manifestando un rechazo hacia el contacto físico masculino. Dicha experiencia me despierta interés hacia la migración venezolana.

Comienzan los talleres artísticos con el “WP2\_T10: Taller Prácticas de la Risa y la Celebración”. A pesar de su título, que sugiere actividades de risoterapia y diversión, inicia con dos sesiones de dramaturgia en colectivos vulnerados. Mostrando historias migrantes de violencia y víctimas de guerra que causaron llantos y lamentos entre los/as participantes, concluyendo con un abrazo común. Un gesto de afectividad en el que no participé ya que no me sentí identificado al no haber experimentado situaciones similares. A pesar de ello, comprendí el gran compromiso sociopolítico de esta población y el valor de la cultura ante vivencias tan dolorosas. Sin embargo, estos/as participantes se preguntaban “¿y dónde está la risa?”, cuestión respondida por los talleristas en sesiones posteriores, ya que era considerada una respuesta ante los traumas que el cuerpo asimilaba. En base a ello, las últimas actividades ofrecieron ejercicios de cohesión de grupo y conocimiento del otro/a, generando un ambiente de risas y alegría que permitió conocernos a todos/as. Entre ellos/as, destacaron 3 personas de edad avanzada, migrantes internas que expresaban haber vivido todo tipo de conflictos políticos en el país, causando consecuencias sociales, económicas y laborales, además de muertes familiares. Sin embargo, estas participantes fueron las más agradecidas del taller, argumentando que gracias a ello podían salir de casa para pasar un rato agradable y abstraerse del dolor y sufrimiento de su día a día. Incluso nos regalaron a todos/as un obsequio de bienvenida. Sus gestos de cariño me proporcionaron una mayor tranquilidad y comodidad, pero, especialmente, una sensación de unión con la ciudad.

Tras eso, se desarrolla el segundo taller “WP2\_T11: Taller Prácticas de performance para el Buen vivir”, con un objetivo centrado en el empoderamiento, la superación y el desarrollo personal mediante acciones de performance. Entre sus ejercicios se encuentra uno dedicado al tributo de los/as difuntos/as. Durante su puesta en práctica, una migrante interna de edad media experimenta sensaciones de malestar emocional, llegando a desvanecerse debido al recuerdo de una hermana fallecida víctima de conflictos políticos. Asimismo, resalta una joven participante que, tras varias sesiones previas en silencio, durante esta actividad manifiesta haber sufrido un secuestro en la ciudad recientemente. Estas dos declaraciones muestran perfiles vulnerables que intentan empoderarse a través de compartir su testimonio, lo que anima al resto de participantes a compartir sus experiencias de vida, todas ellas caracterizadas por violencia y precariedad socioeconómica. Las últimas sesiones de este taller se centraban en la dimensión personal e individual de cada uno/a, terminando con un ejercicio de liberación, recreación y festividad en el que abundaba la afectividad y el cariño. Esto permitió conformar una comunidad de personas unidas mediante vínculos pasados de conflictividad y, especialmente, un enorme deseo de recuperación y empoderamiento. Todo ello, me reafirmaba la importancia de acompañar profesionalmente para facilitar procesos de paz para conseguir la transformación psicosocial en población migrante, vulnerada o en riesgo de exclusión social.

En el resto de la estancia investigadora tuve el placer de conversar con un gran número de personas migrantes venezolanas. Todos/as ellos/as reconocían como principal motivo de desplazamiento la falta de oportunidades laborales y carencias económicas, aunque añoraban y recordaban con una sonrisa su lugar de nacimiento. Destacan varios testimonios que describían situaciones de discriminación en entornos laborales por su nacionalidad, llegando incluso a recibir un salario menor. Recuerdo, especialmente, un padre de familia de edad media y graduado en ingeniería, con una vida dedicada a la formación y enriquecimiento académico. A pesar de su nivel de estudios universitarios avanzados, esta persona no podía cubrir las necesidades básicas de su familia, viajando a Colombia en búsqueda de un mejor mercado laboral. Actualmente trabajaba como panadero y se encontraba agradecido ya que eran mejores condiciones que en su país de procedencia. Sin embargo, me repetía constantemente si nuestra investigación podría ofrecerle alguna beca o recursos económicos para que sus hijas pudieran estudiar. Otra joven venezolana me explicaba como sufría prejuicios y rechazos sociales por la propia población colombiana, siendo nombrada como “Veneco” para designar su nacionalidad venezolana y residencia actual en Colombia. Esta etiqueta tenía connotaciones negativas, asociadas a delictividad, pobreza y clase social baja, lo que genera limitaciones en sus calidades de vidas. Me invade un sentimiento de frustración e impotencia por no poder ayudar a mejorar sus situaciones personales y familiares.

Gracias a todas estas voces terminé los últimos días de la estancia sintiéndome parte de todas estas comunidades que he podido conocer. Recuerdo las pintadas y grafitis urbanos que observaba durante mi primer día en la ciudad y reconozco, al fin, la historia del país a través de las experiencias, interacciones y testimonios compartidos en los talleres y en los encuentros por la localidad. Aun así, admito la complejidad social de Bogotá y sus flujos migratorios, que no puede ser comprendida en una breve estancia de investigación.

A pesar de ello, camino por las calles con seguridad, implicación y motivación por generar procesos de paz, adaptación e integración social en estas comunidades. Confirmando que las intervenciones artísticas e investigadoras no solo transforman a las personas migrantes, sino también a los propios profesionales implicados.

## Relato de experiencia de encuentro con la ciudad como experiencia etnográfica de flâneuse

**Natalia**

**¿Dónde queda Bogotá? Fragmento Diario de campo.**

**Sábado 15 de agosto 2022:**

*La mañana está gris, la cita para iniciar el taller es a las nueve de la mañana en “Casa Kilele” ubicada en un sector de Bogotá llamado Teusaquillo. Los primeros en llegar al espacio son los invitados internacionales, todos se hospedan por el Parkway o el centro, barrios muy cercanos al lugar de encuentro, de manera graciosa reconocen que todo en Colombia comienza una hora más tarde.*

*Yo, escucho el comentario, miro la ventana y pienso que con la lluvia el tiempo de todos es más lento. La lluvia en Bogotá no es romántica, la ciudad se pone gris y fría; y entre la lluvia, el gris del concreto y el gris de la vida en la ciudad, todo pesa más y la casa es refugio, no dan ganas de salir. Pienso luego en el día, ¿a quién le gusta madrugar un sábado? porque si la cita es a las 9:00 A.M implica que quien se dirija al taller salga de casa en el mejor de los casos, a las 8:00 A.M., lo que implica que esta persona se levante a las 7:00 AM, y eso, en mi forma de ver es madrugar un sábado, nada fácil para quienes han tenido que trabajar entre semana.*

*En mi caso me quedé en casa de una amiga que vive a una cuadra de “Casa Kilele”, cerca al parque Armenia. Vivo fuera de Bogotá, pero esto de vivir fuera es relativo, lo mismo que si es cerca o lejos. Vivo a la distancia que se encuentra ubicada cualquier localidad de Bogotá, vivo en la zona metropolitana de la ciudad, pero su tráfico es tan pesado que hace que Bogotá quedé a dos horas de Bogotá como lo reconocen sus propios habitantes al notar que los trayectos que antes tomaban cuarenta minutos tomen ahora hasta 2 horas, es decir, en mi caso 7:00 A.M es tarde para levantarnos y llegar a la hora indicada al encuentro.*

*Regreso mi mente a “Casa Kilele”, sigo viendo el día gris por una puerta corrediza que da a la terraza. El espacio está completamente oscuro para el taller que se realizará durante la jornada. Hoy estaré adentro y afuera, como cuando alguien hunde la cabeza solo por un momento en el mar para mirar bajo el agua, ve el paisaje sumergido, pero no lo explora y saca la cabeza pronto para volver a otra realidad.*

*El taller da inicio y yo a veces me cuelo en la acción para sentir el goce del hacer. Pero estoy frágil, me cuido en mi cansancio y fatiga por el trabajo energético del día anterior. A pesar de que el taller ha dado inicio una hora más tarde, es decir a las 10:00 AM, las participantes continúan llegando al taller, ¿y que les podemos decir? Es sábado y en la ciudad llueve, Bogotá está gris.*

*Estas impredecibles llegadas me hacen pensar en los tránsitos y recorridos que las personas participantes deben hacer para poder llegar al espacio. Pienso en los tránsitos y en las experiencias que han hecho en su vida para llegar no solo a “Casa Kilele”, sino a Bogotá; algunas de ellas me comentan desde donde vienen, yo, recuerdo dónde queda mi casa y que Bogotá está a dos horas de Bogotá.*

*Trazo en mi mente un mapa con los recorridos para llegar al lugar de encuentro, son entre 20 y 26 kilómetros en cada tramo. Últimamente utilizo el “google maps” no solo para mirar las posibles rutas y ubicaciones, sino para mirar el tráfico y la distancia del itinerario. Pongo la aplicación en la opción de desplazamiento en automóvil, aunque no tengo vehículo propio, a la respuesta que me*

*arroja la aplicación siempre sumo una hora más. Me movilizo en transporte público y los trayectos, a causa del tráfico, toman una hora de más que en un vehículo particular.*

*Una de las participantes me cuenta que ella viene de Soacha y otra de Funza, los dos son municipios metropolitanos, el primero a más o menos 19 kilómetros, toma 2 horas el trayecto y en el segundo a 24 kilómetros, toma aproximadamente 2 horas con 45 minutos. Otra compañera, tallerista, me comenta que ella vive en Usme, localidad de Bogotá que queda a 20 kilómetros del punto de encuentro y que toma 2 horas y 30 minutos.*

*La primera parte de la jornada llega a su final, entre juego, luces y sombras vamos a almorzar. Después del café, iniciamos la segunda parte del taller, donde vamos junto con los participantes a realizar una corpografía realizada a partir del dibujo y la intervención de sus propias sombras. Para este proceso pedimos a los/as participantes recordar sus orígenes. Así, fueron llegando relatos de los paisajes y los tránsitos vividos, las madres, las hermanas, los hermanos, las abuelas, los abuelos, las familias, las infancias, las soledades, las fincas, llegaron también los ríos, las montañas, los juegos, las manadas, la selva, así llegó el campo como escenario principal de las infancias y las familias como territorios inscritos en el cuerpo, así conocimos la llegada a Bogotá de las familias de las y los participantes y pudimos dibujar en el tiempo el suceso que acompañó este ejercicio migratorio.*

*Cada participante narró sus paisajes y su tránsito, de Toribio Cauca a Bogotá (trayecto de 11 horas y 533 kilómetros), de Fomeque Cundinamarca a Bogotá (trayecto de 3 horas y 30 minutos y 70.5 kilómetros), de Bogotá a Cúcuta Santander (trayecto de 13 horas y 30 minutos y 563 kilómetros), de Pereira a Bogotá (trayecto de 9 horas y 327 kilómetros), de Las Mesas Nariño a Bogotá (trayecto de 18 horas y 808 kilómetros). Tras este ejercicio, se desarrolló el final de la jornada, reconociendo nuestros propios recorridos con el recuerdo de los tránsitos que muchos han hecho desde su infancia hasta la actualidad para llegar a Bogotá. Pienso en la historia de mi familia materna, de Guaduas Cundinamarca a Bogotá (trayecto de 4 horas y 122 kilómetros) y de Bogotá a Bucaramanga Santander (trayecto de 8 horas y 425 kilómetros), fueron en total 2.845 kilómetros recorridos por familias colombianas para que todos pudiéramos coincidir ese sábado bajo la lluvia de la fría Bogotá.*

*Cuando uno se sienta a escuchar los paisajes vividos reconoce las diferentes causas de las llegadas a la ciudad; violencia, falta de oportunidades en el campo, estudios, vivienda, salud; todos/as somos migrantes del campo a la ciudad. Somos migrantes en nuestra propia tierra, cargamos pedazos del país auestas, lo modificamos en el cotidiano. Aquí, como talleristas, pudimos evidenciar en la colectividad uno de los enunciados del proyecto de investigación “Pasarela”, el cual indaga la migración como el tránsito del campo a la ciudad y como aspecto constituyente de nuestra experiencia de país, lo cual configura nuestra corporeidad como migrantes intergeneracionales y de diversos procesos identitarios. En este instante, empiezo a ver de otra manera mi historia familiar, me pregunto ¿Qué traigo conmigo, en mi misma que hable de esta experiencia de migrar y transitar por el país?, ¿qué comidas?, ¿qué tradiciones?, ¿qué historias familiares?; y me reconozco por primera vez como migrante en mi propia ciudad.*

*Y así nos recibe y se construye Bogotá, mi Bogotá, incomprendida, fría, gris, amada y agreste hecha por partes, b-O-go-tÁ, hecha de retazos de la vida en el campo, construida con el dolor de los que llegan.*

*Esa noche había un encuentro de gráfica en la “Casa de la Paz”, ubicada en la misma localidad que “Casa Kilele”: Teusaquillo. Invité a los/as colegas que estaban observando a conocer el espacio; en algún momento de la noche manifesté que debía partir, que iba para Suba, localidad que se encuentra a 16 kilómetros del lugar y toma un trayecto de aproximadamente 1 hora y 15 minutos.*

*Esto me recuerda la reflexión que inicié en la mañana respecto a los tránsitos que cada una/uno hace para llegar a Bogotá, es decir, a la Bogotá de cada uno, y me pregunto ¿cómo un tránsito de 48 kilómetros al día, en un tiempo de 6 horas, no puede afectar la noción de ser-estar de alguien? ¿de sentirse parte de...? ¿Cómo tránsitos de un extremo a otro de la ciudad no pueden ser considerados experiencias de migración? como cuando una persona se muda y cambia de una localidad a otra o cuando se muda a las zonas metropolitanas ¿Por qué desde esta pequeña sensación de tránsito por la ciudad, de recorrido de la ciudad, cuando nos mudamos o cambiamos de localidad podemos tener la sensación de migrar?*

*Un colega insiste que me quede otro rato, a lo que yo respondo que por la distancia y la hora prefiero partir pronto. Otro de los invitados me responde que Suba es probablemente un lugar al que no hay que ir porque está muy lejos y no habrá nada que hacer. Yo pienso, muchos de los procesos que sostienen la vida cultural y política del cotizado centro de la ciudad, como en el que nos encontrábamos, surgen en la vida comunitaria de las localidades, que lejanas, están habitadas y han sido construidas por miles de migrantes intergeneracionales, es la migración al interior del país la que ha construido Bogotá y estar en el centro no es conocer la ciudad, luego pienso Bogotá está a dos horas de Bogotá, me despido y salgo a buscar un Transmilenio a la estación de la 39 con dirección Suba a la casa de mi prima que me estaba esperando.*

## Discusión y conclusiones

El presente proyecto TransMigrARTS se basa en procesos de investigación-creación como postura epistémica, los cuales, de acuerdo con sus investigadoras Martínez (2022) y Castillo (2014), reconocen el lugar del cuerpo del/a investigador/a creador/a como epicentro y eje articulador del conocimiento (Contreras, 2013). Para Hernández (2006) esta perspectiva permite evidenciar diferentes maneras de conocer a través de la propia experiencia de cada investigador/a, añadiendo Van Manen (2003) su importancia para la exposición de historias de vida en colectivos vulnerables, especialmente en población migrante, comprendiendo así los significados de las acciones y relaciones entre estas personas, los contextos y objetos implicados.

Por tanto, de acuerdo a ello, no pretendemos ofrecer verdades universalizantes, sino compartir la experiencia vivida en el desarrollo de los talleres y encuentros con la ciudad desde nuestros sentires para realizar reflexiones críti-

cas sobre las acciones e interacciones generadas que permitan visibilizar y reconocer las voces de los/as participantes, la complejidad del hecho migratorio y reconocer las intervenciones artísticas como herramientas de denuncia social, cohesión social e inclusión de grupos vulnerables (Accerenzi, 2019; Maiztegui-Oñate, Esesumaga y Gandarias, 2022). Cabe destacar que, aunque ambos relatos autoetnográficos parten del enfoque de flâneur o flâneuse, cada uno/a dirigió su atención a aspectos diferentes de acuerdo con lo experimentado, sentido y vivido.

En concreto, el primer relato se centra en los sentimientos y compromisos generados por la interacción entre las experiencias vividas en los talleres y la lectura visual de la ciudad, concretamente con las denuncias sociales sobre el país que manifiestan las pinturas urbanas en Bogotá y los relatos de personas migrantes violentadas. Esto nos permitió aproximarnos de manera empática al fenómeno de la migración y compren-

der las situaciones de vulnerabilidad común de los/las participantes, lo que produjo una transformación emocional y sociopolítica del observador a través de la propia vivencia artística y experiencia en la estancia. Por otro lado, el segundo relato relaciona la experiencia personal vivida en los talleres a través de la relación con los/as participantes y los trayectos realizados entre sus viviendas y el lugar de aplicación. Ambos relatos permiten reconocer que Bogotá está configurada por ejercicios de micro-migraciones que acontecen diariamente en el flujo y configuración sociocultural de la ciudad. Asimismo, mediante esta experiencia y los relatos compartidos con los/as propios/as participantes, la tallerista reconoce su propia historia de migración.

A través de ello se evidencia la complejidad del fenómeno migratorio, así como la diversidad de factores y dimensiones psicosociales que influyen en su desarrollo, tal y como muestran Martínez y Martínez (2018) en su manuscrito sobre procesos migratorios. Ambos relatos expuestos coinciden en la necesidad de conocer y sensibilizarse con el contexto y la realidad de las personas migrantes, consiguiendo así una mejor efectividad y adecuación de las intervenciones artísticas, estrategia fundamental de acompañamiento y fomento socioeducativo para la transformación de estas comunidades según Añaños, García-Vita y Añaños (2022). A pesar de ello, manifestamos la dificultad de comprender estos fenómenos y dinámicas sociales en estancias de investigación breves con profesionales externos/as que no estén familiarizados con dicho territorio, lo que puede limitar la acción profesional, académica e investigadora.

Aún más en la ciudad de Bogotá, donde se muestra como los flujos migratorios adquieren una gran relevancia actual y experimentan distintas formas y modelos vinculados a su orden socioeconómico y político, concordando con la realidad migratoria colombiana expuesta tanto por Cuervo, Barbieri y Rangel (2018) como por Guarnizo (2006). Concretamente, en ambas experiencias resaltamos la presencia de migraciones internas, es decir, movilidades dentro del propio país de acuerdo con la definición que

ofrece el INE (2022). Sin embargo, estos traslados no son reconocidos adecuadamente en el mundo académico y sus autores, aunque implican grandes cambios demográficos y de residencia que transforman su dimensión social, económica, laboral, emocional y familiar, adquiriendo, igualmente el rol de migrante y, por tanto, siendo expuestos a posibles situaciones de vulnerabilidad y violencia. Especialmente en grandes ciudades céntricas y metropolitanas, como es el caso de Bogotá, donde en el segundo relato muestra cómo el tránsito urbano para desarrollar cualquier tipo de actividad diario representa una acción propia de su realidad y de gran complejidad, además de los costes económicos y tiempos que requiere.

De igual manera, en el primer relato, el observador visitante menciona la presencia de migrantes venezolanos en situación de precariedad, pobreza e inestabilidad en Bogotá. Este movimiento supone para Rodríguez y Ramos (2019) una crisis migratoria debido a su estado político actual y consecuencias económicas y laborales. El colectivo de migrantes venezolanos comparte historias de vida caracterizadas por grandes dificultades personales, sociales, emocionales económicas, culturales y laborales, siendo difícil para el Estado poder cubrir sus necesidades básicas y vitales a pesar de ser un derecho fundamental en su calidad de vida. Colombia representa uno de los principales países que más acoge a esta población, junto a Estados Unidos y España (García y Restrepo, 2019), tal y como muestra el relato del observador visitante europeo. Desde esta breve experiencia podemos evidenciar una gran sensación de rechazo social hacia la migración venezolana en estos territorios, llegando a manifestar situaciones de discriminación laboral que limitan la consecución de vida digna y estable. Se muestra la necesidad de desarrollar procesos socioeducativos, artísticos y culturales que fomenten la sensibilidad y el conocimiento de la sociedad colombiana hacia este flujo migratorio y facilita una adecuada convivencia e integración social a través de actitudes de solidaridad, compromiso y tolerancia, fomentando procesos de educación para la paz (Añaños, García-Vita y Añaños, 2022; Rodríguez y Ramos, 2019).

Ante ello, radica la importancia del desarrollo de acciones artísticas y socioeducativas, así como de la observación participante y los métodos etnográficos en los procesos de investigación-creación en población vulnerable y/o violentada (Gómez-Urda, 2022; Marcus, 2001). Asimismo, de acuerdo con Gómez-Urda (2022), el uso de metodologías artísticas permite también la documentación de las experiencias, encuentros, interacciones y comunicaciones desde el sentir del/a observador/a. Lo que permite en estos procesos investigadores no sólo la evaluación de los talleres, sino el registro y autoreflexión de las acciones, interacciones, sensaciones y afectos desarrolladas para su mejor comprensión. En este sentido, en ambos relatos mostramos el impacto de esta experiencia en ambos investigadores/as, especialmente mediante la implicación social, personal y profesional que se fomenta.

Por tanto, Las prácticas artísticas y los procesos de investigación-creación aplicados a contextos de migración y vulnerabilidad resultan una experiencia transformadora no solo entre estos colectivos, sino que, a través de la expresión, reconocimiento y difusión de las distintas historias de vida, así como la vivencia y el sentir de lo estético en el taller, en el propio contexto de estancia y a través de las relaciones con el grupo participante, permite, también, la transformación de los/as propios/as investigadores/as, configurando acciones de reconocimiento entre todos los agentes implicados que potencian la sensibilización y los compromisos profesionales. De este modo, se destaca el carácter transversal de demanda social de las prácticas

artísticas que manifiestan Maiztegui-Oñate, Esesumaga y Gandarias (2022) en minorías vulnerables, así como la reflexión sobre las distintas situaciones de violencia a través de acciones colaborativas, estableciéndose estas acciones también como un ejercicio de ciudadanía y desarrollo humano.

En definitiva, como aporte de esta experiencia escritural al proyecto TRANSMIGRARTS, consideramos que los relatos autoetnográficos y la observación participante en las estancias investigadoras constituyen también resultados creativos para los/las investigadores/as, los cuales podrían asumirse como productos de la experiencia de las fases del proyecto y como aportes en el aprendizaje sobre los procesos de investigación artística aplicada (Martínez, 2022). Esta reflexión también permite el enriquecimiento personal del propio/a investigador/a, pudiendo comprender e incorporar en el diseño de los talleres artísticos las diferentes problemáticas abordadas y necesidades identificadas en la población migrante para su mejor proceso de transformación.

Por último, queremos destacar que estas metodologías puede complementar las evaluaciones cuantitativas elaboradas en el desarrollo de los talleres, permitiendo triangular las diferentes técnicas y comprender de una manera más exhaustiva y profunda las interacciones, testimonios e historias de vida que surgen a través de la relación entre las personas, contextos y objetos implicados, la reflexión y el sentir de los propio/as investigadores/as en las diferentes etapas del proyecto.

## Referencias

- Accerenz, M. (2019). Auto-ethnography as starting point in a feminist activist research. a menstrual bodily itinerary. En S, Fernández., y E, Alegre (eds), Autoetnografías, cuerpos y emociones II. Perspectivas feministas en la investigación en salud (pp. 153-170). Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili.
- Alaminos, A., Albert, M., y Santacreu, Ó. (2010). La movilidad social de los emigrantes españoles en Europa. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, 129(1), 13-35.
- Añaños, F., García-Vita, M., y Añaños, K. (2022). La intervención socioeducativa con poblaciones migrantes vulnerables: Una cuestión de derechos humanos. *Revista TransMigrARTS*, (1), 40-49.
- Ariztía, T. (2017). La teoría de las prácticas sociales: particularidades, posibilidades y límites. *Cinta de moebio*, (59), 221-234. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-554X2017000200221>
- Borgdorff, H. (2012). The conflict of the faculties: perspectives on artistic research and academia [Tesis Doctoral, Universidad de Leiden]. <https://scholarlypublications.universiteitleiden.nl/handle/1887/18704>.
- Benjamin, W. (1982). *Das Passagen-Werk*. Suhrkamp.
- Castillo, S. (21-23 de abril de 2021). Corpografía o del alcance de una autoetnografía [Ponencia]. III Encuentro Nacional de Investigaciones sobre cuerpo El Giro Corporal, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
- Castillo, S. (2014). Algunas consideraciones sobre investigación-creación. En S, Castillo [Ed], Corporeidades, sensibilidades y performatividades. Experiencias y reflexiones (pp. 83-97). Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Contreras, M. (2013). La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana. *Revista Poiésis*, 14(21-22), 71-86. <https://doi.org/10.22409/poiesis.1421-22.71-86>.
- Cuervo, S., Barbieri, A., y Rangel, J. (2018). La migración interna en Colombia en la transición al siglo XXI. Una aproximación multiescalar. *Revista Latinoamericana de Población*, 12(22), 50-68.
- Ellis, C., Adams, T., Bochner, A. (2019). Autoetnografía: un panorama. En S, Bernard (Ed) Autoetnografía, una metodología cualitativa (pp 17- 35). Universidad Autónoma de Aguascalientes
- Fernández-Niño, J., y Navarro-Lechuga, E. (2018). Migración humana y salud: un campo emergente de investigación en Colombia. *Revista de Salud Pública*, 20, 404-405.
- García, I. (2003). Los hijos de inmigrantes como tema sociológico: la cuestión de "la segunda generación". *Anduli: revista andaluza deficiencias sociales*, 3, 27-46.
- García, M., y Restrepo, J. (2019). Aproximación al proceso migratorio venezolano en el siglo XXI. *Hallazgos*, 16(32), 63-82.
- Geertz, C. (1991). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.
- Gómez-Urda, F. (2022). Documentar la experiencia cultural: Autoetnografía como narración para proyectos de investigación-creación en artes escénicas. *AusArt*, 10(1), 235-247.
- Guarnizo, L. E. (2006). El Estado y la migración global colombiana. *Migración y desarrollo*, (6), 79-101.
- Instituto Nacional de Estadísticas. (2022). Migración. <https://www.inec.cl/ine-ciudadano/definiciones-estadisticas/poblacion/migracion>
- Guerrero, D. (2022) Agüe-agüa-agüelita-agüela. Indagaciones de las intersensibilidades de los tránsitos campo-ciudad en la experiencia vital de mi agüela María Cristina Ladino Rodríguez [Tesis de Maestría]. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Hernandez, F. (2006). Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. En M, Gómez., F. Hernandez., y H, Pérez (Eds.), Bases para un debate sobre la investigación artística (pp. 9-50). Gobierno de España: Ministerio de Educación y Ciencia.
- Maiztegui-Oñate, C., Esesumaga, E., y Gandarias, I. (2022). Construyendo relatos sobre procesos migratorios desde prácticas artísticas colaborativas: la experiencia de cuatro mujeres artistas. *Papeles del CEIC*, 2022(2), 269-269.
- Marcus, G. (2001). Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal. *Alteridades*, 11(22), 111-127.
- Martínez, M. (2022). Iniciando el viaje con TMA. *Revista TransMigrARTS*, (1), 6-9.
- Martínez, M., y Martínez, J. (2018). Procesos migratorios e intervención psicosocial. *Papeles del psicólogo*, 39(2), 96-103.
- McLaren, Peter (1997) *Multiculturalismo Revolucionario. Pedagogías de disensión para el nuevo Milenio*. Siglo XXI Editores.
- Portes, A. (2009). Migración y cambio social: algunas reflexiones conceptuales. *Revista Española de Sociología*, (12), 9-37.
- Rodríguez, R., y Ramos, F. (2019). Colombia de cara a los desafíos y oportunidades que representa la migración venezolana. En E. Pastrana., y H. Gehring (Eds), *La crisis venezolana: impactos y desafíos* (pp. 547-577). Fundación Konrad Adenauer.
- Seiça, R. (2015). A Performance da Etnografía como Método da Antropologia. *Antropológicas*, (13), 27-38.
- Terrón-Caro, T., y Monreal-Gimeno, M. (2014). Mujeres migrantes en tránsito en la Frontera Norte de México: motivaciones y expectativas socioeducativas ante el sueño americano. *Papeles de población*, 20(82), 138-166.
- Van Manen, M. (2003). *Investigación educativa y experiencia vivida*. Idea books.

# La emergencia del ductus ético en el Teatro de Creación ·

Observar la transformación en un taller con personas migrantes.

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

DOI 10.59486/UZCA3274

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

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

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

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

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

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

## RESUMEN

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

## ABSTRACT

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

## RÉSUMÉ

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

## Introducción

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

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

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

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

## Devising Theatre o Teatro de Creación

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

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

cual convoca toda la creación del colectivo artístico.

- La “muestra final” no es tanto un resultado, sino un momento del proceso que se decide fijar, estructurar y mostrar manteniendo su dinámica creativa a posteriori. Es decir, la muestra final constituye una foto intermedia de un proceso que podría continuar in aeternum<sup>2</sup>.
- Estas formas de ser y hacer en el Teatro de Creación no excluyen los aportes recibidos de artes, filosofías o conceptualizaciones surgidas lejos de los escenarios teatrales.

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

## El ductus cinético de las intersensibilidades

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

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

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

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

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

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

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

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

## La ética de la vulnerabilidad y la sensibilidad

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

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

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

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

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

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

## Metodología de la observación

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

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

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

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

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

tencial transformador.

Resumiendo, reconocemos como campo de observación etnográfica la forma que toma la relación creativa entre el compositor o tallerista, la composición de materialidades y prácticas de las experiencias propuestas en el taller y las prácticas creativas de las personas participantes<sup>2</sup>. Dicha relación creativa, que para efectos de esta observación tiene la forma de ruta o ductus (Carruthers, 2010), García-S la ha definido como ruta cinética de las intersensibilidades en las prácticas estéticas o artísticas. Se consideran los siguientes aspectos:

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

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

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

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

## SEGUNDA PARTE · Estudio de caso

### La Carto-grafía bajo la metáfora del tejido

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

La carto-grafía del tejido colectivo se produce en el lugar donde se ubica la urdimbre de este tejido: la sala Ex-Límite, espacio de investigación, creación y exhibición teatral, ubicado en el barrio de Usera, en Madrid. El día 5 de julio, el tejedor de la urdimbre, Fernando Bercebal, recibe a los participantes migrantes<sup>3</sup>; personas procedentes de México, Colombia, Venezuela, Perú y Argentina, acuden a la cita junto con migrantes internos de España.

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

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

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

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

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

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



Foto 1. Detalle El mural con hilos del pasado

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

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

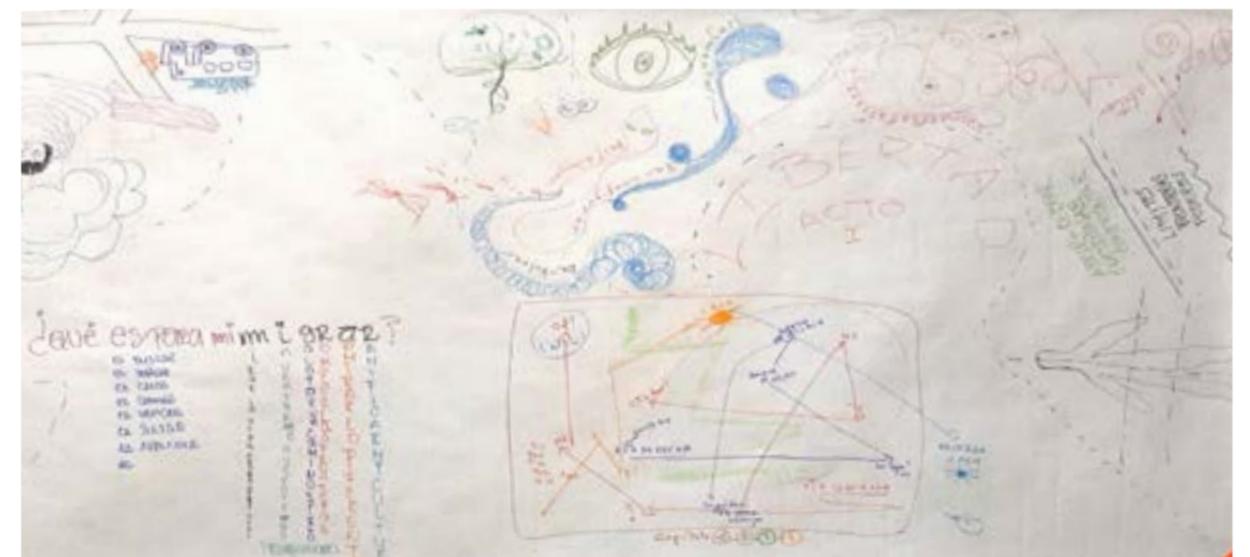


Foto 2. El mural con hilos del pasado

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

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

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

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

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

**Ilustración 1. Las ideas que surgen de la pregunta detonante**

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

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

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

Gráfica 1. Los pedacitos del tejido con historias colectivas

El fulcro interviene:

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

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

El fulcro interviene: “cualquier proceso



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

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

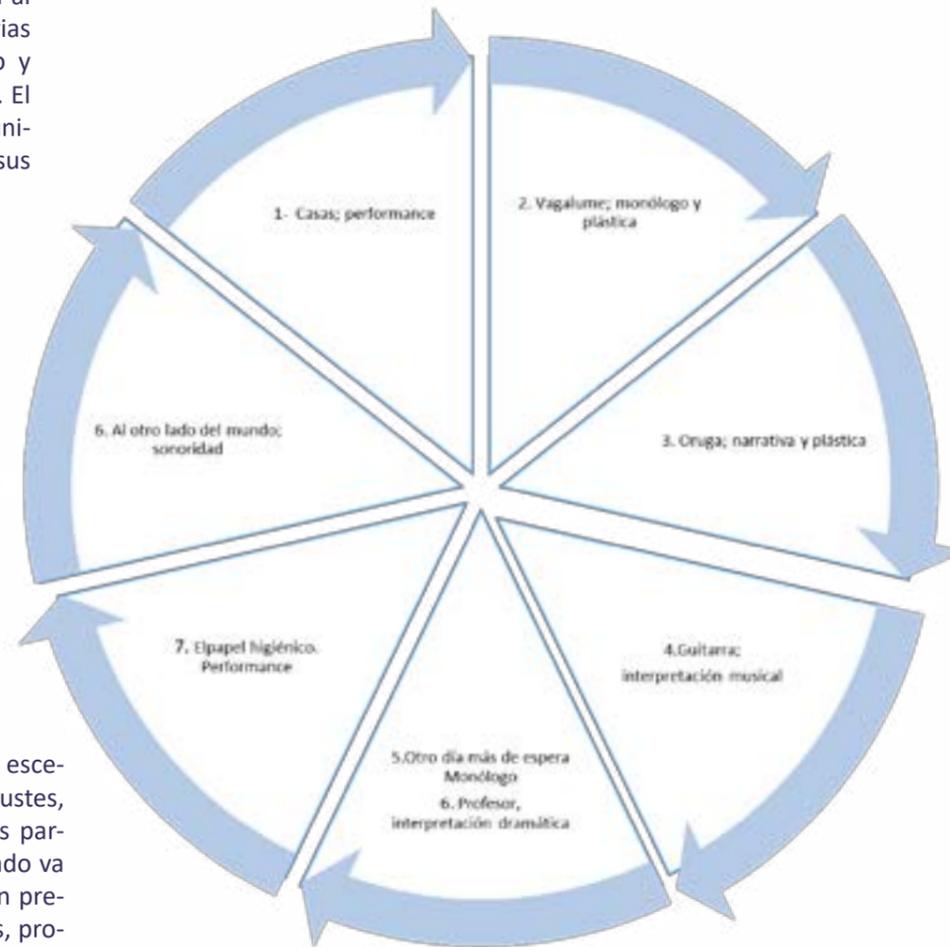
Sin alas, sin tierra	Una obra de vértigo	Otro día más de espera ó más puede esperar	Volcánicos
Las pieles de XXNN	El otro lado del mundo	Historia para contar	Historia de un instrumento

Gráfica 2. Las piecitas del tejido para la muestra final

## La Muestra final y el tejido de transformaciones

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

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



Gráfica 3. El tejido final

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

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

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

### A) La Caja Negra

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

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

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

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

### B) La caja blanca

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

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

## C) El filamento

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Foto 4. La grafía del ductuos de los juegos

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

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



Foto 5. La grafía de la epifanía

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

## La NO reflexión final: los brillos del otro

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Referencias

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

# El final de un taller artístico con población migrante

## Un estudio de la “socialización” del Taller Itinerante de Artes para la Paz, Universidad de Antioquia

**The end of an artistic workshop with migrant population**  
A study of "socialization" of the Traveling Workshop of Arts for Peace, University of Antioquia

**La fin d'un atelier artistique avec la population migrante**  
Une étude de "socialisation" de l'Atelier Itinérant des Arts pour la Paix, Université d'Antioche

DOI [10.59486/AAIV3786](https://doi.org/10.59486/AAIV3786)

**Nina Jambrina, Université Toulouse Jean Jaurès, Francia.**  
ORCID: 0000-0003-0240-970X  
**James Chaytor, Université Toulouse Jean Jaurès, Francia.**  
**Fabrice Corrons, Université Toulouse Jean Jaurès, Francia.**  
**Giana González Martín, Aarhus Universitet, Dinamarca.**  
**Noa Vaisman, Aarhus Universitet, Dinamarca.**

Palabras clave:  
cierre, final, taller artístico, socialización, Colombia, ritual, público, cambio de roles, colectivo

Keywords:  
closure, end, artistic workshop, socialization, Colombia, ritual, public, change of roles, collective

Mots-clés:  
fermeture, fin, atelier artistique, socialisation, Colombie, rituel, public, changement de rôles, collectif

### Resumen

En el marco de los estudios sobre las artes con poblaciones específicas (ej: personas migrantes) o en contexto particular (ej: hospital), este artículo pretende reflexionar sobre el final de un taller artístico, una realidad poco trabajada al nivel científico que sin embargo presenta potencialidades de distinta índole (estética, individual, social, etc.). Nuestro objetivo es estudiar el caso del final del Taller Itinerante de Artes para la Paz. Éste fue llevado a cabo por la Universidad de Antioquia (Colombia) durante el primer semestre 2022 y se integra a la fase de observación del proyecto europeo TransMigrARTS. El taller, que tiene como objetivo la formación de líderes y lideresas sociales y artístico-culturales con experiencias de desplazamiento, migración y violencia sociopolítica en el contexto colombiano, se cerró con un evento público, llamado “socialización”, que permitió profundizar cuatro dimensiones claves: los elementos de ritual, la dinámica colectiva que integra lo individual, el cambio de roles como empoderamiento y la difusión a un público exterior.

### Abstract

Within the framework of studies on the arts with specific populations (eg: migrants) or in a particular context (eg: hospital), this article intends to reflect on the end of an artistic workshop, a reality that has not been worked on at the scientific level that, however, It presents potentialities of different kinds (aesthetic, individual, social, etc.). Our objective is to study the case of the end of the Itinerant Workshop of Arts for Peace. This was carried out by the University of Antioquia (Colombia) during the first semester of 2022 and is integrated into the observation phase of the European TransMigrARTS project. The workshop, which aims to train social and artistic-cultural leaders with experiences of displacement, migration and sociopolitical violence in the Colombian context, closed with a public event, called "socialization", which allowed deepening four key dimensions : the elements of ritual, the collective dynamic that integrates the individual, the change of roles as empowerment and dissemination to an external audience.

### Résumé

Dans le cadre d'études sur les arts auprès de populations spécifiques (ex : migrants) ou dans un contexte particulier (ex : hôpital), cet article vise à réfléchir sur la fin d'un atelier artistique, une réalité non travaillée à l'échelle niveau scientifique qui, cependant, Il présente des potentialités de différentes sortes (esthétique, individuel, social, etc.). Notre objectif est d'étudier le cas de la fin de l'Atelier Itinérant des Arts pour la Paix. Celle-ci a été réalisée par l'Université d'Antioquia (Colombie) au cours du premier semestre 2022 et s'intègre dans la phase d'observation du projet européen TransMigrARTS. L'atelier, qui vise à former des leaders sociaux et artistiques-culturels ayant des expériences de déplacement, de migration et de violence sociopolitique dans le contexte colombien, s'est clôturé par un événement public, appelé "socialisation", qui a permis d'approfondir quatre dimensions clés : les éléments de rituel, la dynamique collective qui intègre l'individuel, le changement des rôles comme responsabilisation et diffusion vers un public extérieur.

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

Las distintas observaciones de talleres con personas migrantes<sup>1</sup> en el marco del proyecto europeo “Transformar la migración por las artes -TransMigrARTS<sup>2</sup>” destacan el momento final como una parte fundamental de un taller artístico que puede dar sentido a toda la experiencia. Suele ser un acto más o menos estructurado que puede, o no, tomar la forma de una presentación pública.

En este artículo, nuestro objetivo es estudiar el cierre singular del Taller Itinerante de Artes para la Paz (TIAP), dispositivo de formación de lideresas sociales y artístico-culturales con experiencias de desplazamiento, migración y violencia sociopolítica en el contexto colombiano, llevado a cabo por la Universidad de Antioquia (Colombia) durante el primer semestre 2022. En la medida en que el equipo del TIAP lo llamó “socialización”, utilizaremos de ahora en adelante esta noción.

1 · En este artículo proponemos referirnos al término de “personas” al mencionar los distintos sujetos en presencia para tener un acercamiento más inclusivo y salir de una normativa masculina en la escritura. De ahora en adelante, utilizaremos siempre el femenino, que sobreentiende la palabra persona.

2 · Este artículo ha sido elaborado en el contexto de TransMigrARTS: un consorcio entre 13 socios académicos y no-académicos de Francia, España, Dinamarca y Colombia que parten de la hipótesis de que las artes vivas contribuyen a transformar y mejorar las formas de vida de los migrantes en situación de vulnerabilidad en el país o países de acogida utilizando una metodología de investigación creativa aplicada. El proyecto observa, evalúa y modela talleres artísticos transformadores en los que participen migrantes. TransMigrARTS ha recibido financiación del programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea en el marco del Marie Skłodowska-Curie GA No 101007587 coordinado por la Université Toulouse Jean Jaurès. Este artículo refleja únicamente la opinión de las personas autoras y la Agencia no se hace responsable del uso que pueda hacerse de la información que contiene. Para más información, se puede consultar la página <https://www.transmigrarts.com>

3 · Dicha metodología se realizó a partir de las pautas de la guía TransMigrARTS (González Martín et al., 2022) que se utiliza en todas las observaciones de este proyecto.

En las páginas que siguen dedicamos una primera sección a dar cuenta del estado de la cuestión sobre el final de un taller. A partir de este estudio preliminar, analizaremos el caso del TIAP partiendo de nuestra experiencia de observación-participante (Parra Grondona et al., 2021)<sup>3</sup> como de los análisis de las entrevistas que se realizaron con las integrantes del TIAP. Primero propondremos una contextualización de la formación y una descripción de la llamada “socialización”. Acto seguido, analizaremos lo observado desde los cuatro enfoques siguientes:

- los elementos del ritual;
- la dimensión del refuerzo del liderazgo;
- la estrategia de cambio de roles;
- la difusión y la divulgación con un público externo al taller.

## Estado de la cuestión sobre el final de un taller

¿Cómo llamar el final o cierre de un taller artístico? Más allá de estas dos palabras que destacan la dimensión conclusiva, se usan en la literatura en español otras palabras que subrayan perspectivas distintas. Por ejemplo, la palabra “muestra” (que podría ser exhibition en inglés) pone el foco en el carácter demostrativo del acto para las participantes, ante un público que viene a ver un resultado de un proceso. En el caso de que hablemos de “presentación” (o présentation en francés), se reduce la performance de la mostración al mero acto de exponer algo creado. En cuanto a la palabra “restitución” (en francés restitution), insiste tanto, al nivel pragmático, en la sintetización de las huellas de lo vivido, como, simbólicamente, en la idea de retroalimentación pública de algo que se había quedado fuera de lo compartido socialmente. Último ejemplo: para calificar este momento final, Nandita Dinesh (2016) habla de producto (product en inglés) y resultado (outcome), que se sitúa a continuación del proceso (process), caracterizado como “talleres, ensayos y debates que podrían conducir a la creación de una actuación final”, el producto es “la creación y la ejecución de una performance”

y el resultado “los impactos intangibles o tangibles que se pretenden causar como resultado de los procesos y/o actuaciones” (Dinesh, 2016).

Este rápido panorama, sin duda incompleto, demuestra una diversidad interna a cada lengua que revela enfoques diferentes, y sugiere que los vocablos no se corresponden con exactitud de un idioma a otro. Dicho de otro modo, esta falta de simetría complejifica aún más la delimitación del territorio que abarca este concepto en la práctica y la reflexión de lo que podríamos llamar “teatro aplicado” (Martínez et al., 2017). En base a tal constatación, es interesante resaltar la aportación de otra palabra, “socialización”, a este mismo terreno artístico. De uso frecuente sobre todo en Bolivia, Colombia y Ecuador<sup>4</sup>, la socialización remite, como lo afirma la Real Academia Española en su segunda acepción, al acto de “[e]xtender al conjunto de la sociedad algo limitado antes a unos pocos”<sup>5</sup>. Nos encontramos por consiguiente más directamente en lo colectivo y en esa diseminación de lo grupal/individual a una dimensión pública y al carácter social y por consiguiente político del acto.

4 · Resultado de búsquedas en el motor Google.

5 · Fuente: <https://dle.rae.es/socializaci%C3%B3n?m=form> / <https://dle.rae.es/socializar>.



Foto: Personas espectadoras en el auditorio-© David Romero

Siguiendo esta lógica, las organizadoras del TIAP definen la socialización como el evento conclusivo del taller, abierto al público y co-organizado por las propias participantes del taller. Pensado como parte integrante y significativa de la formación, el acontecimiento, que se presenta bajo la forma tradicional de ceremonia de diplomas, pretende que las participantes y organizadoras compartan con las personas exteriores al taller lo experimentado y/o lo creado durante las sesiones anteriores. Para conseguirlo, se configura, como lo veremos detalladamente en la segunda parte, una serie de interacciones entre las participantes, talleristas y asistentes, mediatizadas por prácticas artísticas. Tal dispositivo, tiene como objetivo, in fine, de relacionar la clausura de una experiencia pasada con los logros o insumos de la performance vivida en ese momento para diseminar los resultados de este taller artístico. Dadas la importancia de esta palabra para las organizadoras y la potencialidad semántica de la palabra expuesta supra, nos valdremos de la socialización de ahora en adelante para denominar el cierre<sup>6</sup>.

En cuanto a la literatura científica, es menester constatar, después de búsquedas en los motores académicos (SciELO, Google Scholar, Dialnet, WorldWideScience, Scholarpedia, Academia.edu, Base-Search) a partir de combinación de varias palabras-claves<sup>7</sup>, que, por ahora, en las publicaciones en lengua español-

6 · La voz en castellano, como en francés (“socialisation”) o en inglés (“socialization”) tiene una extensa teorización desde distintas disciplinas de las Humanidades (sociología, educación, antropología) Podemos citar, solo para dar unos cuantos ejemplos, los trabajos fundacionales George H. Mead, Peter L. Berger, Thomas Luckmann o Emile Durkheim. Sin embargo, según nuestras búsquedas en motores (cf. punto siguiente), estos enfoques no se aplican explícitamente cuando se usan las palabras “socialización” o “socializar” para analizar una clausura de un dispositivo artístico. Por eso, cuando empleemos a continuación esas dos voces “socialización/socializar”, nos limitaremos aquí a un uso desconectado de una de esas perspectivas epistemológicas.

7 · En español, por ejemplo, las distintas combinaciones entre como mínimo dos palabras-claves de los dos grupos semánticos siguientes: las artes (“artes escénicas / artes vivas / drama / taller / teatro / teatro aplicado”) y la idea de final (“ceremonia / cierre / clausura / compartir / concluir / conclusión / diplomación / final / finalización / muestra / presentar / presentación / público / restituir / restitución / socializar / socialización”); en inglés y en francés con los equivalentes de cada palabra-clave.

la, inglesa o francesa, no se han dedicado estudios precisamente sobre nuestro tema. Efectivamente, en los numerosos artículos sobre talleres artísticos encontrados a través de esos portales y en las contribuciones o capítulos de libros de referencia sobre teatro aplicado<sup>8</sup>, ningún artículo se centra única o parcialmente en lo que está en juego en esa manifestación pública de un cierre de taller artístico. El enfoque suele ser en el taller en su conjunto: es decir, siempre se trabaja la teorización del objeto de estudio según perspectivas distintas y se propone la secuenciación del taller como ejemplo de la metodología para indagar o bien sobre los efectos en las participantes o bien sobre la singularidad de la propuesta en función del contexto y de los objetivos. En estos artículos, cuando se hace mención de una etapa equivalente a la llamada “socialización”, ésta suele ser considerada o bien como la finalización

y legitimación pública de un trabajo complejo que da una totalidad y coherencia a este proceso interno (en el caso por ejemplo de la creación de una obra de teatro), o bien como la mera muestra (y por lo tanto reafirmación) de algo que ya fue y se da así pues por cerrado.

Una de las razones de esta ausencia de reflexión que se puede suponer de las lecturas es, más allá del carácter todavía incipiente de la literatura académica sobre el tema, la relativamente poca importancia estética, interindividual y simbólica de un acto tan breve como el cierre respecto a toda la trayectoria (de tiempo largo) de empoderamiento del taller. Por eso, nos parece estar ante un campo científico por explorar en el que, como lo vamos a ver acto seguido, el caso del TIAP puede aportarnos una mirada singular y enriquecedora.

## Contexto y descripción de la socialización del TIAP

El Taller Itinerante de Artes para la Paz (TIAP), iniciado en 2018, tiene como objetivo la formación de formadores a través de prácticas artísticas para contribuir al Proceso de Paz promoviendo procesos de empatía, resiliencia, perdón y reconciliación, entre otros (Parra Ospina et al. 2020, p. 21; Informe WP1\_T08, 2022, p. 3). Fue impulsado por el programa La paz es una obra de arte (LPOA), de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, y en cada una de sus ediciones ha contado con la colaboración de nuevas personas. Desde su primera edición en 2018 en el Espacio Territorial de Capacitación y Reinserción (ETCR) de Llano Grande para ex-guerrilleras de las FARC-EP, municipio de Dabeiba (Antioquia), ha tenido lugar en otras dos ocasiones: en Urabá en 2021 y en Medellín en 2022.



Foto: Convocatoria del TIAP 2022 UDEA

El TIAP fue creado antes del proyecto TransMigrARTS como un taller autónomo. Se incorporó, sin embargo, al proyecto, y tiene una relevancia particular dentro de él. En efecto, de entre los aprendizajes que emergieron de su edición en Urabá uno fue de especial provecho para la guía de observación TransMigrARTS (González Martín et al., 2022), a saber, la estructuración de la observación a partir de la planificación del mismo taller en base a tres momentos temporales, el ANTES, el DURANTE y el DESPUÉS.

8 · Por ejemplo : Teatro aplicado: Teatro del oprimido, teatro playback, dramaterapia (Tomàs Motos Teruel, Domingo Fos Ferrandis, Octaedro, 2015); Le théâtre appliqué- Enjeux épistémologiques et études de cas (edición de Monique Martínez Thomas, colección ‘Hispania’, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2017; traducción castellana publicada en Editorial UD de Bogotá, Colección ‘Doctorado en Estudios Artísticos’, 2021) ; Otros escenarios para el teatro (Tomàs Motos Teruel et al., Ciudad Real, Ñaque, 2015).

No es casualidad, por tanto, que en la edición de Medellín la socialización del taller estuviera ya pensada desde antes de emprender el taller, desde su mismo diseño, conformándose, así como parte inherente al taller. Otro hallazgo del TIAP para TransMigrARTS fue la estrecha relación entre vulnerabilidad y liderazgo, pues los líderes suelen ser también aquellas personas que han pasado por las circunstancias de más riesgo pero que, al mismo tiempo, demuestran grandes capacidades de superación, resiliencia, empatía. Por último, un tercer aprendizaje del TIAP que resuena con fuerza en TransMigrARTS es la importancia de la relación entre artes y salud pública, la cual estableció un especial interés en la preocupación por la ética (Informe WP1\_T08, 2022, p.4).

Además, al acercarnos a un taller como el TIAP debemos tener siempre presente el contexto en el que se pensó y para el cual fue creado. LPOA surgió justo después de la firma del Acuerdo de paz entre los entonces líderes de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo (FARC-EP) y el entonces presidente de Colombia Juan Manuel Santos. Si las escenas teatrales colombianas siempre han estado intrínsecamente ligada a las realidades sociales y políticas del país (Jambrina, 2017) y han participado masivamente en poner sobre la mesa el tema del conflicto armado a través una gran diversidad de estéticas y puntos de vista adoptados (Reyes, 2012 y Parra Rojas, 2012), a partir de los años noventa muchos grupos artísticos intervienen directamente sobre el terreno con las comunidades afectadas por el conflicto. Ha aumentado el número de proyectos académicos, artísticos y sociales destinados a desarrollar una cultura de paz, a menudo como un esfuerzo conjunto de los sectores cultural, social, educativo e institucional. En la década del 2000, el marco de la justicia transicional facilita e intensifica esta relación entre las escenas colombianas y el contexto político (Rivera Revelo, 2020 et Villa Gomez et Avendaño, 2017). La Ley de Víctimas de 2011 introduce la dimensión simbólica en el deber de

reparación que tiene el Estado colombiano hacia las víctimas del conflicto armado y da la posibilidad a las prácticas artísticas de aportar una respuesta propia. El periodo de negociaciones entre el gobierno y las FARC-EP (2012-2016) y los años que siguieron hasta 2018 fueron cada vez más propicios para la inclusión de las artes en la implementación de la paz. Tal como lo había impulsado la Ley de 2011, nuevas políticas culturales públicas se desarrollan a través de becas y convocatorias para apoyar iniciativas artísticas enfocadas en la recuperación de la memoria, la reparación del tejido social y la promoción de la reconciliación. La movilización de todo el sector cultural ha dado lugar a una proliferación de proyectos, programas, festivales, espectáculos y publicaciones en torno a las artes y la paz. A pesar de varios obstáculos a la implementación de los Acuerdos de 2017 y dificultades que siguen actualmente en los territorios donde el vivir en paz no está asegurado ni mucho menos, un gran parte del sector cultural sigue apoyando y es considerado como un actor clave de este proceso (Jambrina, 2021). En las páginas que siguen ahondaremos en esta dimensión importantísima del TIAP señalando como está presente tanto en el diseño del taller, como en su metodología y en su continuidad después del cierre.

Los criterios de selección de las participantes para esta tercera edición del TIAP fueron los siguientes: el primero, reconocerse con la experiencia de desplazamiento, de migración o víctima del conflicto armado. El desplazamiento interno en el país a causa del conflicto armado, del cual un gran número de participantes del TIAP declararon sentirse víctimas<sup>9</sup>, se incluye dentro de la noción de migración de TransMigrARTS. Esta comprende cualquier experiencia de migración, voluntaria o forzada, y la entiende como un factor de riesgo que sitúa potencialmente a las personas migrantes en una situación de vulnerabilidad (Gómez-Urda y Martínez, 2022). El segundo criterio de selección fue tener experiencia en comunidad, experiencia de liderazgo, haber realizado trabajo de campo sobre

9 · Entre las personas participantes en esta edición del TIAP, tres personas manifestaron ser víctimas reconocidas de algún tipo de violencia y el 60% declararon sentirse víctimas de algún tipo de violencia, predominando el confinamiento o el desplazamiento forzado entre factores victimizantes (Informe WP1\_T08, 2022, p. 175).

la construcción de paz. Por último, se les pidió a las personas que aportaran su propia motivación para participar en el taller. De sesenta solicitudes finalmente ingresaron alrededor de treinta participantes en el taller.

En cuanto a los perfiles de las participantes, respecto al género, tres de cada cuatro fueron mujeres. En lo que se refiere a la edad, la mayoría de

participantes tenían entre 30 y 49 años. Al nivel socioeconómico, un 70% provenían de los estratos 2 y 3, de un total de 6 en Colombia, siendo el 1 el más bajo y el 6 el más alto. El resto de participantes pertenecían a estratos por encima del 4. En cuanto al nivel educativo, la inmensa mayoría de las participantes contaban con un grado universitario. La ocupación laboral en el grupo fue también alta, registrando un 80%. A



Foto: Instalación fotográfica de momentos del taller - © David Romero

las participantes se les preguntó también si se identificaban con algún grupo étnico en especial. Un 20% del grupo se identificó como Indígena, Negro o Afro. Asimismo, en cuanto a condiciones de discapacidad, el 10% reconoció tener alguna dificultad física o de movilidad. El estado civil y el número de hijos, se tuvo también en cuenta para indagar en el perfil de las participantes. Así, el 70% se manifestaron solteras y sólo el 15 declaró tener al menos un hijo (Informe WP1\_T08, 2022, p. 173).

Talleristas del TIAP e investigadores en Salud mental de la Universidad de Antioquia realizaron

varios test, tanto pre- como post-intervención, para indagar en la vulnerabilidad familiar de las participantes, ya que la consideran “uno de los aspectos más determinantes en la vida de una persona” y que el objetivo del TIAP es incidir en el “mejoramiento de los individuos, sus comunidades y sus territorios” (Informe WP1\_T08, 2022, p. 3). También, se aplicaron test en cuanto a Calidad de vida, Apoyo social percibido (MOS) y Estrategias de afrontamiento. Se pudo observar que el taller produjo un mayor impacto en algunos factores en detrimento de otros sabiendo que los efectos de los talleres son complejos, no lineales y contradictorios. Este estudio pre- y

post- intervención se llevó a cabo justo después del cierre del taller y cabría abordar un estudio a largo plazo para cruzar los resultados. (Informe WP1\_T08, 2022, anexos, p 173).

Si volvemos ahora propiamente a la socialización del TIAP, cabe anotar que tuvo lugar donde ocurrió el propio taller a lo largo de sus seis meses en el Centro Cultural de la Facultad de Artes y Crealab de la Universidad de Antioquia en el barrio Carlos Restrepo de Medellín desde las 4 pm hasta las 7 pm el 23 de julio 2022. Se fue organizando durante toda la semana anterior que constituyó el sexto y último encuentro del TIAP pensado como una sesión de creación según indicado en el programa del taller (Informe WP1\_T08, 2022, p.6). La preparación se hizo a través de seis comisiones -tránsito, gestos performativos, buffet, instalaciones, orden del día y fiesta- conformadas principalmente por las propias participantes, pero también miembros del equipo organizador del TIAP y observadoras. El evento tenía que articular tres dinámicas principales:

- la ceremonia pública en el auditorio del Centro Cultural para entregar los diplomas universitarios a las participantes;
- varias exposiciones e instalaciones en las salas del edificio con recorrido independiente para cada persona espectadora;
- algunos gestos performativos intermitentes en distintos espacios adentro y afuera del edificio para un público reducido.



Foto: Presentación de los payasos Coco y Chocozeuela en el auditorio © David Romero

La propuesta de socialización del TIAP se caracterizó por una gran diversidad de productos y prácticas artísticas como fue el caso en el diseño del mismo taller: músicas, clowns, improvisaciones, cantos, teatros, performances, audiovisuales, artes plásticas, instalaciones, escrituras, rituales. A la manera de una cosecha, el material compartido públicamente durante la socialización contó con objetos, imágenes, videos, textos, gestos que se dieron durante las diferentes sesiones anteriores del taller. La selección que hicieron las participantes para compartir al público entre todas las prácticas y productos del taller tiene principalmente que ver con los criterios siguientes:

- hacer un enfoque en las experiencias, los ejercicios, las reflexiones del taller que fueron las más significativas para ellas;
- proponer al público dispositivos inmersivos con el fin de dar a sentir, ver, escuchar, las vivencias íntimas y colectivas del taller mediatizadas por las artes;
- replicar dinámicas rituales que se retomaron del taller y adaptarlas al contexto de un evento de cierre;
- desarrollar gestos y discursos de reconocimiento y agradecimiento para todos los integrantes de la comunidad TIAP
- elegir elementos relativos al después del taller y la proyección hacia el futuro de las participantes.

Si gran parte del material artístico expuesto, se realizó durante sesiones anteriores a la socialización, toda la composición de la ceremonia, las escenografías instalativas y los gestos escénicos fueron propuestas inéditas para el evento, llevadas a cabo en su mayoría por las propias participantes. La socialización se planteó como una experiencia interactiva, inmersiva y acogedora para compartir con el público. Gran parte de la asistencia, que se acercaba a 50 personas sin contar las integrantes del taller, contaba con familiares, pero también miembros de la comunidad académica UDEA, algunas personas interesadas que se enteraron por las redes del Centro Cultural o de la UDEA o por otros modos de comunicación más informales.

La ceremonia fue el encuentro inaugural y central de la socialización. Sus dos maestros de ceremonia, Mazamorra y el Bufón, dos artistas payasas participantes del taller, facilitaron las transiciones entre las distintas partes alrededor de la entrega de los diplomas universitarios que validaban 170 horas de formación. La ceremonia se desarrolló entre discursos de las organizadoras, cantos, canciones y performances de las participantes del taller, entrega de regalos y acta de agradecimiento mutuos, presentación de clown por Coco y Chocozeuela y finalmente la performance de un coro liderado por Omar Olvera durante el mes de julio. Un esfuerzo particular se hizo para registrar el evento a través de cámaras fijas gestionadas por David Romero y Julieta Bohórquez que acompañaron la totalidad del TIAP, pero también con cámaras tipo 360 grados llevadas por participantes y observadoras en inmersión dentro del público.



Foto: Presentación del coro en el auditorio-© David Romero

El recorrido libre entre las salas del Centro Cultural hasta el Crealab atravesaba instalaciones exponiendo materiales múltiples. Contaban con esculturas “casa-cuerpo”, resultado de un ejercicio sobre el cuerpo como casa a través de palitos de colores, con figurinas y cuencas realizadas durante sesiones donde se trabajaba el barro, con instrumentos rudimentales hechos en el marco de las sesiones enfocadas hacia la música y el canto, con textos escritos como resultado de los ejercicios de escritura literaria y poética en particular la forma epistolar, con grabaciones de lecturas en voz alta de “corpo-relatos” que se enfocaron en narrar desde las propias experiencias corporales, con máscaras de animales concebidas como tótem para cada una de las participantes en los ejercicios teatrales, con dibujos, autorretratos hechos a partir de un espejo, con mapas de emociones y pinturas que se llevaron a cabo en las sesiones sobre artes visuales, y finalmente con varias instalaciones a partir de hilos de lana de colores que tejen una red espacial entre elementos expuestos como se experimentó de manera recurrente a lo largo del TIAP. Todo este material iba dialogando con una muestra del registro fotográfico y audiovisual hecho por David Romero y Julieta Bohórquez de las distintas sesiones. De hecho, varias de las fotos dispuestas en las paredes correspondían a los procesos de creación o experimentación de lo que se estaba exponiendo. Las espectadoras también se podían encontrar en su recorrido con algunos gestos escénicos intermitentes, como la lectura dramatizada por una participante de su carta realizada durante las sesiones de escritura literaria o un performance interdisciplinario a las afueras del edificio. El tránsito solía terminarse en la sala de exposición del Crealab donde había un buffet preparado por las integrantes del taller (participantes, observadoras y talleristas).

Ahora que hemos descrito el contexto global del taller y esta etapa de socialización, propondremos un análisis de los cuatro aspectos más destacables e interesante: los elementos de ritual, la dinámica colectiva que integra lo individual, el cambio de roles como empoderamiento y la difusión a un público exterior.

## La socialización como ritual



Foto: Entrega de diplomas en el auditorio- © David Romero

Desde el trabajo pionero de Victor Turner *From Ritual to Theatre* (1982), ha habido muchos estudios sobre el lugar del ritual en el teatro. Este interés por la relación entre el teatro y el ritual ha engendrado rituales puestos en escena (Organik Orkestra de Kristof Hiriart), el uso de teatro-ritual en prácticas psicoterapéuticas (Claire Schrader, 2011) y la aplicación generalizada de elementos de ritual en el teatro *mainstream*. El concepto de ritual de Turner se basa en el trabajo pionero de Arnold van Gennep (1909) sobre los ritos de pasaje que acompañan cambios de estado o de

estado liminal o intermedio donde las características que le pertenecían en el estado anterior, o que le van a pertenecer en el estado por venir, no se aplican. El estado liminal es fluido y ambiguo y a menudo da lugar a la formación de lazos de solidaridad entre las participantes. También es el momento de aprender los secretos de la sociedad desde diferentes actos y procesos liderados por las personas sabias de la sociedad. Finalmente, el sujeto vuelve a su comunidad y a las estructuras sociales que la caracterizan, pero con un nuevo rol o estatus.

La acción ritual está nombrada en la auto-descripción del TIAP como uno de los componentes transversales del taller Informe (WP1\_T08, 2022, p. 3) y de hecho las seis sesiones entre febrero y julio contaron con varios ejercicios exploratorios que integran explícitamente elementos de ritual<sup>10</sup>. La noción de ritual podría más ampliamente ser aplicada al proceso de formación del TIAP en su totalidad, con la socialización siendo la fase final, en términos del modelo de ritual de Van Gennep y Turner, la fase de reintegración a la sociedad. Sin embargo, la socialización puede ser comprendida como un ritual en sí y es lo que nos interesa aquí. Turner explicita en efecto que un componente del ritual de iniciación suele ser el entrenamiento de las participantes. En este sentido, la organización y realización de la socialización para las participantes se puede pensar como una práctica, un tipo de prueba<sup>11</sup>. En este sentido, después de la última sesión del TIAP, la coordinadora del taller, Ana Milena Velásquez, dejó claro a las participantes que la organización del evento de la socialización, que se celebraba el siguiente sábado, corría por la responsabilidad

posición social en sociedades tradicionales de África y de Oceanía. Estos ritos están marcados por tres fases: separación, margen y agregación. Primero, el individuo o grupo de individuos está separado de la comunidad y de su rol en la sociedad. Luego el sujeto ritual se encuentra en un

10 · Un momento significativo de ritual durante el taller fue la última sesión antes de la socialización. La sesión fue concebida y facilitada íntegramente por las participantes, con las observadoras presentes y algunas de las talleristas. La sesión se terminó por lo que las participantes llamaron ellas mismas un ritual para darles las gracias ya que llegaba el cierre del TIAP. La igualdad de las personas presentes, en base a su humanidad compartida, fue puesta en evidencia por el intercambio de cartas de agradecimiento y de regalos a todas las integrantes del taller desde el principio sin excepción.

11 ·

de ellas. La última tarea del proceso de formación era el diseño, la planificación y la ejecución de este evento abierto al público. Era evidente, y como nos los contó Ana Milena Velásquez en entrevistas posteriores, que el grupo asumió esta tarea como una responsabilidad importante y un desafío. Las lideresas de cada comisión emergieron, por lo visto, de una manera orgánica, dejando a las participantes en un estado de cierta desorganización e incertidumbre. Por lo tanto, la trayectoria general de la semana de preparativos, desde su planteamiento hasta su ejecución, comenzó por una fase de deconstrucción, propia a la liminalidad del ritual. De hecho, esta flexibilización de roles (que se va a explorar más adelante en el artículo) se relaciona a la fase liminal del ritual.

El día de la socialización, antes de abrir las puertas al público, la coordinadora Ana Milena Velásquez convocó a las participantes en el auditorio donde todo el grupo, incluso las observadoras, formaron un gran círculo y se tomaron de las manos. La tensión en la sala era palpable: ¿El dispositivo de socialización que las talleristas habían comisionado iba a ser eficaz? ¿El diseño era adecuado? ¿Los preparativos eran suficientes? En este contexto de inquietud, Ana Milena dio un mensaje tranquilizante al grupo y recordó que el objetivo del evento era el disfrute, el estar allí para el otro y finalmente, invitó a considerarlo como un borrador<sup>12</sup>. Mientras se iba desarrollando, la socialización marcó la transición de las participantes a formadoras diplomadas de la Universidad de Antioquia, pasaron de ser aprendices a facilitadoras, de ser alumnas a ser colegas de sus profesoras, lo cual fue simbolizado por el acompañamiento de



Foto: Instalación video y audio de momentos del taller- © David Romero

cada persona participante con su diploma desde el escenario hasta su asiento en el auditorio por una de las talleristas del TIAP. Las participantes cumplieron aquí el último paso de su proceso de transformación que empezó al integrar el TIAP.

Podemos decir que la socialización fue ante todo un proceso participativo con un público para atestiguar esta transición, para legitimar y empoderar a los participantes. Recordemos que el objetivo del proyecto TransMigrARTS dentro del cual se inscribe el TIAP es mostrar, a través de métodos cuantitativos y cualitativos, el impacto transformador de los talleres de artes escénicas para gente afectada por la migración. El ritual, tal como ha sido empleado en el proceso de socialización del TIAP, muestra la importancia, no solamente de constatar que un grupo de participantes haya vivido una transformación, sino de mostrar el proceso de esta transformación frente a testigos, en este caso familiares, amigos de los participantes del taller y colegas de la comunidad artístico-académica. Como sello del proceso de transformación, el desafío del ritual pone a prueba las nuevas capacidades y poderes adquiridos por cada participante en un evento llamativo que durará en la memoria colectiva de toda la comunidad.

## La socialización como dinámica colectiva que integra el reconocimiento individual



Foto: Galería de retratos de las personas integrantes del taller- © David Romero

El proceso de socialización implicó también un proceso de construcción y de manifestación de lo colectivo. La comunidad o el grupo que se formó durante los meses del taller fue la base emocional y práctica que abrió la posibilidad para armar la socialización de la manera con la cual se logró. Aquí ofrecemos una descripción de lo que podemos llamar la “comunidad de las participantes” desde sus propias palabras. Como lo señalamos antes, la socialización empezó cuando las participantes eligieron su comisión para trabajar juntas armando el día del evento. Desde aquel momento, los grupos trabajaron adentro y afuera del Centro Cultural preparando los performances y la exhibición de los materiales en un espíritu colaborativo y solidario. Algunas de nosotras, las observadoras-participantes, teníamos roles en los grupos y nos implicamos en cierta medida en el proceso.

La socialización fue un momento intenso donde la comunidad se pudo ver a sí misma a partir de la celebración de las individualidades y las diversidades del grupo. En efecto, el evento se pensó para que las participantes estén al centro con sus voces, sus pensamientos y sus experiencias. Los elementos individuales se fueron integrando en dinámicas colectivas no para borrarlas sino para potenciarlas a la luz del colectivo. Así, los relatos, vivencias y creaciones tomaron más peso una vez puestos en común garantizando cierta protección de las personas estando juntas a la hora de encontrarse expuestas frente a un público. Recordamos en el escenario, cuando se entregaron los diplomas a cada una de las personas, los abrazos y aplausos que acompañaron el acto formal. Lo que nos llamó la atención fue la manera con la cual el grupo, desde el escenario y desde las butacas, destacaron algunas personas en especial. Cuando subieron para recibir sus diplomas dos participantes del taller con una experiencia de cambio particu-

<sup>12</sup> El concepto de borrado fue transversal en el TIAP y quiere decir que cada forma es provisional sin búsqueda de la perfección. Este concepto tiene que ver con la propia filosofía de la práctica clownesca que Ana Milena Velásquez y otras talleristas impulsaron en las sesiones.



Foto: Instalación colaborativa en la sala de exposición-© David Romero

larmente significativa a lo largo de los seis meses del TIAP, sentimos una ola de emoción muy fuerte en el escenario. En este mismo sentido, en las entrevistas que hicimos con las participantes una semana antes de la socialización, se mencionaba de manera recurrente la posibilidad para esas dos personas de mostrar sus debilidades y contar sus historias dolorosas, sabiendo que el grupo podía contener y aceptar estas historias.

Reflexionando sobre esta experiencia colectiva, algunas de las talleristas en sus entrevistas hablaron de una confluencia entre un proceso íntimo que atravesaron todas o muchas de las participantes y una dinámica grupal que abrió la posibilidad de que las personas se acepten a ellas mismas. El arte en este contexto fue utilizado como herramienta para llegar a conocer y a aceptar a la otra persona como humana. Quizás este cambio, fue el principal hallazgo del TIAP en el proceso de reconocer la otra persona y reconocer la comunidad, lo colectivo, como un lugar de apoyo y de ternura humana<sup>13</sup>. Para llegar a este punto colectivo, tenían que pasar muchas cosas en los meses anteriores del taller, como los trabajos



Foto: Canción por un participante en el auditorio-© David Romero

13 · En términos del modelo ritual Turneriano, podemos pensar este cambio como el eje de la fase liminal del proceso donde las participantes arrojan los elementos individuales para encontrarse en su estado más humano, común y precario. En este momento liminal, las personas descubren lo que las une y desarrollan una existencia colectiva que al final del ritual, en el proceso de reintegración, será la base para su nueva función en la sociedad en su conjunto.

individuales y en grupo sobre las historias personales, los ejercicios corporales, la experimentación de escritura de las cartas o también la elaboración colectiva de canciones que de hecho aparecen durante el día de la socialización. En estos trabajos en conjunto, una característica importante fue la posición de horizontalidad entre las talleristas y las participantes del taller. En las diferentes entrevistas que hicimos con las talleristas muchas destacaron su posición de igualdad con las participantes. Se sentían y se ponían a ellas mismas como pares<sup>14</sup>. Expresaron que en las sesiones del taller ellas compartían cosas de sus vidas, hacían los ejercicios como las otras participantes, pasaban también por cambios, queriendo hacer sinceramente el viaje propuesto por el taller. Esta posición de horizontalidad, este punto de partida de considerarse como iguales, contribuyó también a la creación de la comunidad y lo colectivo que se visibilizó durante la socialización. Este colectivo a veces se llamó a sí mismo familia y a nosotros las participantes-observantes que llegamos al final del taller nos llamaron primos. Algo significativo por otra parte en la socialización propuesta por el TIAP es que este colectivo de iguales durante las sesiones del taller cambió en el escenario. Ahí fue marcado el lugar de las participantes como una comunidad separada y distinta a las talleristas. Quizás podemos pensar en la socialización como el proceso de separación entre los dos grupos: un grupo de participantes que muestra lo que aprendió, lo que vivió, y el otro de talleristas que en la socialización se convirtió en público también de los artefactos del proceso en su conjunto. Podemos decir que en el momento de la socialización esta posición de reconocerse como iguales cambió dejando que las participantes armen una comunidad aparte y separada del taller en sí mismo.

La programación del evento de socialización dio muestras de continuidad de imágenes, ya símbolos, propios de la familia. Por ejemplo, la imagen del tejido. El tejido aparece en varias ocasiones en el taller; hecho de hilos de colores a partir de

ovillos de lana, o de cartografías de mapas de emociones, o de cuerpos entrelazados o puestos en círculo, o de una tela que une a participantes, talleristas y observadoras en forma de anillo cuya estabilidad depende de la cohesión del grupo. Este mismo tejido dio la bienvenida al público externo. Cada persona a medida que iba cruzando la puerta de entrada al espacio del Centro Cultural de la UdeA recibía un hilo y un mensaje atado a él. De esta forma se integró a las personas externas en la familia del TIAP, que a partir de este evento de socialización se abre a la vida del después uniendo lazos más allá de los talleres.

En términos generales, podemos decir que la socialización visibilizó la solidaridad entre las participantes, tanto en cuanto a la preparación logística de la socialización y el espíritu colaborativo para lograr tal evento, como en cuanto a la expresión artística por ejemplo con las canciones, los performance y los textos que presentaron en gran parte juntas, o más sensiblemente por la cercanía física y emocional que mostraron entre ellas. Por lo que nos contaron después de la socialización, las participantes siguen puntualmente apoyándose entre sí, encontrándose y trabajando juntas en diferentes capacitaciones como líderes de sus comunidades. Las talleristas en sus entrevistas nos comentaron que tienen expectativas sobre los vínculos entre las participantes como apoyo para llevar lo que aprendieron a sus comunidades y a seguir o hacer cambios en su vida y en la vida colectiva del país.



Foto: Instalación con tejido de hilos en la sala de exposición- © David Romero

14 · Al mismo tiempo, hay que señalar que esta horizontalidad entre las personas talleristas y los participantes del taller no es común en el modelo ritual Turneriano. En el modelo clásico del ritual, hay una diferencia clara entre las personas sabias – las que enseñan los secretos de la sociedad – y las participantes del ritual que están como una comunidad en formación. En este sentido, la socialización y el taller en su conjunto no encajan perfectamente en el modelo del ritual de transformación.

## La socialización como cambio de roles



Foto: Lectura dramática de una carta por una participante- © David Romero

El cambio de roles en el TIAP se parece así pues a un estado liminal en terminología de Turner. El enfoque del TIAP sitúa los procesos, los devenires, los fluidos en el centro de su metodología. El cambio de roles entre talleristas, participantes y observadoras se enmarca en esta fluidez engarzando los objetivos, las actividades y la socialización en una sucesión orientada a empoderar lideresas y líderes sociales: Es una estrategia de empoderamiento mediante la cual el rol de participantes se alterna con el de talleristas, observadoras e incluso cámaras para trascender la propia posición de forma empática y adquirir las capacidades que proporcionan posiciones en principio ajenas.

Tal y como mencionó David Romero, encargado del registro audiovisual del equipo de la UdeA, en la evaluación de talleristas el día antes de la socialización (Informe WP1\_T08, 2022, p. 91) “lo importante es entregar algo que sea replicable” a las comunidades. Tal réplica se logra a través de un arduo proceso de cambio de roles mediante el cual las participantes del TIAP refuerzan sus capacidades de liderazgo y devienen talleristas para sus comunidades. Esta perspectiva entronca además con la noción de paz imperfecta (Muñoz 2001) manejada por el TIAP: No significa ausencia

15 · Por ejemplo, la sesión 2 tenía como objetivo principal el “reconocimiento(s) del cuerpo, la memoria, y la empatía a través de elementos de las artes escénicas, juego, improvisación, explorando cartografías de paces múltiples creadas desde las narrativas experienciales de cada participante” además de la “identificación y comprensión de la construcción de paz desde las categorías del reconocimiento, de la experiencia en el cuerpo íntimo y cotidiano de las paces originadas en la paz positiva, en la paz imperfecta y las paces múltiples” (Informe WP1\_T08, 2022, p. 5)

de conflictos, sino un aprendizaje para convertirlos en algo constructivo que ayude a crear comunidad sin anular las diferencias. La empatía, por tanto, es una capacidad fomentada por el cambio de roles, ya que implica desplazarse de la propia posición para ocupar la de otra, favoreciendo el entendimiento y la sincronidad (Bartram 2021). En el TIAP, el cambio de roles establece entre participantes y talleristas una relación de cosujetos que conforman una “familia” que diluye las jerarquías entre las personas involucradas en el taller y contribuye a crear esta relación que mencionábamos más arriba de igualdad (Cano 2012). Una relación de igualdad, pues, basada en la empatía que es necesaria para la paz. El cambio de roles facilita el cambio político, ya que provoca la subversión de categorías tradicionalmente inamovibles y en esta subversión abre la posibilidad a un orden distinto (Ranciére 2009).

En este proceso de empoderamiento, la socialización del TIAP fue clave para preparar a las participantes para la vida después como líderes más empoderadas. El cambio de roles contó con dos dimensiones fundamentales: la (auto)reflexión sobre lo aprendido en el taller y la organización de un evento artístico abierto al público externo al TIAP por las mismas participantes. Primero, el cambio de roles se manifiesta en las dinámicas de autorreflexión sobre lo aprendido. La reflexión forma parte inextricable de la acción de las sesiones del TIAP<sup>15</sup>. Uno de los hilos conductores de las seis sesiones de esta edición del TIAP fue la pregunta transversal, que cada una de las participantes y también talleristas desarrollaron desde el inicio hasta el cierre de la serie de sesiones. Así, la pregunta transversal sintetiza el proyecto de vida de todas y cada una de las involucradas en las sesiones, y se va retomando y trasmudando en nuevas formas cobrando nuevos matices en cada sesión. La pregunta transversal contribuye a que cada participante tome conciencia de lo que quiere desarrollar en su vida como lideresa y además tome las riendas de este mismo proyec-

to. Los debriefings tras cada actividad tuvieron un peso especial en el desarrollo de las sesiones. Los momentos de reflexión durante las sesiones culminaron en la última semana y se enfocaron en el cierre, lo que significa cerrar este proceso para las personas que han estado involucradas en él, y en la vida después del taller. Desde esta perspectiva la reflexión entroncó con la socialización de modo que durante el evento abierto al público las participantes presentaban sus performances y materiales creados durante las sesiones del taller, acompañadas de una introducción en donde explicaban que había supuesto el TIAP para ellas, si las había transformado y cómo, demostrando gran auto aceptación y confianza.

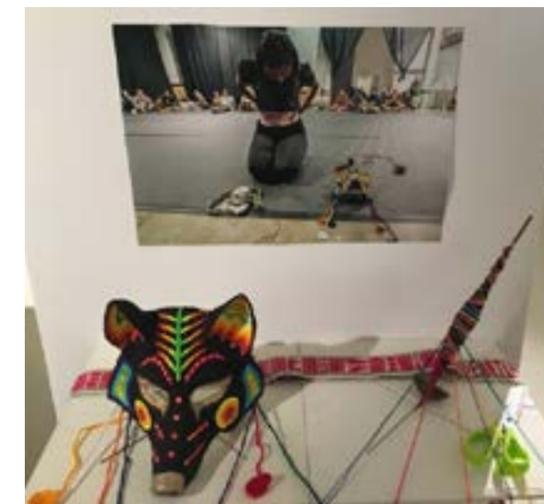


Foto: Exposición de las máscaras de animales - © David Romero

Segunda dinámica donde más claro se ve el trabajo con el cambio de roles en el TIAP es la concepción y organización de un evento abierto al público externo. Ya en el sexto y último momento de esta edición, las talleristas hicieron hincapié en que las participantes deben tomar el relevo, deben prepararse para el cierre y para la vida de después. La participación en el proceso creativo por parte de las participantes y su conciencia de ser cosujetos culmina en el último día de la sesión seis, enteramente concebido y organizado por las participantes que devienen talleristas, ya que son ellas las que proponen tanto a las

talleristas como observadoras todas las actividades. Es significativo que también tras la sesión proponen un espacio de reflexión, el debriefing, para la puesta en común de cómo tanto participantes-talleristas como talleristas-participantes y observadoras-participantes y cámaras-participantes hemos vivido sus propuestas. Esta toma de responsabilidad y de liderazgo en el mismo marco del taller por parte de las participantes las predispone para la organización de la socialización, de la cual son las máximas responsables. Las seis comisiones fueron, pues, una expresión más de las relaciones intersubjetivas creadas a lo largo de esta serie de sesiones del TIAP pero enfocadas expresamente a la culminación de estrategias de liderazgo aprendidas y a la autogestión de las participantes. Como lo mencionamos, las participantes hicieron una selección y consensuaron la distribución en el espacio de los productos y prácticas artísticas creados durante las sesiones anteriores. Estas materialidades, resultados de sus procesos artísticos y de auto-indagación, las mostraron ante el público -y ante sí mismas- como co-creadoras.

De nuevo la relación de co-sujetos se refleja también en esta exhibición en donde el cierre se hace más patente, ya que es ahora por primera vez que pueden ver el resultado físico de los procesos que han llevado a cabo a lo largo de estos talleres intensos del TIAP. La entrega de los diplomas certificados por la Universidad de Antioquia tiene un valor inmenso para la autoestima y el reconocimiento de las participantes. Asimismo, el hecho de que las participantes no sólo recibirían el diploma, sino que dieran regalos a las talleristas como agradecimiento, añade al cambio de roles una nueva capa en la importancia de dar y recibir, una dinámica que ha tenido lugar a lo largo de los seis talleres, pero que se concreta en este intercambio de objetos palpables. Es más, el cambio de roles opera en el contexto del TIAP y del Proceso de Paz en Colombia como un cambio político, ya que el poder cambia de manos, se descentraliza, se reparte, en una comunidad en la que todas las personas toman responsabilidad y todas tienen poder de decidir, moldear, proponer, crear.

## La socialización como divulgación, difusión y transmisión a un público

Con este cambio de roles que vertebraron de forma transversal este final de taller y su consiguiente apertura al mundo exterior, se favoreció igualmente la integración al acto de socialización de las espectadoras, que suelen ser familiares, amigas y colegas de las participantes del taller. Es decir: situándose las participantes en un nivel (de saberes y empoderamiento) intermediario entre el público y las talleristas, su protagonismo le facilitó al público los roles que se les atribuyeron en esta socialización. De ser meros destinatarias de un hilo y un mensaje particular al entrar en el edificio, pasaron a ser espectadoras invitadas a comulgar emocionalmente con la ceremonia de entrega del diploma y luego a cobrar un papel cada vez más activo durante la visita de los diferentes espacios.

Efectivamente, al salir de la sala de espectáculo y de la entrega de diploma, el público es invitado a visitar la exposición en tres salas de la primera planta y en el CreaLab de la planta baja. En la sala de la izquierda de la primera planta, asiste al gesto performativo de dos participantes que se relacionan directamente con él, pidiendo su atención y su comprensión de esa propuesta artística que retoma y trasciende la experiencia del taller a través del discurso, la coreografía y los objetos vinculados a esa experiencia. Esta activación de la persona espectadora también se da en la sala de la derecha donde las creaciones de las participantes en el taller (máscaras, casa-cuerpo, instrumentos...) museificadas (a través de las luces, y disposición escenográfica elaborada con el acompañamiento de David Romero) requieren un ejercicio hermenéutico fuerte de parte de las espectadoras para entender su significado, lo que incentiva la escucha, al mismo tiempo, de las grabaciones de lecturas de textos. Entre estos dos espacios, la sala del medio invita al público a relacionar lo ya visto y oído con las palabras y textos que cuelgan de los hilos de colores en red y aparecen pegados en las tres paredes.

Esta activación del público con huellas y creaciones de las participantes en el taller es también una estrategia singular, mediante un dispositivo artístico, para compartir, transmitir y divulgar lo experimentado a sus comunidades. Dicha recepción participativa se columpia entre lo individual y lo colectivo en esta primera planta y se prolonga y expande en la planta baja, en CreaLab. Primero, el tránsito hacia ese espacio es un



Foto: Exposición de las producciones plásticas del taller- © David Romero



Foto: Experiencia de la Cámara 360° con captación del taller- © David Romero

recorrido exterior, guiado por participantes con disfraces teatrales que indican el camino: después de bajar las escaleras, las espectadoras pasan delante del cartel de anuncio del edificio cultural (protegido por un cristal) donde se expone otra obra del taller. Por lo tanto, el camino que sigue el público no solo es espacial sino también cognitivo y hasta simbólico: se baja hacia el lugar de memoria del taller que es también el espacio de inicio y/o desarrollo de muchas sesiones del taller, en particular de la última secuencia de socialización. Se presenta, por consiguiente, como un regreso a orígenes.

En el espacio de CreaLab, el público accedió a más materialidades del taller (fotografías, escritos y vídeos, red de hilos, etc.) que presentan la particularidad de no ser exclusivamente creaciones de las participantes. Los textos escritos y la red de hilos retomaban la subjetividad y artisticidad de las participantes ya vista en la primera planta. Las fotos que se encontraban en la primera pared al llegar en este espacio, dispuestas como casillas de un directorio, retrataban cada uno de las participantes, talleristas y observadoras, sin ninguna jerarquía entre cada perfil, lo que invitaba al público a situarse delante de un conjunto de miradas que ya habían filtrado la propia experiencia del taller a través de la ceremonia y del dispositivo artístico de la primera planta. Estas fotos quedaban enmarcadas en una cartulina negra en la cual cualquiera (participantes, espectadoras, talleristas, observadoras) podía poner títulos o comentarios. La exposición, que ya otorgaba al público un papel activo, se convertía así en potencial co-creación por todos, contribuyendo a generar mayor horizontalidad entre los distintos estatutos de personas. Las demás fotografías, cuya disposición en el espacio de CreaLab fue concebida por un colectivo compuesto de las fotografías y algunas participantes, muestran instantes del taller donde se incide tanto en las acciones llevadas a cabo en aquellos momentos como en las miradas de las que participaron al taller.

Ese juego de abismación de las miradas permite el acceso a las distintas perspectivas sobre las experiencias de este taller. Los vídeos visibles en una pared consolidaron este enfoque plural que favoreció la diseminación de la experiencia. Unos eran fragmentos de las grabaciones con cámara exterior que había hecho David Romero durante todas las sesiones, y daban vida a las fotografías de actividades ya comentadas (con cascos que permitían escuchar lo vivido). Otros, asequibles por las espectadoras con gafas de realidad virtual, eran una selección por David Romero y Julieta Bohórquez de grabaciones con cámara gopro 360° que llevaron unos cuantos participantes en su cabeza o al nivel del pecho. En esta muestra de vídeos inmersivos de autoría compartida (entre David y Julieta por una parte y las participantes que se grabaron por otra), el público pudo revivir directamente, corporal y mentalmente, la experiencia de las

participantes con sus cuerpos, sus movimientos, la dirección de sus miradas, sus interacciones con los demás durante el taller.

Tal abanico de sensibilidades y puntos de vista en la divulgación de lo vivido multiplica exponencialmente las maneras de relacionarse con esta experiencia para el público, que, como en cualquier evento colectivo, se configura en grupos de personas cambiantes a lo largo de esta instalación en las dos plantas. A la red de hilos de la propuesta (tanto los materializados como los que fueron pensados por las participantes en este recorrido) se añaden el transitar rizomático de las espectadoras, las sincronías públicas emocionales y los intercambios (discursos, miradas, roces) de diversa índole entre ellas y también con las participantes (y de forma menos frecuentes con las talleristas y observadoras). La organización de un bufé en el espacio de CreaLab consolida la convivencia general de esta socialización, creando un ambiente ameno para ver y volver a ver las diferentes producciones expuestas. Esa comida, hecha por las integrantes del taller y compartida con la sociedad (familias, amigas etc.), participa simbólicamente de su re inserción y reintegración a la sociedad si retomamos la analogía con el ritual de Turner. El significado pudo construirse pausadamente en el tiempo de la sincronía del evento, lo que las visitas posibles al CreaLab en los quince días posteriores a su vez reforzó. El conjunto del dispositivo de socialización aquí expuesto ayudó a ampliar la comunidad del taller hacia un público que se apropió los aprendizajes compartidos, gracias a estrategias de difusión que, por añadidura, se conectaron con las propias proyecciones futuras o proyectos de vida de las participantes.

## Conclusión

En este artículo hemos indagado en la socialización artística del TIAP en la que culminó el objetivo principal del taller como formación de formadores. Con esta indagación contribuimos a llenar un vacío en la investigación académica que apenas ha tratado el asunto de por qué y cómo abordar el final de un taller artístico.

A lo largo de las páginas precedentes hemos insistido en que la socialización de esta última edi-

ción del TIAP supuso la culminación y la cosecha de un proceso que duró seis meses y que, en mayor o menor medida, tanto para las participantes como talleristas y nosotras observadoras, conllevó un aprendizaje y una transformación a varios niveles: el del cuerpo, el de la historia de vida y el de lo colectivo, siempre con el enfoque del empoderamiento de las participantes a través del refuerzo de su liderazgo mediante las artes.

A partir de nuestra labor de observación-participación, a menudo inmersiva, hemos atestigüado la graduación de una nueva promoción de formadoras, preparadas para replicar sus conocimientos y sus habilidades en los contextos de sus comunidades. Tal y como hemos analizado, el dispositivo de la socialización hizo visible a través del ritual la reintegración de las participantes a la sociedad, marcando un antes y un después en su aprendizaje y la conciencia de sus capacidades de lideresas.

Además, durante la socialización las participantes pudieron verse a sí mismas tanto en su individualidad como desde la conciencia de lo que fueron capaces de hacer como colectivo. La socialización posibilitó que también las talleristas pudieran observar la eficacia de los procesos que habían facilitado, pero ya dejando toda la responsabilidad a las participantes. Para nosotras observadoras, la socialización sirvió como una lente de aumento del taller que nos permitió apreciar su enfoque y su ética, su objetivo principal, su metodología múltiple y su impacto condensados en un día, el 23 de julio de 2022. En efecto, la socialización evidenció las relaciones intersubjetivas creadas durante los seis meses de taller del TIAP, así como la (auto)reflexión y la (auto)evaluación que conlleva todo cierre. Asimismo, la socialización funcionó también como estrategia de cambio de roles en donde las participantes fueron co-sujetos de una comunidad entre iguales. El cambio de roles aportó además una nueva capa al entendimiento de la dimensión política del TIAP.

Finalmente, la actividad de socialización del taller supuso un esfuerzo de tiempo, un compromiso humano grande y la movilización de recursos logísticos y administrativos para lograr lo que se volvió un encuentro público significativo para

la familia del taller y para la familia extendida, es decir, el público externo. Planificada desde el mismo diseño del taller, la socialización nos parece una pieza clave para cualquier taller que trabaje con artes con poblaciones específicas y en particular con participantes en posible situación de vulnerabilidad, ya que funciona como acompañamiento para el difícil tránsito que es regresar de nuevo a la vida de afuera del taller. A la vida en donde el liderazgo y el trabajo por la paz se practica sin red. Desde nuestro punto de vista, esta experiencia invita a desarrollar el prometedor campo teórico-práctico de los finales y cierres de talleres artísticos iniciado por el proyecto de investigación e innovación desde las artes TransMigrARTS.

## Bibliografía

- Bartram, A. (2021), "El deseo de una conexión con otros. Aprendiendo de y con los perros mediante la investigación artística." *Tabula Rasa*, 40, p. 227-252.
- Bisiaux, L., Cantisano, N., Chaytor, J., Corrons, F., Gauthier, M., González Martín, D., Jambrina, N., Olvera, O., Vaisman, N., Zaiz, K. (2022), Informe TransMigrARTS WP1\_T08, 2022. Documento de trabajo del proyecto que se puede obtener contactando la revista : [revistatma@transmigrarts.com](mailto:revistatma@transmigrarts.com)
- Cano, A. (2012), "La metodología de taller en los procesos de educación popular." *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales*, 2(2), p. 22-52. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/26946>
- Dinesh, N. (2016), *Memos from a Theatre Lab: Exploring what immersive theatre does*. Taylor & Francis.
- Fischer-Lichte, E. (2014), *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada Editores.
- Gómez-Urda González, F. y Martínez, M. (2022) "Vidas Migrantes. Autobiografía y autoficción a partir de los ejercicios de dramaturgia actoral de José Sanchis Sinistera." *Revista TMA* 2, p 74-87.
- González Martín, D. et al (2022), "Guía de observación." *Revista TMA* 2, p. 28-59.
- Jambrina, N. (2017), *Politique du jeu : les dispositifs ludiques dans la dramaturgie latino-américaine contemporaine* (Fabio Rubiano, Rafael Spregelburd et Gabriel Calderón). Université Toulouse le Mirail - Toulouse II
- Jambrina, N. (2021), «Théâtre et post-conflit : panorama des scènes et des écritures colombiennes contemporaines à l'ère de la construction de la paix. », *Amerika*, n° 21, <http://journals.openedition.org/amerika/12924>
- Martínez Thomas, M (2021), *Teatro aplicado: cuestiones epistemológicas y estudios de caso*, Editorial UD de Bogotá, Colección 'Doctorado en Estudios Artísticos.
- Martínez Thomas, M. (2017), *Le théâtre appliqué - Enjeux épistémologiques et études de cas*, coll. Hispania, Carnières-Morlanwelz, Lansman,
- Motos Teruel, T et al. (2015), *Otros escenarios para el teatro*, Ciudad Real, Ñaque.
- Motos Teruel, T., Fos Ferrandis, D. (2015), *Teatro aplicado: Teatro del oprimido, teatro playback, dramaterapia*, Barcelona, Octaedro.
- Muñoz Francisco, A. (2001) "La Paz imperfecta en un universo en conflicto", en *La Paz imperfecta*, (ed.) F. A. Muñoz, Granada: Universidad de Granada, p. 21-66.
- Ndukaku Amankulor, J. (1989), "The Condition of Ritual in Theatre." *Performing Arts Journal*, Vol. 11/12, p. 45-58.
- Parra Grondona, A., Chaytor, J., Bercebal, F., De la Antonia, S., Martínez, M. (2021), "Investigar participando - El taller de artes expresivas Faire Racines - Cultivando Raíces de TransMigrARTS." *Revista TMA*, p.10-29.
- Parra Ospina, A. Y., Parra Grondona, A., Bautista Viguera, X., Sánchez Cuervo, S., Garcés Vergara, C. Y. (2020), *La paz es una obra de arte. Una experiencia significativa del Taller Itinerante de Artes para la Paz*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Rancière, J. (2009), *The Emancipated Spectator*, Londres: Verso.
- Rivera Revelo, L. (2020), "Memoria, reparación simbólica y arte: la memoria como parte de la verdad." *Foro, Revista De Derecho*, (33), p. 30-65. <https://doi.org/10.32719/26312484.2020.33.3>
- Schrader, C. (2011), *Ritual Theatre-Theatre of Healing: Ritual Theatre in Personal Development and Clinical Practice*. Jessica Kingsley, 2011.
- Turner, V. (1969) *The Ritual Process. Structure and Anti-structure*, London. Aldine Transaction.
- Turner, V. (1974) "Liminal to Liminoid", in *Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology*, Rice Institute Pamphlet - Rice University Studies, 60, no. 3, <https://hdl.handle.net/1911/63159>.
- Van Gennep, A. (2022, December 27). *New World Encyclopedia*, Retrieved [https://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Arnold\\_van\\_Gennep&oldid=1093223](https://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Arnold_van_Gennep&oldid=1093223).
- Villa Gómez, J. D., Avendaño Ramírez, M. (2017), "Arte y memoria: expresiones de resistencia y transformaciones subjetivas frente a la violencia política." *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 8(2), p. 502-535, DOI: <http://dx.doi.org/10.21501/22161201.2207>
- <https://cnrtl.fr/definition/socialisation>
- <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/socialization>
- <https://dle.rae.es/socializaci%C3%B3n?m=form>
- <https://dle.rae.es/socializar>
- <https://www.encyclopedia.com/environment/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/performance-and-ritual>
- <https://www.merriam-webster.com/dictionary/socialization>

# Categorías asociadas a la transformación de migrantes en situaciones de vulnerabilidad a partir de los talleres artísticos de TransMigrARTS

Associated categories to the transformation of migrants in situations of vulnerability from artistic workshops by TransMigrARTS

Catégories associées à la métamorphose des migrants dans des situations de la vulnérabilité des ateliers artistiques par TransMigrARTS

DOI 10.59486/CWAZ2652

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

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

**Palabras clave:**

Migración, transformación, observación, categorías, arte aplicado.

**Keywords:**

Migration, transformation, observation, categories, applied art.

**Mots-clés:**

Migration, transformation, observation, catégories, art appliqué.

Figura 1. Nube de palabras con mayor frecuencia de repetición. Elaboración propia.



**Resumen**

Este trabajo tiene como objetivo categorizar los saberes construidos en las primeras fases del proyecto TransMigrARTS, haciendo uso de los aspectos teórico-metodológicos de la teoría fundamentada. Este estudio se efectúa con una muestra de discursos contenidos en los informes consolidados de dos años de trabajo sobre las transformaciones ocurridas en participantes del proyecto, para la rigurosidad en la interpretación y análisis de los datos, se usó el software Atlas-ti-23 basado en la teoría fundamentada, para la generación de redes conceptuales de categorías y subcategorías. Los resultados proyectaron categorías de análisis tales como: el grupo, la vivencia-experiencia, el cuerpo-sensibilidad y el arte aplicado. Estas categorías suponen un avance importante para la consolidación de herramientas cualitativas que permitan la evaluación de impacto de los procesos artísticos con población en condición de vulnerabilidad desde un enfoque cualitativo.

**Abstract**

This work aims to categorize the knowledge built in the first phases of the TransMigrARTS project, making use of the theoretical-methodological aspects of the Grounded Theory. This study is carried out with a sample of speeches contained in the consolidated reports of 2 years of work on the transformations that occurred in project participants, for the rigor in the interpretation and analysis of the data, the Atlas-ti-23 software based on grounded theory, for the generation of conceptual networks of categories and subcategories. The results projected categories of analysis such as: the group, the experience-experience, the body-sensibility and applied art. These categories represent an important advance for the consolidation of qualitative tools that allow the evaluation of the impact of artistic processes with populations in vulnerable conditions from a qualitative approach.

**Résumé**

Ce travail se propose de théoriser les résultats de recherche des premières phases du projet TransMigrARTS, en se basant sur les méthodologiques de la Théorie argumentée. Cette étude est réalisée à partir des rapports de recherche sur les ateliers TransMigrARTS de deux années de travail portant sur les transformations opérées chez les participants du projet. Nous avons utilisé pour l'analyse des données le logiciel Atlas-ti-23 basé sur l'analyse du discours, afin de générer des réseaux conceptuels de catégories et de sous-catégories. Le groupe, le vécu-expérience, le corps-sensibilité et l'art appliqué ont été stabilisés comme catégories d'analyse, qui représentent une avancée importante pour la consolidation d'outils qualitatifs permettant d'évaluer l'impact des ateliers artistiques auprès des populations en situation de vulnérabilité à partir d'une approche qualitative.



## Introducción

Los fenómenos migratorios internos y transnacionales generan vulnerabilidad ontológica (en el ser) y social (en su entorno) en las personas que deciden o son obligadas a salir de sus territorios. La vulnerabilidad presenta diversos niveles de intensidad que dependerán de las formas como se da el proceso migratorio y de las capacidades individuales, sociales y familiares que acompañan la persona que migra. (Liedo et al 2022, p. 4). La migración propicia el contacto entre personas de diferentes contextos y tradiciones culturales, generando cambios y repercusiones tanto a nivel macrosocial, como a nivel individual, donde cobran relevancia los efectos y consecuencias en el plano íntimo, afectivo, emocional y en el proyecto de vida, entre otros. (Urzúa et al 2017, p 2).

Existe un consenso entre los y las autoras en relacionar las dificultades y eventos estresantes a los que deben hacer frente las personas migrantes a lo largo de su trayecto, con las consecuencias que suponen para su estabilidad emocional, y considerándose como un suceso de crisis vital. (García-Cid et al, 2017); (Perera et al, 2022). Ante esta situación de crisis vital que supone la migración, también es importante reconocer que se dan factores como la interacción social positiva como variables importantes para favorecer el bienestar emocional y por consiguiente el incremento de percepciones positivas de la calidad de vida de las personas migrantes. (García-Cid et al, 2017, p. 2). De igual manera, se identifica que el incremento de la confianza, el compromiso, el trabajo en equipo, la autonomía, la supervisión, la aceptabilidad y la inclusión, favorecen el incremento de estados positivos de bienestar (Perera et al, 2022, p.8), o en su concepto más amplio estados favorables de bien-vivir, y la satisfacción con la vida, como ápice del bien-vivir (Watanabe et al, 2005); (Franco, 2015).

De esta manera, en el proceso migratorio ocurre una conjugación entre factores de riesgo y

factores de protección. Entendiendo los factores de riesgo, como todas las características o circunstancias de una persona o grupo que están asociadas con el incremento de la probabilidad de padecer o desarrollar un particular proceso de enfermedad o daño y que además puede ser modificado por alguna forma de intervención. (Araujo et al, 2015). Y en este sentido, los factores de protección, serían todas aquellas características que favorecen a una persona o grupo para afrontar las situaciones que se presentan a nivel individual, familiar y colectivo.

El proyecto TransMigrARTS, tiene como objetivo crear e implementar talleres artísticos que contribuyan a la transformación de las vulnerabilidades de las personas migrantes, para el logro del mismo, se han dispuesto una serie de acciones en diversos contextos, para encontrar formas de intervención efectiva y creativa para el incremento de factores de protección que permitan a los y las participantes incrementar sus capacidades de afrontamiento frente a las dificultades y eventos estresantes desencadenados por el proceso migratorio, con miras a la búsqueda de formas de bien-vivir.

Este estudio se centra en analizar los discursos elaborados por profesionales de distintas áreas del conocimiento, que observaron los talleres implementados en estructuras artísticas y académicas de variados países, el interés radica en encontrar las categorías que emergen sobre las transformaciones de la población migrante participante de los talleres, a través de los informes entregados. De estos hallazgos de investigación, deviene una propuesta que se presenta en este estudio para la observación de las transformaciones que se dan en la experiencia de los talleres artísticos en personas migrantes que participan de los mismos, a través de una entrevista en profundidad que sugiere preguntas en consonancia con las categorías emergentes identificadas en el estudio.

## Nociones teórico-prácticas de vulnerabilidad y la transformación

De acuerdo con el derecho civil (Naveira, 2004) y la reciente clasificación de daños que permite reflexionar sobre los procesos de reparación, se reconocen, el daño a la persona y el daño moral, a pesar de tener una relación entre los dos términos, los dos tienen una diferencia sustancial, pues el primero responde a la función reparatoria de la responsabilidad civil a través de una indemnización, por ser normalmente "valuable"; el segundo, es siempre de naturaleza temporal y afecta la psiquis interna del sujeto, por lo cual no es susceptible de valuación económica en términos objetivos.

Interesa precisamente reflexionar sobre las formas de reparación del daño moral, las causas de estos daños son difícilmente analizables, pues todas las formas de reparación, cuando se trata de los derechos humanos, dependen de la singularidad de la persona, la salud, la cultura, lo social, entre muchos otros aspectos. Por estas razones en muchos casos es necesario adoptar medidas simbólicas de la reparación, de lo que es "irreparable". (Berinstain, 2010)

Los flujos migratorios en el mundo, ampliamente estudiados por la Organización Internacional para las Migraciones OIM, se caracterizan por su multicausalidad y su complejidad. Están conformados por personas que tienen motivos diferentes para migrar y pueden enfrentar distintas experiencias de vulnerabilidad y de daño moral, así como necesidades de protección diferenciadas, lo cual complejiza aún más los procesos de reparación o de reconocimiento del daño que causa. La vulneración a la persona inicia en el momento mismo de su partida de su país, hogar, comunidad, y se extiende durante el desplazamiento, movimiento, viaje y se incrementa con el encuentro intercultural, social y existencial en el lugar de llegada. (OIM, 2018)

Las causas de la migración, y las diversas formas de marginación social, representadas por la vulnerabilidad, pobreza, discriminación, violencia, represión (Martín-Baró, 1990) los altos índices de desigualdad y falta de oportunidades, las situaciones de inseguridad, guerras, conflictos armados, así como la búsqueda de reunificación familiar, son motivaciones importantes que impulsan la decisión de migrar. Entre muchos otros factores. Pero la situación que se quiere evitar a veces se convierte en un estado que acompaña a las personas que migran durante el camino y el destino, complejizando aún más la vulnerabilidad.

Es fundamental tener en cuenta que –aunque el impacto de la migración en situación de vulnerabilidad puede llegar a sobrepasar los mecanismos internos de protección de las personas– desde una perspectiva psicosocial se reconocen las crisis como respuestas normales ante situaciones anormales. Por tanto, lo que se busca no es evitarlas, sino más bien apoyar a las personas para atravesarlas con el menor daño posible, de modo que una vez que las hayan enfrentado puedan superarlas.

Por esta razón, la reparación no es una acción definitiva ni absoluta, ni mucho menos una fórmula aplicable. El ejercicio de pensarse otras formas de reparación de algunas de las vulnerabilidades ligadas a la existencia del ser humano que atraviesa la experiencia de la migración, puede no ser una solución a la problemática "material" o valuable de la migración; pero sí una forma de contribuir a la reparación del sujeto y de algunas de sus condiciones existenciales ligadas a la experiencia de la migración.

Los impactos más frecuentes identificados por (OIM, 2018) en las diferentes etapas del proceso migratorio son:

- En los países de origen, por un lado, están las afectaciones generadas por hechos de violencia, como las violaciones, homicidios, femicidios, extorsiones, desapariciones y persecución, así como de manera más general la pobreza y la discriminación. Por otro lado, se encuentran las afectaciones que son causas de la impunidad y la desatención de las situaciones de vulnerabilidad de las personas. En este sentido, cuando la desatención y falta de protección por parte de la institucionalidad ocurre, afecta la posibilidad de pensar que el mundo ofrece ciertas garantías para construir un proyecto de vida y darle sentido al presente en función del futuro que quiere alcanzarse.
- Al despedirse de su lugar de pertenencia, la persona que migra se separa de elementos importantes que son parte de su identidad: familia, amigos, espacio físico, país, costumbres, lenguaje y estatus social, entre otras. Se puede decir que quien migra enfrenta un duelo múltiple por lo que ha dejado, haciendo frente también al desarraigo. Estas múltiples experiencias tienen un efecto retroactivo que puede generar en las personas mayor vulnerabilidad a problemas de salud mental, dado que, hay una ruptura con elementos de la identidad y se suma la ausencia o debilitamiento de redes de apoyo propias, así como la falta de acceso a los servicios básicos para dar respuesta a sus necesidades.
- Es durante el tránsito cuando más se agudiza el impacto psicosocial. En esta etapa, principalmente si la migración se da en condición irregular, las personas se exponen a vulnerabilidades y riesgos específicos y críticos, tales como secuestros, robos, extorsiones, accidentes, asaltos, violaciones sexuales, peligro de contraer enfermedades, mutilaciones, torturas, exposición a trabajos forzados o ser captadas por redes del crimen organizado, como es el caso de víctimas de trata de personas y otros delitos conexos. Además, el limitado acceso a comida, agua potable, medicamentos y atención médica aumentan la vulnerabilidad física de estas personas.

Desde la óptica de la interculturalidad, ninguna persona que migra estará exenta de experimentar un impacto en su identidad. Los procesos de relación-intercambio entre las personas de diversas culturas pueden ser enriquecedores, pero también afectar de manera profunda cuando se enfrenta la discriminación, la cual toma matices particulares al momento de la migración. Las personas migrantes pueden verse expuestas a la discriminación por ser extranjeras (xenofobia), por su orientación sexual o identidad de género (homo-lesbo- bi-trans-fobia) o debido al racismo caracterizado por el rechazo a determinados grupos étnicos, por ejemplo, a poblaciones indígenas.

La migración implica una redefinición de los roles y en algunas ocasiones, de los valores indivi-

duales y colectivos. Los procesos de adaptación en los países de destino pueden convertirse en fuentes de malestar por las exigencias del medio externo, ocasionando angustia y estrés. Si estos son demasiado prolongados y exigentes, pueden producir desajustes en el bienestar, hasta dañar la salud mental de las personas migrantes.

El proyecto migratorio trae consigo una mezcla de sentimientos —en ocasiones— contradictorios, como la esperanza y el miedo al fracaso. Quienes emigran han construido imaginarios sobre las posibilidades laborales y de evolución personal de acuerdo con sus motivaciones y expectativas particulares. El envío de remesas a su familia en el país de origen es una de las expectativas principales. No obstante, si después de un tiempo no

se logra cumplir este objetivo, se puede interpretar que ha fracasado el proyecto migratorio.

La insatisfacción de las necesidades básicas, la dificultad para lograr insertarse laboralmente o no encontrar empleo decente, así como una vivienda inadecuada son también condiciones que pueden ocasionar a nivel psicológico desmotivación, anhelo de volver, depresión, baja autoestima y síntomas físicos que alteran la vida cotidiana y funcionan como un círculo vicioso, influyendo en la calidad de vida individual, familiar y social.

Se puede sugerir que, las variables y daños en la identidad, la autonomía, el empoderamiento o la capacidad de encontrar apoyo social, organizar su proyecto de vida y tener esperanza hacia el futuro, son de las más importantes afectaciones a la existencia del sujeto que vive la experiencia de la migración.

La experiencia artística, no solo impacta y moviliza estas variables en el sujeto, si no que abre la posibilidad de expresar, simbolizar y poetizar la experiencia misma de la migración. Sin duda, estos elementos o variables pueden ser comprendidos como aspectos únicamente psicológicos que podrían evaluarse en relación con el bienestar de la persona, o convertirlos en indicadores de salud mental. Sin embargo, esta no es la propuesta, por esta razón, la perspectiva psicosocial y el análisis cualitativo de los procesos de arte aplicado, resultan mucho más incluyentes para relacionar la multidimensionalidad que conlleva la experiencia de migrar en la existencia de todo ser y grupo humano, y la posibilidad de impactar en las dinámicas individuales y sociales a través de la experiencia artística. Elementos que, sin lugar a dudas, tienen un importante eco en el bienestar de las personas.

De acuerdo con estas perspectivas, tanto las artes aplicadas como la atención y cuidado de las personas y grupos, contribuyen a transformaciones que movilizan recursos y capacidades, contribuyendo al bien-vivir que comprende lo psicológico, fisiológico y social.

## Metodología

El desarrollo metodológico del estudio, se rige en las orientaciones de la teoría fundamentada, se utilizaron dos procedimientos, por un lado, la codificación abierta y por otro lado la codificación axial, estas dos codificaciones facilitadas por el software Atlas.ti versión 23.

La codificación abierta es concebida como un proceso analítico por medio del cual se van identificando los conceptos y se descubren en los datos las propiedades y las dimensiones, es importante destacar que el primer paso dentro de la herramienta y dentro del proceso de codificación abierta fue la conceptualización, esto significa, que se hizo una presentación abstracta del acontecimiento, objeto, interacción, que las investigadoras consideraron como significativo en los datos (Strauss, et al 2016, p. 112).

Con este propósito de nominar los fenómenos, se permitió reunir los acontecimientos, sucesos y objetos similares en una clasificación común entre los datos. Aunque esos acontecimientos o sucesos puedan ser elementos discretos o encontrados pocas veces en el material, el hecho de que compartan características comunes y significados relacionados permitieron agruparlos, en tanto, la herramienta Atlas.ti versión 23, con el procedimiento de inteligencia artificial ayudó al proceso investigativo para la identificación de esos elementos comunes. Dichos elementos comunes se reunieron en categorías mayores, lo cual permitió la agrupación de un sistema categorial con categorías principales.

En este orden de ideas, la codificación axial, permitió relacionar dichas categorías en un proceso de subcategorías, es decir, una desagregación, denominado por la teoría fundamentada como un asunto axial, dado que la codificación ocurre alrededor de una categoría central o mayor y enlaza categorías en cuanto a unas propiedades y unas dimensiones.

La codificación axial permitió comenzar el proceso de reagrupación de los datos que se fracturaron dentro de la codificación abierta, en este

sentido, en la codificación axial esas categorías se relacionaron en subcategorías para formular explicaciones más precisas y completas sobre el fenómeno estudiado, es decir, sobre el material emitido en los talleres en el proceso investigativo. Aunque esa codificación axial difiere en su propósito de la abierta, no son necesariamente pasos analíticos secuenciales, de la misma manera que la dominación es diferente a la codificación abierta, en ese sentido, la codificación axial requirió a las investigadoras definir categorías previas que se hicieron con ayuda del Atlas.ti versión 23. Este procedimiento permitió denominar elementos comunes dentro de la información. Una vez realizado el procedimiento, surgieron sentidos de la información y de las relaciones presentes en la información analizada, surgiendo así las categorías y subcategorías (Strauss, et al 2016, p. 135).

Cabe resaltar que, el software Atlas.ti versión 23, es una herramienta que proporciona algunas acciones muy útiles en la investigación académica, particularmente para las disciplinas de las ciencias sociales. (Hwang, 2008). La naturaleza interpretativa y flexible de la investigación cualitativa es una de sus fortalezas distintivas, pero también puede representar un obstáculo por el volumen de información, este software facilita estos procesos de análisis (Kalpokas, Radivojevic, 2022).

## Unidad de análisis

Para el desarrollo metodológico se analizaron 12 informes finalizados, basados en la guía de observación de los talleres de TransMigrARTS y 29 documentos anexos asociados, entre ellos, evaluaciones, textos y artículos, realizados durante el WP1 y WP2 del proyecto TransMigrARTS, entre febrero de 2022 y marzo de 2023. Estos elementos de análisis correspondieron a los diversos talleres implementados: Taller Cultivando Raíces de la Universidad de Toulouse Jean Jaures; Taller TransMigrARTS de la compañía artística Aparté Théâtre; (Toulouse) Taller de artes como herramienta de cambio y taller interdisciplinar de la

Escuela Universitaria de Artes TAI; Taller Micro-memorias de la compañía artística Nuevo Teatro Fronterizo; Taller Teatro de creación de Proyecto Ñaque; (Madrid) Talleres: Practicas del transitar, Danza de las emociones, Creación compartida en danza con mujeres migrantes, Practicas de la risa y la celebración, Prácticas de performance para el buen vivir, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas; (Bogotá) Taller itinerante de artes para la paz de la Universidad de Antioquia, (Medellín) y taller Contar lo propio, entender lo ajeno: escritura dramática y testimonio -de la compañía artística Remiendo Teatro (Granada).

En la escritura de estos 41 documentos participaron 119 voces, entre talleristas, observadores y equipos de trabajo interdisciplinar en los talleres, artistas, docentes, psicólogos, trabajadores sociales, estudiantes y participantes. Teniendo en cuenta que un artista y tallerista TransMigrARTS, puedo haber cumplido el rol de observador en otro taller y así mismo el rol de autor de uno o varios artículos.

El texto analizado de los participantes, se correspondió a la información contenida en los cuestionarios sociodemográficos, 160 personas han participado de estos talleres, esta cifra no tiene en cuenta la ausencia o deserción, una vez finalizado el proceso, pero se tomó como unidad de análisis la información disponible.

Finalmente, a partir del análisis sistemático de la información contenida en los talleres es posible identificar un número aproximado de 150 ejercicios resultantes de la interdisciplinariedad, las artes aplicadas en las sesiones dedicadas a cada taller, artes escénicas (teatro, danza, dramaturgia, clown, expresión corporal...) artes plásticas (performance, instalación, dibujo, pintura,) artes musicales ( canto, música,) entre otras teniendo en cuenta que este número representa las propuestas desde los talleristas y que una sesión en el marco de un taller puede contemplar gran cantidad de ejercicios y propuestas hacia un objetivo común.

## Resultados

En la Tabla 1, Figura 1 se presentan los conceptos con mayor frecuencia de repetición en la unidad de análisis en el rango de 500 a 5649.

**Tabla 1. Tabla de conceptos y frecuencia de repetición**

• Concepto	Frecuencia	• Proyecto	870,00
• Taller	5649	• Paz	842,00
• Participante	4116	• Creación	841,00
• Grupo	2391	• Personas	811,00
• Ejercicio	2355	• Arte	809,00
• Persona	1870,00	• TIAP	779,00
• Experiencia	1700,00	• Migración	752,00
• Cuerpo	1668,00	• Investigación	750,00
• Momento	1664,00	• Desplazamiento	729,00
• Espaciar	1452,00	• Situación	673,00
• Sesión	1403,00	• Tallerista	667,00
• Relación	1307,00	• Emoción	656,00
• Proyecto de vida	1220,00	• Mujer	645,00
• Trabajar	1191,00	• Nivel	642,00
• Historia	1177,00	• Comunidad	634,00
• Proceso	1160,00	• Proceso	578,00
• Actividad	1147,00	• Palabra	574,00
• Lugar	1079,00	• Teatro	574,00
• Observador	1055,00	• Escena	563,00
• Observación	993,00	• Acción	543,00
• Tiempo	963,00	• Contar	519,00
• Movimiento	942,00	• Espacio	516,00
• Persona	936,00	• Sentir	511,00
• Transformación	927,00	• Confianza	510,00

En esta fase se propende por la reducción de datos, orientada a su selección y condensación, la presentación de datos, orientada a facilitar la mirada reflexiva del investigador o investigadora a través de presentaciones concentradas, como

pueden ser resúmenes estructurados, sinopsis, croquis, diagramas, señalamiento de patrones y la triangulación. Los ejes seleccionados en este estudio se corresponden a cada categoría emergente como puede observarse en la Tabla 2.

## Tabla 2. Ejes de agrupación y categorías emergentes. Elaboración propia.

### EJE DE AGRUPACIÓN CATEGORÍAS EMERGENTES

**TALLER** El taller como espacio de experimentación y de relación entre los distintos actores del proyecto: Artistas, talleristas, investigadores, observadores, participantes, acompañantes. Se centra en reflexionar sobre la propia metodología como un resultado más del proceso de la investigación en TransMigrARTS y también como el dispositivo adoptado para el objetivo de contribuir desde las artes vivas a la transformación de los fenómenos asociados a los procesos de migración. La denominación taller, históricamente, aplica a numerosas situaciones o lugares en que se realiza una tarea, en forma individual o colectiva, con fines formativos, productivos, o artísticos. Sin embargo, en lo esencial, remite a una forma de transmisión, mediante la realización de actividades que en gran medida se llevan a cabo en forma grupal. En América Latina desde la década de los 70 puede reconocerse el taller como un espacio para el aprendizaje, cuya concepción de aprendizaje está basada en el trabajo colectivo, en el diálogo de experiencias, integrando teoría y práctica. Entendiendo entonces al taller como un dispositivo estratégico, en donde cada persona puede transitar un camino de forma individual en un espacio colectivo. Un lugar seguro de intercambio grupal. Un proceso en constante cambio, en el que se integran distintas prácticas y en el que se reflexiona constantemente sobre el hacer y viceversa.

**GRUPO** La palabra de mayor recurrencia es Grupo, y las palabras asociadas son relación, movimiento, empatía, confianza, proceso, comunidad. Este análisis es concluyente y permite sugerir que los diferentes talleres tienen una incidencia importante en la creación y construcción de un espacio intersubjetivo que facilita el diálogo, la participación y la expresión singular, crítica y reflexiva. La conformación del grupo es objetivo y metodológico. Marca la experiencia como personas y como comunidad dinámica y cambiante que participa en el proceso, y el trabajo grupal, el hecho de realizar juntos actividades y ejercicios, permite establecer conexiones e interrelaciones de confianza, empatía y seguridad.

**CUERPO** Permite reconocer la relación entre la objetividad del CUERPO como el lugar concreto en el que se manifiestan de manera visible cambios, movimientos, expresiones, gestos, reacciones, estados del sujeto portador de las subjetividades y sensibilidades, integrando las categorías de emoción, tiempo, espaciar y sentir. Esta categoría se relaciona tanto con la experiencia sensible de cada persona durante el proceso de los talleres, como con la dinámica colectiva. Es recurrente la alusión al estado del cuerpo al inicio de la sesión y al final de la sesión, evidenciando movimientos de las sensibilidades propias, exploradas y creadas.

La revisión de frecuencias de repetición identifica la palabra espacio con 1968 palabras asociadas, refiriéndose al cuerpo físico, al espacio imaginario, al creado, al espacio interior, al espacio dejado en la historia, al espacio ocupado en el presente, al espacio de llegada. Como categoría ocupa un lugar fundamental en el análisis de las experiencias en el taller, en el grupo y en los cuerpos. Por esta razón se agrupa en relación con la categoría cuerpo que permite establecer todas las interrelaciones sensibles con el espaciar.

**VIVENCIA** Permite asociar las palabras Proyecto de vida, historia, trabajar, desplazamiento, migración, mujer, país, situación, sentir. Resulta ser la confluencia de todas las dimensiones de la historia de vida de los participantes migrantes y desplazados, y en muchos casos a la historia de vida de los observadores investigadores, quienes también vivencian el movimiento de la migración. La vivencia permite presentar e incorporar la vida de cada persona en el taller, crear relaciones, percibir el apoyo social y planear relaciones por fuera del encuentro.

**ARTE APLICADO** La manera, la práctica artística, la creación, el formar asociado a un proceso de aprendizaje intrínseco a la práctica mas no como objetivo del taller, el teatro, la palabra oral y escrita, la escena, la acción, el contar, la imagen, la voz, el gesto, el sonido entre otras. Los diferentes lenguajes que interactúan en las actividades realizadas. Hay recurrencia en el discurso del reconocimiento de un lenguaje artístico con premisas, técnicas, materiales específicos y la aplicabilidad de este en la emergencia de las sensibilidades, del cuerpo, y las vivencias.

## Propuesta de diseño de una herramienta de observación con las categorías emergentes

Este estudio permite proponer la creación de una herramienta cualitativa, una entrevista en profundidad con preguntas semiestructuradas que contienen las categorías emergentes. La entrevista en profundidad es una conversación que se caracteriza por ser un diálogo que surge a partir de preguntas exploratorias para lograr un entendimiento de las experiencias de las personas. El análisis continuo durante la conversación permite al investigador o investigadora detenerse y

profundizar en los detalles que van apareciendo, mientras las personas responden las preguntas. Las entrevistas en profundidad logran construir un vínculo con el entrevistado o entrevistada a través de un ambiente cómodo, cercano y personal que da origen a una conexión entre ambas partes. Los talleres de arte aplicado en el proceso del proyecto TransMigrARTS coinciden en el rol del tallerista y de observadores como guías, facilitadores, acompañantes del proceso de los y las participantes, permitiendo la creación de lazos afectivos y de apoyo muy importantes en el desarrollo de los talleres.

La entrevista en profundidad presenta categorías, instrucciones y propone preguntas abiertas que permiten respuestas libres por parte de la población participante. El entrevistador o entrevistadora, conocerá la categoría emergente como eje de la conversación y también contará con una orientación de lo que se busca en el diálogo, sugiriendo preguntas o subtemas que se relacionan con la categoría y estrategias de abordaje. A continuación, se presenta el protocolo para la evaluación cualitativa del impacto de procesos artísticos con población migrante.

# Protocolo sugerido para la entrevista en profundidad

Este protocolo tiene 3 momentos para su aplicación, el antes, el durante y el después.

## a. Antes de la entrevista

Antes de iniciar la entrevista en profundidad tenga en cuenta las siguientes indicaciones.

- Leer las categorías emergentes y las relaciones de estas con elementos del taller.
- Anticipar una muestra de participantes que hayan participado de todo el proceso.
- Seleccionar a la población participante. Aquellos que estén dispuestos a dialogar.
- Prever algunos elementos, lápiz, objetos -puede ocurrir que la población participante desee explicar con símbolos o imágenes.
- Confirmar la voluntad, tiempo y compromiso de los y las participantes.
- Confirmar el asentimiento para participar en el diálogo.
- Crear un ambiente de confianza para que la población participante se exprese libremente.
- Evitar tener varias personas presentes.

## b. Durante la entrevista

Para el momento de la entrevista en profundidad tenga en cuenta las siguientes indicaciones.

- Saludar, tomarse un tiempo para entrar en relación con la persona.
- Preguntar si puede grabar y registrar notas de la conversación.
- Las preguntas deben ser abiertas.
- Intentar comprender el por qué, el cómo, y el para qué.
- Si el entrevistador o entrevistadora percibe que la conversación no es pertinente, no debe insistir, abrir aún más la pregunta o el tema, hasta que el o la participante se sientan cómodos.
- Permitirte descubrir temas nuevos, las categorías emergentes pueden estar compuestas por muchísimas más relaciones.
- Escuchar los silencios, las respiraciones y las reacciones no verbales a cuando plantea los temas.
- Grabar la conversación.
- Tomar nota de los temas relevantes y profundizar en ellos.
- Indicar el tiempo aproximado que se espera puede durar el dialogo.

En la Tabla 3, se presenta la guía de orientación para la entrevista en profundidad.

## Tabla 3. Estructura sugerida de entrevista en profundidad

Tema / categoría / instrucción principal ¿Qué buscamos en el diálogo?

**Grupo** Cómo puede describir la interacción suya con el grupo. La relación entre las personas que conforman el grupo. Se reconocen los roles y características de las personas que lo componen. Puede hablar de la dinámica del grupo, (hay, o no, apoyo, cooperación, confianza, escucha, diálogo). Hay sentido de pertenencia al grupo. Al finalizar las sesiones había espacios para compartir, para hablar, para socializar. Se conformaron redes a partir del grupo. Mantienen contacto por fuera del tiempo y espacio del taller. Comparativamente cómo inició el grupo y cómo finalizó. El grupo hizo una socialización final. Compartieron la experiencia con personas que no estuvieron en el taller. Ha hablado a otras personas en su familia, su comunidad o amigos de la experiencia del taller.

Buscar: Qué transformaciones puede identificar, aspectos importantes, preguntas, dudas.

**Vivencia** Puede hablar de cómo se relacionaron en el taller las experiencias de vida, la historia personal, las memorias, los relatos propios y de los demás participantes. Hubo espacios para contar, expresar, compartir las historias personales. Cómo relaciona las circunstancias de ser migrante, desplazado, con las actividades del taller. Ha impactado en la vida personal y cotidiana propia el compartir vivencias en el taller. Conoció las historias, relatos y experiencias de vida de los demás participantes. Es posible hablar de los espacios que ha transitado. Trabaja actualmente. Como fue ir al taller en la vida cotidiana. Tuvo el tiempo, la disponibilidad.

Buscar: Qué elementos puede identificar, impresiones, intuiciones.

**Cuerpo** Puede compartir lo que sintió en el taller. Hablar de las sensaciones físicas, percepciones, impresiones. Profundizar en la relación entre el cuerpo, las emociones, en los diferentes ejercicios y actividades realizados en el taller. Mencionar emociones frecuentes. Consideraciones especiales en cuanto a la presencia o no de las emociones durante el taller. Hay relación entre el sentir personal y el sentir del grupo. Como se siente al finalizar el taller cada sesión y al finalizar todo el taller. Podemos hablar de los espacios del taller, reales, creados, imaginados. Hablar del espacio del taller para sentir las emociones. Para escuchar las emociones. Para verbalizar las emociones. Qué momentos, espacios recuerda especialmente y que puede reflexionar al respecto. Puede identificar un cambio entre el inicio y el final del taller desde su sentir.

Buscar: qué puede identificar a partir del comportamiento del o de la participante, está cómodo o cómoda hablando y reflexionando de sus emociones, su cuerpo está tranquilo. Identifique los límites del tema.

**Arte Aplicado** Puede hablarnos de las actividades que realizaron. De las actividades de creación. Que lenguajes nombra y describe, teatro, narrativa oral, escrita, cartas, escenas, improvisaciones, imágenes, voz, cantos, ritmos, juegos, performances, dibujos, moldeado, danza, calentamientos, usaron objetos. Qué opinión tiene acerca de las actividades específicas al arte. Puede compartir una experiencia en una actividad específica del taller que recuerda especialmente. Ayudó a los demás participantes en alguna de estas actividades. Realizaron actividades grupales algún ejemplo. Actividades individuales, algún ejemplo. Puede relacionar estas actividades con alguna circunstancia de la vida, para expresarse, para moverse, para desinhibirse, para socializar, para escribir, etc. El taller le ha aportado aprendizajes, o experiencias significativas. Se socializó con otras personas el taller.

**Otros** En este espacio, se pueden profundizar elementos que durante la conversación se consideran importantes e interesantes. Se puede preguntar al o la participante si desea agregar algo, decir algo, complementar, contar, compartir, solicitar.

Se puede recurrir a las notas tomadas durante el dialogo y las cuales el entrevistador desea profundizar.

## c. Después de la realización de la entrevista en profundidad

Una vez finalizada la entrevista tenga en cuenta las siguientes indicaciones.

- Se debe cerrar la entrevista indicando al participante o la participante que ya finalizó.
- Revisar la información que ha surgido en el diálogo y si considera que algo falta, plantearlo.
- Preguntar al entrevistado o entrevistada sus dudas, e informaciones que estime necesario añadir.
- Asegurarse de que la población participante se encuentre tranquilos y emocionalmente estables para finalizar.
- Agradecer, despedirse y valorar el tiempo que han dedicado.
- Inmediatamente finaliza, comparte cómo se detienen los equipos de grabación.
- Escribir los aprendizajes obtenidos para una próxima entrevista.
- Escriba o grabe los puntos más importantes que como entrevistador o entrevistado-  
ra encontró en la entrevista.

Este protocolo sugerido implica un ejercicio de escucha activa, permitiendo a la población participante un espacio donde pueda hablar sobre su experiencia.

## Discusión

Este estudio pone de manifiesto las posibilidades enormes que otorga el diálogo de saberes, abogando por una indisciplina que no es precisamente una disciplina. El investigador indisciplinar no es indisciplinado. Se opone a lo que, en la disciplina, perjudica al descubrimiento. Son, en definitiva, la apertura de miras y el valor de aventurarse fuera de los caminos habituales los que permiten que las disciplinas avancen. (Cateilin, Loty, 2013). En definitiva, no hay nada más alentador para la calidad del pensamiento que el aprendizaje de perspectivas diferentes para el estudio de un mismo fenómeno. (Litwin, 2008, p. 54)

La evaluación de impacto con métodos cualitativos es un tipo de evaluación en la que las fuentes de información incluyen datos no numéricos

y además la relación de causalidad entre la acción de formación se comprueba sin conformar un grupo de control. Es decir, no requiere de un escenario contrafactual. Por tal razón no se establecen controles experimentales en la acción evaluada. (Bastidas, Cristancho, Pinto, Quitiaquez, 2021). Este estudio sugiere relaciones de causalidad en la acción, permitiendo describir y entender los fenómenos desde el punto de vista de cada participante y desde la perspectiva construida colectivamente, concluyendo que hay categorías emergentes que describen la transformación de personas en condición o situación de vulnerabilidad que participan de procesos artísticos.

Este estudio sugiere que la migración genera afectaciones en la vulnerabilidad ontológica y

social de las personas que migran, de igual manera confirma que hay formas positivas de afrontar dichas vulnerabilidades a través de procesos de intervención que favorezcan el bien-vivir de la población. (García-Cid, Hombrados, Gómez, Palma, Milán, 2017); (Perera, Aldamman, Hansen, Haahr-Pedersen, Caballero-Bernal, Caldas-Castañeda, Chaparro-Plata, Dinesen, Wiedemann, Vallières, 2022).

Este estudio permite concluir que, el mejoramiento en la percepción de apoyo social, la experiencia sensible vivida, el proyecto de vida y el reconocimiento de emociones, son los factores protectores que permiten capacidades de afrontamiento positivo ante la vulnerabilidad causada por la migración, en concordancia con los estudios disponibles en la evidencia. (Urzúa, Caqueo Urizar, Calderón, Rojas, 2017); (García-Cid, Hombrados, Gómez, Palma, Milán, 2017); (Perera, Aldamman, Hansen, Haahr-Pedersen, Caballero-Bernal, Caldas-Castañeda, Chaparro-Plata, Dinesen, Wiedemann, Vallières, 2022).

La metodología de entrevista en profundidad aquí propuesta tiene el interés de complementar todas las otras ideas y propuestas alrededor de lo que se considera debe evaluarse, o bien problematizarse en relación con la multidimensionalidad de las migraciones. Quizá una forma posible de valorar un impacto sea complementando esfuerzos como investigadores e investigadoras, a través del respeto y de la conciencia de la existencia de un espacio intersubjetivo en el que hay más similitudes de las que se piensan. Que cada esfuerzo se hace para facilitar un diálogo mutuo, crítico, horizontal entre quienes desean transformar indeseables sociales. Esperando que así como sucede en los talleres de TransMigrARTS según lo evidencian todos los estudios que se han adelantado, que quede entre este grupo de personas un tejido sólido e invisible en el que cada propuesta pueda lanzarse sin riesgo a desaparecer, si no por el contrario a integrarse, a completarse y transformarse, como vemos, leemos, sentimos y sabemos que ocurre en cada gesto de las comunidades de los talleres creados.

## Limitaciones y desafíos

Estos elementos o variables pueden ser comprendidos como aspectos únicamente psicológicos que podríamos evaluar en relación con el bienestar de la persona, o convertirlos en indicadores de salud mental. Sin embargo, esta no es la propuesta, por esta razón, la perspectiva psicosocial resulta mucho más incluyente para relacionar la afectación que conlleva la experiencia de migrar en la existencia de todo ser y grupo humano, y la posibilidad de impactar en las dinámicas sociales a través de la experiencia artística, lo cual seguramente tendrá un importante eco en el bienestar mental de las personas.

Si bien la medición de impacto social de un proyecto, reconoce que se trabaja con elementos, inmateriales e incommensurables, es habitual la medición cuantitativa de estas variables a través de la cuantificación de su aparición (existe o no existe) o a través de escalas creadas e identificadas en el proceso. Lo cual permite al paradigma cuantitativo una interpretación de lo que existe y se da en una experiencia, reflejando datos que luego la estadística de estas variables objetivas puede analizar y apoyar o no. Pero, la cuantificación, representa solo una parte de la complejidad de la variable emergente y categorizada, interpreta una parte de la experiencia del sujeto, aquella parte que es posible de objetivar, y muchas veces por una mirada externa que necesita referencias fijas. Este análisis realizado reconoce que es la complementariedad de las metodologías en la investigación creación aplicada, lo que puede sentar bases innovadoras y evidencias artístico-científicas para posibilitar la comprensión, reproducibilidad y creación de instrumentos que nos permitan comprender no solo los efectos si no las necesidades de los sujetos.

# Bibliografía

- Araujo González, Rafael. (2015). Vulnerabilidad y riesgo en salud: ¿dos conceptos concomitantes?. *Revista Novedades en Población*, 11(21), 89-96.
- Bastidas Melo, L. F., Cristancho Cruz, Y. A., Pinto Droz, E. A., & Quitiaquez Quitiaquez, V. A. (2021). Protocolo para la implementación del teletrabajo e identificación del impacto en la productividad laboral. Un enfoque cualitativo.
- Beristáin, C. M., Páez, D., Rimé, B., & Kanyangara, P. (2010). Efectos psicosociales de la participación en rituales de justicia transicional. *Revista de Psicología*, 28(1), 9-35.
- Catellin, S. & Loty, L. (2013) «Sérendipité et indisciplinarité». *Hermès, La Revue*, 67(3): 32-40.
- Franco, S. (2015). Salud para la paz y paz para la salud. *Revista Gerencia y políticas de salud*, 14(29), 5-8.
- García-Cid, A., Hombrados Mendieta, I., Gómez Jacinto, L., Palma García, M. D. L. O., & Milán Franco, M. (2017). Apoyo social, resiliencia y región de origen en la salud mental y la satisfacción vital de los inmigrantes. *Universitas Psychologica*, 1-14.
- Hwang, S. (2008). Utilizing qualitative data analysis software: A review of Atlas. ti. *Social Science Computer Review*, 26(4), 519-527.
- Kalpokas, N., & Radivojevic, I. (2022). Bridging the Gap Between Methodology and Qualitative Data Analysis Software: A Practical Guide for Educators and Qualitative Researchers. *Sociological Research Online*, 27(2), 313-341. <https://doi.org/10.1177/13607804211003579>
- Liedo, B. (2022). Vulnerabilidad [Vulnerability]. *Seguró, Miquel. Herder (2021). Ramon Llull Journal of Applied Ethics*, 1(13).
- Litwin, E. (2008) *El oficio de enseñar, condiciones y contextos*. Ed Paidós. Col.Voces y contextos.
- Martín-Baró, I. (1990) *Guerra y trauma psicosocial del niño salvadoreño*. En I. Baró (Ed.), *Psicología Social de la Guerra: Trauma y Terapia*. San Salvador: UCA Editores.
- Naveira Zarra, M. M. (2004). El resarcimiento del daño en la responsabilidad civil extracontractual.
- Organización Internacional para las Migraciones [OIM]. (2018). *Guía para la atención psicosocial a personas migrantes en Mesoamérica*. OIM. <https://bit.ly/40QdQrs>
- Perera, C., Aldamman, K., Hansen, M., Haahr-Pedersen, I., Caballero-Bernal, J., Caldas-Castañeda, O. N., Chaparro-Plata, Y., Dinesen, C., Wiedemann, N., & Vallières, F. (2022). A brief psychological intervention for improving the mental health of Venezuelan migrants and refugees: A mixed-methods study. *SSM - Mental Health*, 2, 100109. <https://doi.org/10.1016/j.ssmmh.2022.100109>
- Strauss, A., & Corbin, J. (2016). *Bases de la investigación cualitativa: técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Universidad de Antioquia.
- Urzúa, A., Caqueo Urizar, A., Calderón Carvajal, C., & Rojas Páez, L. (2017). ¿El apoyo social mediatiza el efecto negativo del estrés por aculturación en la salud? un estudio en colombianos y peruanos inmigrantes en el norte de Chile. *Interciencia*, vol.42, núm. 12, 818-822.
- Watanabe, B. Y. A. (2005). Satisfacción por la vida y teoría homeostática del bienestar. *Psicología y salud*, 15(1), 121-126.

# Evaluación cualitativa de un proceso de intervención artística con personas migrantes residentes en España, 2022

**Qualitative evaluation of a process of artistic intervention with migrants residing in Spain, 2022**

**Évaluation qualitative d'un processus d'intervention artistique avec les gens migrants résidant en Espagne, 2022**

DOI 10.59486/UTAX4836

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

**María de los Ángeles Hernández Gómez, Universidad de Granada, España.**

**Palabras clave:**  
Migración, artes, evaluación, análisis de discurso, vulnerabilidades, factores de protección.

**Keywords:**  
Migration, arts, evaluation, discourse analysis, vulnerabilities, protection factors.

**Mots-clés:**  
Migration, arts, évaluation, analyse du discours, vulnérabilités, facteurs de protection.

## Resumen

El objetivo del estudio fue evaluar la implementación del taller de escritura teatral dramática con un grupo de 8 migrantes residentes en España. El estudio se hizo mediante análisis del discurso. Se evidencia una percepción global positiva, siendo recurrentes los verbos que ponen de manifiesto el goce y el placer procurado por las actividades de dinámicas y trabajo en equipo. Fue recurrente en la percepción de los participantes el deseo de ampliar conocimientos en la técnica de creación de monólogos y mayor trabajo en la creación colectiva. No se evidencia en el análisis del discurso recurrencias en términos de favorecimiento de la autoestima y la empatía, sin embargo, se presentan componentes de la observación que permiten sugerir elementos cercanos. Este estudio es el resultado de la praxis de las autoras como observadoras en el proyecto TransMigrARTS, financiado por el programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Comisión Europea.

## Abstract

The objective of the study was to evaluate the implementation of the dramatic theatrical writing workshop with a group of 8 migrants residing in Spain. The study was done through discourse analysis. A positive global perception is evident, being recurring the verbs that show the enjoyment and pleasure provided by dynamic activities and teamwork. The desire to expand knowledge in the technique of creating monologues and more work in collective creation was recurrent in the perception of the participants. There is no evidence in the discourse analysis of recurrences in terms of promoting self-esteem and empathy, however, observation components are presented that allow us to suggest close elements. This study is the result of the praxis of the authors as observers in the TransMigrARTS project, financed by the Horizon 2020 research and innovation program of the European Commission.

## Résumé

L'objectif de cette étude est d'évaluer la mise en œuvre d'un atelier d'écriture théâtrale auprès d'un groupe de 8 migrants qui vivent en Espagne, à partir de l'analyse de discours des entretiens des participants. Une perception globale positive est évidente, avec des verbes récurrents qui montrent le plaisir procuré par des activités dynamiques et le travail d'équipe. Le désir d'approfondir les connaissances dans la technique de création de monologues et de travailler davantage dans la création collective était récurrent dans la perception des participants. S'il n'y a pas d'évidence dans l'analyse du discours concernant l'estime de soi ou l'empathie, certains éléments de l'observation permettent de suggérer des transformations proches à ces sentiments. Cette étude est le résultat de la pratique des auteures en tant qu'observatrices du projet TransMigrARTS, financé par le programme de recherche et d'innovation Horizon 2020 de la Commission européenne.

# Introducción

Los procesos migratorios han sido el resultado de la convergencia de multiplicidades de factores entre los cuales se pueden identificar el crecimiento demográfico, los desastres naturales, la búsqueda de sobrevivencia económica, las persecuciones políticas o las guerras. La migración es un fenómeno que cada vez es más transnacional, 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. Así, la Organización Internacional para las Migraciones de la ONU indica que, “independientemente de las causas que las originan, las migraciones conciernen aquellas personas que abandonan su lugar de residencia habitual y que se desplazan al interior del mismo país, o bien atraviesan una o varias fronteras internacionales” (OIM, 2023).

Estas han sido una forma de adaptación a cambios estacionales de los patrones de crecimiento, condiciones ecológicas, condiciones del mercado o necesidades de la industria, (Carballo, Flores, 2004). Constituyen un fenómeno de clase, en términos de transferencia de población de periferias hacia centros, tanto migración rural-urbana en la incipiente gestación del capitalismo, como en los actuales mercados transnacionales de capital y circulación de fuerza de trabajo (Jiménez, Trpin, 2018: 2). Entre las causas de las migraciones internacionales, desde una mirada global, se destacan las crecientes brechas entre los países de origen y de destino en el nivel de renta, en la calidad de vida, en las oportunidades y servicios y en la garantía del disfrute de derechos (Loterio, Pérez, 2019).

La migración es un proceso social que comienza en el lugar de origen, con las motivaciones que llevan a las personas a migrar: se proponen una selección del destino a alcanzar, el análisis de alternativas de financiamiento y activación de redes familiares, asociativas, amistades cercanas para su recibimiento, incluyendo la búsqueda de mayor protección social por vías formales e informales; estas planificaciones no suelen presentarse siempre, también puede resultar de decisiones inesperadas, incluso forzadas, ante condiciones adversas o situaciones excepcionales. Iniciado el proceso, existe una etapa intermedia de tránsito que, dependiendo de los

lugares de destino, rutas y/o medio de transporte utilizados se traduce en distintos tiempos y riesgos. Más aún, la duración de esta fase puede variar ampliamente, en particular ante los obstáculos legales y geográficos, así como entornos hostiles para lograr llegar al destino. Lo anterior incluye la posibilidad de que esta fase se vuelva permanente y se traduzca en la necesidad de inserción social y económica en un lugar no previsto inicialmente, como también un eventual retorno al lugar de origen ante un fracaso en el logro del objetivo buscado. Se trata en cualquier caso de una situación de gran vulnerabilidad potencial en todos los aspectos, planteándose la seguridad física y la supervivencia como desafíos inmediatos. Cuando el arribo al lugar de destino se logra, se abre una nueva etapa, con múltiples desenlaces posibles con relación a la permanencia de las personas migrantes en el país de llegada. El más evidente es la inserción social y económica, proceso cuya duración y factibilidad están sujetas a factores individuales, comunitarios, sociales, económicos, políticos, institucionales y culturales (Maldonado, Martínez, Martínez, 2018: 27).

Según la estimación más reciente en 2020, había en el mundo aproximadamente 281 millones de migrantes internacionales, una cifra equivalente al 3,6% de la población mundial. Globalmente, el número estimado de migrantes internacionales ha aumentado en las últimas cinco décadas (Pons, Cardona, 2021). Las estadísticas sobre la movilidad humana corroboran que la mejora de las condiciones de vida sigue siendo el principal motor de los flujos migratorios. Europa y Asia acogían en 2022 a alrededor de 87 millones y 86 millones de migrantes internacionales, respectivamente, sumando el 61% de la población mundial total de migrantes internacionales.

El Observatorio Permanente de la Inmigración presenta como número total de extranjeros residentes en España 6.246.130 a 30 de junio de 2022. En el primer semestre de 2022 el incremento del conjunto de la población extranjera residente fue del 4%, lo que supuso una intensificación del crecimiento respecto del mismo semestre del año anterior (2%), en el que ya se había revertido la reducción de población ex-

tranjera residente como resultado de la pandemia. Quince nacionalidades concentran casi el 75% del total de residentes extranjeros en España. Siete de ellas corresponden a países de la Unión Europea, entre los que destacan por orden de mayor a menor tamaño Rumanía, Italia y Bulgaria; y el resto corresponde a nacionales de países de fuera de la UE, siendo más numerosas aquellas personas provenientes de Marruecos, Reino Unido, China, Ucrania, Venezuela y Colombia, todos ellos por encima de los 140.000 residentes cada uno (OPI, 2023).

Las personas migrantes perviven en situaciones de vulnerabilidad si se compara con la población autóctona, especialmente durante los primeros años de llegada, estas condiciones se presentan por la ausencia de puestos de trabajo con adecuadas condiciones de contratación, situaciones de irregularidad en la obtención de la residencia, el hecho de vivir en zonas de elevado riesgo social, las dificultades de acceso a los servicios sanitarios, la aceptación de trabajo en peores condiciones por su situación de dependencia económica propia o de otros familiares, problemas de comunicación relacionados con el idioma, las diferencias etnoculturales y el desconocimiento de riesgos y medidas preventivas en el trabajo (Ronda, Agudelo, López, García, Benavides, 2014).

Por otro lado, es fundamental indicar que los flujos migratorios propician el contacto entre personas de diferentes contextos y tradiciones culturales, generando cambios y repercusiones tanto a nivel macro-social (económico, social, político y cultural) como a nivel individual, donde cobran relevancia los efectos y consecuencias en el plano íntimo, afectivo y emocional, entre otros (Urzúa, Caqueo, Calderón, Rojas, 2017: 818). Al cruzar fronteras internacionales, todos los migrantes de una forma u otra se convierten de facto en grupos socialmente vulnerables debido a su condición de “extranjeros” y a que muchas veces no cuentan con las herramientas necesarias (lengua, conocimiento de la cultura, redes sociales, recursos económicos) que les permitirían tener una adaptación exitosa al país de destino (Salgado, González, Bojórquez, Infante, 2007: E8). Estas condiciones presentes en el fenómeno migratorio ponen de

manifiesto una vulnerabilidad ontológica y social en quienes migran por diversas circunstancias: en todos los casos de migración se presenta como un proceso de cambio que se produce en individuos procedentes de grupos diferentes al del país receptor, este fenómeno es denominado proceso de aculturación (Urzúa, Caqueo, Calderón, Rojas, 2017: 818).

La migración, independientemente de la situación que la provoque, presenta la posibilidad de daño al ser. Las dimensiones antropológicas, que afirman la condición de vulnerabilidad del ser humano en cuanto tal, y las dimensiones sociales, que subrayan una mayor susceptibilidad generada por el medio o las condiciones de vida, se ven afectadas dando lugar a “espacios de vulnerabilidad” y “poblaciones vulnerables” (Feito, L. 2007: 7).

De todo lo anterior se desprende por un lado la importancia de la institucionalidad en materia de seguridad social y la adopción y el cumplimiento de los acuerdos binacionales, multinacionales o subregionales en esta materia, pues su existencia abre alternativas de portabilidad y exigibilidad de la protección social, con miras a atender las vulnerabilidades sociales (Maldonado, Martínez, Martínez, 2018: 28). Por otro lado, se pone de manifiesto la necesidad de generar procesos que favorezcan la reducción de vulnerabilidades ontológicas a través del incremento de factores de protección (Anzola, 2003). En este sentido, la evidencia científica es clara en el aporte que los procesos de creación artística hacen a la promoción de factores de protección para la reducción de vulnerabilidades. (Velásquez, Alvarán, Marín, 2022).

Este estudio presenta la evaluación cualitativa de la implementación de un taller de escritura teatral dramática para reducir las vulnerabilidades con un grupo de 8 personas migrantes residentes en una comunidad de España. Teniendo como objetivo principal la evaluación de la percepción del proceso de intervención artística en el taller “Contar lo propio, entender lo ajeno: escritura dramática y testimonio”, se propone un examen de las opiniones de cada uno de los participantes de este mediante un enfoque de análisis del discurso.

# Metodología

El análisis del discurso se ocupa de una multiplicidad de actos comunicativos y prácticas lingüísticas que se encuentran en el texto, los intercambios orales o la imagen (Della Faille y Rizkallah, 2013: 9). El folclor o cosmovisión de cada uno de ellos delimitará el tipo de estudio al que pueden ser sometidos. En el caso que nos ocupa, las entrevistas semi estructuradas se han realizado en un marco particular: se han proporcionado las cuestiones a los participantes por escrito y estos han respondido oralmente con una nota de audio. Considerando este contexto de comunicación, no podemos hablar de una verdadera situación de diálogo, ya que no ha habido una interacción real entre entrevistador y entrevistado. Se hace pues difícil proporcionar un análisis estándar como se haría para un diálogo donde

*[...] la información verbal y no verbal se superponen, se dan simultáneamente y se perciben como conjuntos de signos que mantienen relaciones interactivas o dialécticas: tal variación en la entonación, tal gesto, tal mímica refuerzan, modifican o contradicen el significado del discurso verbal (Alberdi, 2011: 42 [trad. del francés]).*

Si bien se puede tener acceso a algunos parámetros situacionales (marco temporal de la entrevista, relaciones interpersonales entre entrevistadora y entrevistado), así como a elementos paraverbales y no verbales a los que el audio permite llegar (entonación, fluidez del discurso, silencios), se hace imposible descifrar aspectos tan importantes como las miradas, los movimientos, la gestión de la distancia corporal o los gestos que se efectúan en un cara a cara discursivo habitual. Los constituyentes paralingüísticos, kinésicos y proxémicos no pudiendo ser analizados en su totalidad, la propuesta de un examen de lo no verbal pierde a nuestro juicio su pertinencia, ya que podría verse desvirtuado por esta perspectiva incompleta. Se tendrán en cuenta estos constituyentes cuando sean incorporados

explícitamente en el discurso del entrevistado, con un estatus pues meramente descriptivo, ya que “lo suprasegmental, lo gestual, lo situacional sólo puede preceder, interrumpir o seguir al contenido puramente discursivo” (ibid.)

Así, se propone un estudio que tiene como principal materia de trabajo la transcripción escrita de dichas entrevistas, que serán consideradas desde el análisis de la enunciación y el análisis temático de las mismas.

En lo que se refiere al modo de análisis, y debido al volumen relativamente reducido del corpus (un total de ocho entrevistas), se ha procedido a un examen manual a partir de un procesador de textos y al programa de análisis de textos y concordancias Antconc, desarrollado por el profesor Laurence Anthony. Con este proceder se pretende responder mejor al enfoque de nuestro estudio, de naturaleza principalmente cualitativa: consideramos la lengua como un sistema en el que se sitúan las distintas dinámicas sociales y a través del cual se producen las relaciones sociales (Della Faille y Rizkallah, 2013: 9). Nos parece más relevante en el contexto que es el nuestro: un taller de escritura dramática que parte de la experiencia personal de la migración contemporánea de los participantes. No obstante, se recurrirá ocasionalmente y cuando esta permita dilucidar o completar nuestro análisis, a una óptica cuantitativa.

Sin embargo, la postura que adoptamos y que entiende esta relación directa entre el lenguaje y las instancias sociales, nos obliga asimismo a definir concretamente el punto de vista desde el cual abordamos dicha vinculación. El presente trabajo opta por un enfoque, en palabras “transitivo”, es decir, que utiliza un mensaje como documento que se pone al servicio de fines que van más allá de la descripción y el análisis del enunciado y que se emplea como elemento que nos permite aprehender una realidad de otro orden (histórico, sociológico, político, psicológico). Este

tipo de trabajos salen del campo estrictamente lingüístico ya que describen la situación y los actores de la enunciación a la luz del enunciado, y no el funcionamiento de los enunciados a la luz de ciertos factores enunciativos (1980: 221). Se busca entonces realizar un estudio del discurso pragmático asumido más desde un enfoque sociológico y psicológico.

Este estudio se hizo bajo el claro respeto de los principios de la bioética consignados en la Declaración de Helsinki, el Código de Núremberg y el informe Belmont: este proceso de investigación fue sometido a un comité de ética universitaria en España, que avaló el respeto por la autonomía, la beneficencia-no maleficencia y la justicia de las personas participantes.

## a. Población participante

Los participantes fueron convocados a través de invitación directa a asociaciones de migrantes presentes en la ciudad donde se implementó el taller. Acudieron al primer llamado un total de 15 personas, de los cuales, solamente 8 iniciaron el proceso, 56% hombres y 44% mujeres, en un rango de edad entre los 20 a los 60 años. El 45% de Latinoamérica, el 33% de Europa y el 22% de África. Todos los participantes eran hablantes del español; sin embargo, contaban con el conocimiento y práctica de idiomas nativos tales como el árabe, el holandés, el italiano y el bambara. Se tomaron en cuenta los sujetos que participaron de los 11 encuentros, aquellos que no finalizaron el proceso no fueron entrevistados.

## b. Plan de análisis

El proceso para la evaluación de la percepción del proceso de intervención artística se fundamentó en 6 fases.

- Fase 1: diseño del taller a cargo de una experta en dramaturgia, sometimiento a comités técnicos y de ética.
- Fase 2: convocatoria a participantes en asociaciones de población migrante.

- Fase 3: encuentros con los interesados para la sensibilización sobre la participación en el taller.

- Fase 4: implementación del taller. Once sesiones en total, en encuentros a razón de dos veces por semana (jueves y viernes), de tres horas cada uno (de 18h a 21h), desde el 15 de septiembre hasta el 14 de octubre de 2022.

- Fase 5: entrevistas semiestructuradas al finalizar la implementación del taller.

- Fase 6: análisis del discurso.

# Resultados

Este análisis se fundamenta en un examen cualitativo, la posición de las investigadoras busca en este caso un equilibrio justo y fértil entre los datos y el ejercicio de sus “sensibilidades teórica y experiencial” (Paillé y Mucchielli, 2012: 14). Habiendo ejercido como observadoras a lo largo de todo el proceso, conocemos no solo cómo se ha desarrollado la totalidad del taller, sino también la situación personal de cada uno de los integrantes. El análisis que se propone es próximo, situado, sensible, atento, reflexivo, informado y empíricamente fundamentado. (ibid.) Este conocimiento de campo viene a completar el marco teórico, lo que permite a nuestro juicio acceder a un nivel adecuado de abstracción y de valor descriptiva en la formulación y análisis de cada una de las dimensiones que se proponen a continuación.

En primer lugar, cabe recordar que el análisis de las entrevistas hechas a cada uno de los ocho participantes del taller se ve inevitablemente condicionado por las preguntas que fueron formuladas por las observadoras-investigadoras: ¿qué ganó con el taller?, ¿qué perdió?, ¿qué le pondría/añadiría al taller?, ¿qué le quitaría? Si bien estas invitan a respuestas relativamente abiertas, la entrevista tiene como objetivo recoger las impresiones de los participantes sobre la

1 · Este tipo de análisis permite enfatizar en la subjetividad del discurso, proponiendo un estudio de la comunicación que va más allá de los elementos constitutivos elementales (como la palabra), para proponer una visión más global a partir de elementos superiores (frases, proposiciones, enunciados, secuencias (Bardin, 2013: 223).

2 · Con el objetivo de delimitar y examinar los principales temas y temáticas comunes a cada una de las entrevistas (cf. Paillé y Mucchielli, 2012).

experiencia, vivencia y práctica del taller. Se esperan pues, a priori, observaciones en esta línea, que se saben modeladas y condicionadas por el perfil sociodemográfico de cada uno de los implicados en el estudio.

Teniendo en cuenta estas realidades, el examen de las diferentes entrevistas sugiere tres categorías fundamentales, tres dimensiones generales que se desarrollan dentro de cada discurso a través de una dinámica de interrelación y de interdependencia. Así, en cada una de las intervenciones se observan elementos que tienen que ver con el individuo (aprendizajes, reflexiones personales e identitarias a partir de la experiencia), con lo colectivo o lo grupal (procesos de escucha, de socialización, de empatía) y con el propio taller (cuestiones de tipo organizativo, contenido de este). Se desarrollan a continuación cada una de esas dimensiones.

## a. Taller

La presente dimensión tiene como objetivo analizar aquellos aspectos que los entrevistados pusieron de relieve en lo que se refiere a las cuestiones más técnicas del taller: organización de este, contenido, evolución del proceso, tiempo y temporalidad de la actividad. De manera general, los comentarios en relación con esta dimensión tienden a poner de manifiesto aspectos positivos, que los entrevistados desarrollan con argumentos y ejemplos más numerosos. Las críticas percibidas como menos favorecedoras son, por su parte, constantemente introducidas por expresiones con las que se pretende atenuar un discurso que puede ser percibido como desfavorable. A modo de ejemplo:

*“En general, he disfrutado casi todas las partes del curso. Lo que a veces era un poco demasiado era el tiempo dedicado a reflexionar sobre el monólogo de cada uno con todo el grupo.” (Participante 1, mujer)*

La participante se posiciona positivamente con respecto al taller (“en general”), utilizando un verbo que pone de manifiesto el goce y el placer procurado por la actividad (“he disfrutado”),

para avanzar después aquello que considera menos elogioso. Esta segunda parte de la reflexión se matiza sin embargo con el adverbio “casi” y con la más que elocuente sustantivación del adverbio “demasiado” (“un poco demasiado”), que deja implícito el relativo malestar que puede haber causado la práctica en determinados momentos, relacionado directamente con la reiteración en los monólogos de cada participante. En este sentido es importante indicar que la técnica empleada por la tallerista consistía en que cada participante debía exponer los avances de su monólogo a todo el grupo, por tanto, se notaba en algunos momentos y así lo evidencia la evaluación, un deseo de profundizar más en el ejercicio personal y no dedicar tanto tiempo a la escucha de los avances de los demás monólogos.

Por otra parte, cabe destacar la importancia de la cuestión del tiempo en el desarrollo del taller. Así, vemos que entre las nociones más concurridas en las entrevistas se encuentran “tiempo” (13), “momento” (12), “horas” (5). Estas están relacionadas fundamentalmente con la repartición de las actividades en el taller y con la distribución de las sesiones de este. Con respecto a este primer aspecto, se concluye que la mitad de los entrevistados señalan la necesidad de completar el proceso creativo de escritura dentro del espacio del taller y no fuera del mismo, aludiendo a la imposibilidad y falta de tiempo en su vida personal y laboral. Se apela pues a una optimización del tiempo en el taller, dos de los participantes señalan que la corrección individual de cada uno de los monólogos ha resultado por momentos ardua:

*“Lo que a veces era un poco demasiado era el tiempo dedicado a reflexionar sobre el monólogo de cada uno con todo el grupo, sé que ha sido muy importante escuchar también la retroalimentación sobre el trabajo de los demás, pero esto a veces fue muy largo, lo cual hacía más difícil concentrarse.” (Participante 1, mujer)*

A pesar de esta apreciación, la mayoría de los discursos (7/8) señalan la importancia de los momentos de escucha de las historias de los compañeros. Las ocurrencias de nociones del campo lé-

xico que tienen que ver con la comunicación son numerosas: “entender”, “escuchar”, “contar” o “reflexionar” (16 en total), lo que demuestra el rol central que se le concede al intercambio de las historias. En este sentido, tres de los entrevistados consideran y proponen la posibilidad de realizar una práctica de escritura común:

*“un poquito más de espacio de contarnos” (Participante 2, mujer).*

Con respecto a la distribución de las sesiones del taller, vemos cómo los participantes que tenían que realizar un trayecto más largo, ya que residen fuera de la ciudad de Granada, muestran las dificultades que han experimentado por la duración de cada sesión y, especialmente, por la consecución de estas (dos veces por semana, jueves y viernes). Se alude igualmente al desplazamiento complicado. Llama la atención la valoración de un participante, que entiende haber perdido parte de su tiempo libre; surge pues la idea de una determinada “obligación” de asistencia.

Las cuestiones de organización y distribución del tiempo se sitúan pues en el centro de las valoraciones de los participantes, quedando en un segundo plano la valoración de las prácticas artísticas experimentadas. Únicamente tres de los ocho entrevistados han reflexionado sobre el proceso de escritura; resulta evidente que el contenido que ha nutrido los monólogos parece prevalecer sobre la forma que estos han tomado: la escritura teatral. Las reflexiones que se proponen a propósito del ejercicio de escritura solo conciernen aquellos participantes que tenían aspiraciones de tipo literario: “algo para hacer amistad con el papel blanco y el bolígrafo” (Participante 3, hombre). Sensible a la práctica artística, uno de los entrevistados, de habla hispana, señala las dificultades que han podido experimentar otros participantes para “contarse”, no solamente por problemas de lengua, sino por la incapacidad o negación legítima a expresarse sobre su experiencia migratoria:

*“El taller estaba muy enfocado a la escritura, a narrar la historia. Y narrar lo entendemos siempre como decir cosas, contar cosas, diciendo palabras, narrando hechos,*

*pero a veces también los silencios, las incomodidades, todo eso puede ser leído y es una manera también de expresarse. Por ahí creo que a algunos compañeros que a lo mejor les costaba más expresarse de manera narrada, tendríamos que considerar las otras formas como se expresaran, incluyendo el silencio como una opción de narración hasta poética si se quiere, teniendo en cuenta que es un taller desde las artes.” (Participante 4, hombre)*

Por último, cabe reseñar la buena acogida que han tenido las actividades de grupo que se han propuesto al inicio y al final de cada sesión, generadoras sin duda de una “cadena de afectos” (Participante 4, hombre), que considera al grupo como piedra angular de todo el proyecto. Los discursos tienden constantemente a la configuración de esta identidad grupal, lo que nos lleva a tratarla como otra de las dimensiones fundamentales del análisis realizado.

## b. Colectivo/grupal

Si bien, por la naturaleza de las preguntas, las respuestas de los entrevistados dan lugar esencialmente a comentarios de orden personal, los participantes hacen referencia con asiduidad a lo colectivo, poniendo así de manifiesto la importancia del “otro” en el proceso de escritura, inicialmente personal (“grupo”, “gente”, “compañeros”). Como se ha señalado anteriormente, ninguna de las tres dimensiones que se han propuesto en el análisis puede entenderse de manera aislada: lo colectivo se entiende constantemente en relación con el aprendizaje personal. Y, desde este punto de vista, conocer las historias de migración de los compañeros es una de las experiencias que más se valoran en las respuestas de las entrevistas, no solo en lo que a contenido se refiere, sino especialmente en la forma que se ha tenido de escuchar atentamente y con respeto todas las historias: “sentimiento de empatía hacia las realidades de los otros”. (Participante 4, hombre); “yo realmente aprecio mucho el compañerismo [...] que se ha tejido en el taller”, (Participante 4, hombre) o “yo pedí más que todo cuidado y también conocer un poco la

vida de otras personas, y lo que pedí se ha hecho factible y me ha encantado” (Participante 2, mujer). Con respecto a esta última cita, se pone de manifiesto la consciencia que tiene la participante de cierta vulnerabilidad del grupo y de lo que en él se trabaja.

Asimismo, cabe destacar que algunos de los entrevistados (3/8) presentan como hallazgo de su experiencia la creación de una historia colectiva de la migración, que va más allá del proceso del taller compartido. Si bien no se ha materializado con una obra “común” propiamente escrita, la presentación coral de cada una de las vivencias sí parece haber creado en paralelo esta narración colectiva:

*“Pero [uno] se da cuenta que sí, que hay dificultades, que hay también situaciones complejas y que eso se vive en cada tipo de migración independientemente de cuáles sean sus causas, orígenes, y cuáles sean las condiciones bajo la cual se desarrolla.” (Participante 4, hombre)*

*“Hemos experimentado, maneras de comunicar diferentes, practicado la escucha, la atención, la colaboración y creado juntos a las monitoras una visión común.” (Participante 3, hombre)*

### c. Individual/personal

En esta experiencia compartida de la migración, los entrevistados han puesto también de manifiesto en sus respuestas dos cuestiones fundamentales que tienen que ver con su visión estrictamente individual de lo que el proceso les ha aportado.

La primera concierne el lugar que ocupa la migración en su construcción identitaria. El taller ha supuesto para algunos una oportunidad para exteriorizar y pensar el viaje migratorio desde otra perspectiva, al menos dos de los participantes afirman haber tomado consciencia de la

idiosincrasia de su recorrido al escuchar el de los compañeros. Se aprecia una dinámica de comparación y de concientización evidente, que activa mecanismos de autocrítica: “y también reconocerse uno ciertos privilegios que ha tenido uno frente a otros migrantes” (Participante 4, hombre); “en tu caso puede ser diferente, no tiene que ser menos, simplemente diferente, pero hay casos que son mucho más desgarradores y a veces te sientes como afortunada por la situación en la que hemos vivido” (Participante 2, mujer). Este tipo de percepciones podría llevar a preguntar si dentro del grupo se crea una especie de jerarquía frente al daño, que tiene que ver con las vivencias narradas y que serían percibidas o sentidas por los participantes, unas de ellas percibidas con mayor nivel de afectación y otras con menor.

Asimismo, se observa otro fenómeno en relación con la percepción que tienen los propios entrevistados de las personas migrantes. Uno de los participantes confiesa haber aprendido mucho sobre migraciones y haberse deshecho de prejuicios que tenía en cuanto a estas:

*“a veces cuando pensamos en las migraciones, pues lo vemos, lo relacionamos siempre al inmigrante ilegal o a un tipo de inmigrante, pero no entendemos que hay muchos tipos de migraciones y muchas experiencias distintas y cada una tiene sus complejidades y riquezas, así que eso es lo primero, de alguna manera, ese prejuicio que no tiene por qué ser malo, pero sí que es un prejuicio de lo que es una persona inmigrante o migrante y se transforma un poco con la experiencia del taller.” (Participante 4, hombre)*

El taller habría colaborado en este sentido a deconstruir percepciones; las expresiones “inmigrante ilegal” o “tipo de inmigrante” hablan de cierto imaginario colectivo negativo en torno a esta población, que el propio entrevistado va modulando en su explicación: notemos que

pasa de la noción de “inmigrante” (el que llega; el enunciador se posiciona en este caso del lado del que “recibe”) a “migrante”, señalando simplemente el desplazamiento. El entrevistado muestra en su propio discurso una toma de consciencia despojando el término de una connotación claramente negativa, que no asume en su propio discurso, pero que parece confirmarse por el cambio introducido.

La segunda gran cuestión que es abordada en las respuestas proporcionadas en la entrevista tiene que ver con la capacidad de transformación del taller, explícitamente evocada por una de las participantes: “el arte para mí es sinónimo de transformación”. No obstante, debemos tener en cuenta el recorrido artístico de esta participante, especialmente sensible a todo lo que implica la creación artística. Sin embargo, podemos ver cómo los otros entrevistados evocan de una ma-

nera u otra, a diferentes niveles según la situación personal, ciertos avances (perceptibles al menos en esta etapa inmediata del post-taller). El empleo de expresiones como “terapia”, “sanación”, “significado de los traumas de mi pasado” avanza un impacto positivo y de bastante envergadura a nivel emocional: el taller habría ayudado en cierta medida a superar, al menos parcialmente, aspectos a los que los entrevistados conceden una gran importancia. De la misma manera, una participante hace mención a la confianza ganada y son dos los que han visto en el taller un lugar de crecimiento y de reflexión personal: “para mí ha sido muy importante, es como dedicar un espacio para mí”; “gané un espacio en el cual dedicarme un tiempo a mí misma”.

En la Figura 1 se presenta un compendio de las palabras reiterativas en función de la experiencia de los participantes.



Figura 1. Nube de palabras de mayor reiteración. Elaboración propia

La emergencia de estas categorías es fundamental para la comprensión cualitativa de los efectos que pueden identificarse una vez se finaliza el taller. Sin lugar a dudas, esta estrategia meto-

dológica para extraer las categorías emergentes de la información cualitativa, permitirá generar avances hacia la evaluación de procesos de intervención artística.

3 · “Migrante. Término genérico no definido en el derecho internacional que, por uso común, designa a toda persona que se traslada fuera de su lugar de residencia habitual, ya sea dentro de un país o a través de una frontera internacional, de manera temporal o permanente, y por diversas razones” (OIM, 2019: 132).

## Discusión

En este estudio se buscó evaluar la implementación de un taller de escritura teatral dramática para reducir las vulnerabilidades con un grupo de personas migrantes residentes en una comunidad de España. Diversos estudios señalan que la acción artística permite la expresión simbólica y libre desahogo de emociones como miedo y tristeza a través de formas alegóricas que rememoran y facilitan la reconstrucción de recuerdos dolorosos, sumados a la rememoración positiva que motiva el inicio de la acción reconstructiva y resiliente de la vida (Velásquez, Alvarán, Marín, 2022). Si bien el objetivo del taller no tenía una orientación terapéutica, algunos de los participantes encontraron en el taller un espacio propicio para expresar emociones no elaboradas previamente.

El grupo poblacional expuesto al taller de escritura teatral no era homogéneo, por tal razón las vulnerabilidades no eran generalizables. Es fundamental indicar que las consecuencias de la migración están mediadas por variables tales como: la idiosincrasia del viaje; forma de ingreso al país receptor, es decir, si éste se realiza de forma legal o ilegal; los peligros al cruzar la frontera y el tiempo de estadía en el país. Los factores de riesgo en el grupo poblacional participante eran disímiles; sin embargo, hubo acuerdos en los aprendizajes del taller, relacionados todos con la reducción de vulnerabilidades ontológicas, específicamente con el incremento del factor protector referido al apoyo social y la creación de redes de amistad y afecto (Urzúa, Caqueo, Calderón, Rojas, 2017: 818). Lo colectivo se entiende constantemente en relación con el aprendizaje personal, más allá de la técnica empleada.

Los estudios con población migrante son concluyentes al encontrar una correlación entre el apoyo social y el bienestar emocional de las personas (García, Hombrados, Gómez, Palma, Millán, 2017). Esta correlación permite sugerir que, si se abordan elementos que incrementan el factor protector del apoyo social percibido se están reduciendo vulnerabilidades ontológicas. Este estudio permite constatar que hay un incre-

mento en el apoyo social percibido, por los participantes del taller, reflejados en los relatos de la entrevista final.

Otro hallazgo fundamental de este estudio es en relación con el arte y el arte aplicado. La mayoría de los participantes no introdujeron de manera explícita reflexiones sobre aspectos que tenían que ver con el proceso de escritura en sí mismo: el monólogo. En tal sentido, es fundamental indicar que este tipo de procesos de investigación están aplicados a una problemática real que presenta la necesidad de plantear alternativas que puedan ser replicables a otros contextos (Velásquez, Alvarán, 2022). Las artes aplicadas no quedan supeditadas al valor estético final, sino que lo que importa es el proceso que se lleva a cabo para favorecer que el sujeto haga suyo el relato o la técnica artística para hacer su propia transformación. En el análisis del discurso es evidente que los tecnicismos aprendidos en el desarrollo del taller no fueron nombrados, a diferencia de la aparición de verbos relacionados con lo relacional y lo vivencial.

El taller significó para algunos participantes una oportunidad para exteriorizar y pensar el viaje migratorio desde otra perspectiva, tomando consciencia de la idiosincrasia de su recorrido al escuchar el de otro compañero. El taller permitió deconstruir percepciones sobre la migración, lo que contribuyó directamente en la construcción de elementos identitarios que se convierten en factores de protección ante la vulnerabilidad táctica de la migración.

Finalmente, es importante destacar que uno de los objetivos del taller, por fuera de los alcances esperados desde las artes, también fue incrementar la autoestima y la empatía, hay elementos en el análisis del discurso que sugieren estos cambios; sin embargo, se requieren estudios que apliquen instrumentos psicométricamente válidos para evaluar el real alcance de la acción artística (Velásquez, Alvarán, Marín, 2022). Es fundamental destacar que, estas categorías de autoestima y empatía son elementos que han sido estudiados desde la psicología por tratarse de constructos de la conducta. Sin embargo, uno de los retos presentes es avanzar en nuevas

formas de comprensión de estas categorías por fuera de elementos de la conducta y relacionarlos en función de las artes, este es un reto que amerita nuevos estudios que propendan por la creación de instrumentos propios que den cuenta de nuevas formas de interpretar este tipo de dimensiones.

## Bibliografía

- Alberdi Urquiza, C. (2011). *Enjeux communicationnels et identitaires dans les interactions fictionnelles. Exhaustivité et informativité des dialogues filmiques rohmériens* [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. Repositorio institucional de la Universidad de Granada. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/20182>
- Anzola, M., (2003). La resiliencia como factor de protección. *Educere*, 7 (22), 190-200.
- Bardin, L. (2013). Chapitre III. L'analyse de l'énonciation. En L. Bardin, *L'analyse de contenu* (pp. 223-242). Presses Universitaires de France.
- Carballo, M. y Flores, R. (2004). Migraciones: causas y explicaciones. *Movimientos de Población. Migraciones y acción humanitaria*. Unidad de Estudios Humanitarios. Icaria. Antrazyt.
- Della Faille, D. & Rizkallah, É. (2013). Présentation: regards croisés sur l'Analyse du discours. *Cahiers de recherche sociologique*, (54), 5-16. <https://doi.org/10.7202/1025990ar>
- Feito, L. (2007). Vulnerability. *Anales del Sistema Sanitario de Navarra*, 30 (Supl. 3), 7-22.
- García, I. (2004). Los hijos de inmigrantes extranjeros como objeto de estudio de la sociología. *Anduli*, 3, 27-46.
- García-Cid, A.; Hombrados-Mendieta, I.; Gómez-Jacinto, L.; Palma-García, M. D. L. O. & Millán-Franco, M. (2017). Apoyo social, resiliencia y región de origen en la salud mental y la satisfacción vital de los inmigrantes. *Universitas psychologica*, 16, 91-104. <https://extranjeros.inclusion.gob.es/es/ObservatorioPermanenteInmigracion/index.html>
- Jiménez Zunino, C., & Trpin, V. (2018). Clase social y migraciones.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1980). *L'énonciation-De la subjectivité dans le langage*. Armand Colin.
- Lotero-Echeverri, G. & Pérez Rodríguez, M. A. (2019). Migraciones en la sociedad contemporánea: Correlación entre migración y desarrollo. *RETOS. Revista de Ciencias de la Administración y Economía*, 9(17), 145-159.
- Maldonado Valera, C., Martínez Pizarro, J., & Martínez, R. (2018). Protección social y migración: Una mirada desde las vulnerabilidades a lo largo del ciclo de la migración y de la vida de las personas.
- OPI-Observatorio Permanente de la Inmigración (2023). *Ley Orgánica de Extranjería (LO 4/2000, de 11 de enero, sobre derechos y libertades de los extranjeros en España y su integración social)*.
- Organisation Internationale pour les Migrations (2023). *Informe sobre las migraciones en el mundo 2022*. <https://worldmigrationreport.iom.int/wmr-2022-interactive/?lang=ES>
- Organisation Internationale pour les Migrations (2023). *Migración. Termes clés de la migration*. <https://www.iom.int/fr/termes-cles-de-la-migration#:~:text=Migration%20%E2%80%93%20Tout%20mouvement%20de%20personnes,par%20%91del%20C3%A0%20une%20fronti%C3%A8re%20internationale>.
- Paillé, P. & Mucchielli, A. (2012). Chapitre 11 - L'analyse thématique. En P. Paillé & A. Mucchielli (Dir.), *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* (pp. 231-314). Armand Colin.
- Pons Pons, M. C. & Cardona Llorens, J. (2021). *Boletín ONU-BIB: 2/2021*.
- Ronda-Pérez, E.; Agudelo-Suárez, A. A.; López-Jacob, M. J.; García, A. M. & Benavides, F. G. (2014). Condiciones de trabajo y salud de los trabajadores inmigrantes en España: revisión bibliográfica. *Revista Española de Salud Pública*, 88, 703-714.
- Salgado de Snyder, V. N; González Vázquez, T.; Bojorquez Chapela, I. & Infante Xibile, C. (2007). Vulnerabilidad social, salud y migración México-Estados Unidos. *Salud Pública de México*, 49, 8-10.
- Urzúa M., A.; Caqueo-Urizar, A.; Calderón Carvajal, C. & Rojas Páez, L. (2017). ¿El apoyo social mediatiza el efecto negativo del estrés por aculturación en la salud? Un estudio en colombianos y peruanos inmigrantes en el norte de Chile. *Interciencia*, 42(12), 818-822.
- Velásquez, A. M.; Alvarán, S. M. & Marín, Y. M. (2022). Revisión sistemática: efecto de la intervención psicosocial y creación artística en la promoción de resiliencia en niños y adolescentes 1. Para la construcción de paz en Colombia, 15, 39.
- Velásquez, A. M.; Alvarán, S. M., (2022). Entrevista a Ana Milena Velásquez Ángel. *Revista TransMigrARTS*, 2, 160-165. <https://www.transmigrarts.com/wp-content/uploads/2022/12/Revista-TMA-2-DIC-2022-OK-v2.pdf>

# EXPERIENCIAS



# Senoicamrofsnart-Transformaciones

DOI 10.59486/GTHK9903

Ana Milena Velásquez Ángel

Maestra en artes representativas de la Universidad de Antioquia, Magíster y doctor en teatro y artes del espectáculo de la Universidad De Paris III Sorbonne-Nouvelle  
ORCID: 0000-0003-3803-0080

Este escrito surge a partir de la experiencia que he vivido en el proyecto TransmigrArts, en el cual desde la investigación creación aplicada, nos preguntamos por la transformación de los participantes en talleres artísticos aplicados. Los participantes somos personas y comunidades en distintas etapas de las migraciones y desplazamientos. Si bien, en los talleres y prácticas artísticas interactuamos como artistas, talleristas, observadores, investigadores, guías, entre muchos más roles, lo que debo y quiero decir es que las transformaciones ocurren en todo sentido y nos ocurren a todos en lo personal, en lo colectivo y lo creativo.

Lo primero que me gustaría desenredar, es sobre la palabra transformación. Me siento más identificada con la palabra en plural transformaciones, al menos lo que yo he vivido, compartido y presenciado son transformaciones en muchos sentidos, formas, momentos, personas, espacios, matices, mejor dicho en tantísimas oportunidades que me empujan en el deseo de compartir las inquietudes que ha generado la experiencia y que está llena de momentos e imágenes compartidas. No tengo grandes conceptos ni estoy segura de lo qué experimento cada día en este proceso, si no por el contrario, cada vez me surgen más preguntas, incertidumbres, ilusiones, y profundos cuestionamientos, que me hacen poner los pies en la realidad y en la esperanza al mismo tiempo, con momentos llenos de humanidad, interacción, escucha y respeto por la vivencia y

## Anoitamrofsnart-Transformations

## Anoitamrofsnart-Transformations

creatividad del otro. El otro, ese que estoy segura de que no soy yo hasta que veo, escucho, siento y entiendo que sí lo soy, desplazando muy poco la perspectiva, y dándome cuenta de que en cada taller impartido, compartido y recibido yo también soy la migración.

La constitución química y física de la existencia nos dicen que la transformación es el movimiento de una etapa a la siguiente. Soy actriz de formación, y payasa por deformación, el descubrimiento del clown lo inicié con el milenio, en el 2001. El arte del clown – el payaso-, me ha dado el más grande regalo de la vida: Jugar para disfrutar, saborear y compartir el error con generosidad. El descubrimiento y creación de Anamiqueta – mi otra yo, creada- ha sido y sigue siendo una de las transformaciones, que más disfruto y que vivo con mucha alegría pero también con mucho pánico en el instante mismo en que se expone a un espectador.

Cuando participé en la escritura del proyecto TransmigrArts, me di cuenta de que tenía idealizada la transformación como si esta significara el cambio hacia algo mejor o peor, a uno de los extremos, o por lo menos me empecé a dar cuenta de que solo me refería al fenómeno cuando era el caso. Y rápidamente acepté la idea de asociar artes a transformación y si era de las vulnerabilidades, pues no podría ser otra cosa que una transformación en algo mejor. Pero, viviendo muy de

cerca la experiencia de los talleres que realizamos en el proyecto, me han ido ocurriendo muchas transformaciones y movimientos, movimientos que se producen de adentro hacia afuera, y poco a poco me he ido concientizando de cuán complejo, profundo y sutil puede ser este proceso de ser movilizado, entendiendo que las artes solo son un elemento más del entramado proceso que hay en el ser y sentirse vulnerable.

Precisamente en las vivencias que con el lenguaje del clown he podido compartir en TransMigrArts, el inicio del movimiento es que: el clown “creado” como técnica del arte “clownesco” es lo último que nos interesa, o mejor dicho, nada. Lo que hacemos es acompañar a otras personas a jugar, léase bien: jugar, jugar con ellos, a que jueguen entre ellos, a que juguemos todos. Y para ello, me he dado cuenta de que el camino que muchas veces hay que tomar es hacia un lado que no es ni mejor, ni más bueno, ni evolucionado de nosotros mismos. El juego en el que se gesta un payaso, es un juego que nos enseña que para compartir con sinceridad lo que sentimos y que nuestras reacciones en la vida de la sobrevivencia en la sociedad actual lo que nos exigen es disimular o guardar lo que sentimos en el silencio o en un emoji digital. En esa especie de exploración de la sinceridad, empezamos a permitirnos habitar emociones y sentimientos poco explorados en comunidad, como el fracaso, la inocencia, la frustración, el miedo, la soledad, la incertidumbre y más, son sentimientos que aceptamos en soledad la mayoría de las veces. Emociones que han sido estudiadas por los expertos, como las más frecuentes cuando se vive un proceso migratorio y de desplazamiento. Los amplios estudios sobre el tema nos han demostrado que los impactos emocionales que sufrimos en el proceso migratorio son de toda naturaleza. La vulnerabilidad está ligada a la migración precisamente porque el sufrimiento emocional está presente en el contexto de origen, de tránsito y de destino. La violencia vivida en todas las formas posibles de imaginar tiene desencadenantes en la emoción como tal,

en la capacidad de reconocimiento de la misma y en la posibilidad de expresarla y regularla. Toda nuestra identidad construida en el plano emocional de lo que nos afecta, nos moviliza y nos identifica, entra en crisis. Nuestros referentes de afecto se separan durante el proceso, el desplazamiento y el viaje activan nuestra supervivencia ampliando el miedo y la incertidumbre y tristemente los esfuerzos por la llamada integración en los lugares de llegada no es que se preocupen por nuestro sufrimiento emocional. A parte de las fotografías y radiografías de la carrera por la legalidad.

Ahora bien, imagínense que el juego del clown nos viene y nos dice vamos a compartir esas emociones, vamos a hacer el proceso contrario a juzgarlas o a esconderlas, vamos a identificarlas, a sentirlas, a experimentarlas en todo el cuerpo y a expresarlas en el movimiento, en las palabras, en juegos, exploraciones e improvisaciones. Yo a veces pienso, que es como trabajar la metamorfosis pero al revés. Para volver al gusano en lugar de ir hacia la mariposa, descubriendo que lo más precioso es lo que se mueve lenta y a veces vergonzosamente en cada uno de nosotros. Volver a ser un cuerpo, a sentir su cuerpo, a reconocer su cuerpo, a escuchar su cuerpo, aun cuando la sensación sea de no poder desarrollarse y volar. Como una senoicamrofsnart.

Poco a poco he ido viviendo como cuando jugamos en serio con las emociones, hablamos un lenguaje universal humano. El cuerpo se vuelve lenguaje. Aunque este sería el tema de otro escrito, con personas de todos los orígenes; de todas las culturas y creencias, he sentido como no existe idioma para el dolor, para el duelo, no hay letra para que el grito del sufrimiento se entienda. El miedo es miedo, en todas partes del mundo, todos lo hemos sentido y todos podemos conovernos cuando estamos con alguien que siente el miedo. El estremecimiento del cuerpo que siente miedo es reconocible y conmovedor. Pero, entonces, cuando jugamos con él, con el miedo por ejemplo, este estremecimiento no

desaparece en sí, no es la idea. La idea es caminar con él, viajar con él. El clown nos propone jugar con el miedo, con la oscuridad y la sombra, devolviéndonos a ese ser frágil que somos todos, jugar con el miedo, es encarnar y enfrentar el miedo al mismo tiempo. Ya no es el miedo el que nos estremece, si no nuestro cuerpo el que lo sacude, lo concreta, lo convierte en lúdica, lo exagera, lo pone en evidencia. Y en este juego,

## TransMigARTS

En los talleres, he visto como el jugar con otros va creando grandes monstruos de miedo, deformes y exagerados al punto de hacer reunir a un grupo de personas riendo de su propio miedo, o enfrentándolo con objetos imaginarios y vendiendo esperpentos que salen corriendo de los espacios en los talleres. Demostrando sin teoría alguna, como el sentimiento de vulnerabilidad puede estar al lado y convivir con la palabra transformación, pues en todos los casos, al terminar de jugar, al descansar de la inercia colectiva, mientras se juega, viene una respiración profunda seguida de palabras como ahhhh! Que descarga! Ça enleve! قثي . ! bessim ! целитель! wëet-, iiwëet ! y después largos silencios y miradas que se encuentran. Se encuentran para apoyarse, ayudarse y consolarse.

He experimentado lo que es caminar con el miedo, no intentar hacerlo desaparecer por que se vuelve tan grande que nos aplasta, y el que desaparece es otro.

Es muy especial porque en la formación teatral que viví, nos la pasábamos el tiempo jugando, imaginando, representando o experimentando de manera arriesgada, libre y provocadora. Pero siempre estuvo la idea de una matriz técnica del teatro que había que respetar por encima de todo, rápidamente tanta sacralización,

nos damos cuenta que las transformaciones son infinitas, sutiles, potentes y liberadoras. En mis diversas migraciones he soportado ver el miedo a los ojos, y en mis juegos he deformado el poder que va tomando en nuestras vidas. El miedo de las pelotas cuando era pequeña me hizo convertir más de una vez en chapulín colorado. Como las sombras animadas nocturnas que de pronto se convierten en objetos neutros y sin vida.

desde el ensayo, la expresión corporal, el personaje, y todo el universo en el que gravitábamos era lo más importante. Sin duda alguna en ese momento, en ese instante de mi persona, fue lo más importante. Suficiente para desafiar familia, amigos, y tradiciones centenarias en la Medellín que terminaba los años mil. Con miles de problemas sociales y pagando un enorme precio humano a la guerra y narcotráfico. En mis momentos de soledad migratoria, siempre pensé que lo único para lo que servirían mis juegos teatrales eran para crearme mundos paralelos que me permitieran liberarme a mí misma del dolor Colombiano, ni siquiera pensaba en el espectador que nos acompañaba en nuestras creaciones arriesgadas y comprometidas. A decir verdad, la primera vez que vi el público a los ojos fue cuando me puse una nariz roja por accidente al otro lado del atlántico, amarrada con un caucho que me apreté hasta el alma para que nunca se me fuera a caer. Como un salvavidas. Un salvavidas que me ayudó en el camino de regreso. La realidad que me hizo salir corriendo dejando todo en mi casa materna, es la misma que me hizo regresar muchos años después. La injusticia y el dolor humano.

A propósito de la nariz del payaso, hay un pequeño gesto que me ha removido profundamente, en diferentes talleres, a veces después de mucho juego, también jugamos a que es el momento de

explorar la nariz roja del clown. y hay como un suspenso por ese pequeño objeto que uno termina amando más que cualquier joya, y después de ese suspenso es ese impulso juguetón por ponérsela, y siempre -pero siempre- se la ponen al revés, con los huecos que tiene para respirar hacia arriba y no hacia abajo como los de la nariz que tenemos en la cara. Ese acto es tan precioso, para mí, es como la imagen de lo que es el arte aplicado, es toda la historia de la máscara antigua, medieval, moderna y circense rendida a los pies de la curiosidad de quien la está viendo como un objeto mágico y poderoso. Y a todos los clowns que han presenciado ese momento conmigo, los he visto respetar profundamente ese acto y nunca decir que esta al revés. Este es un pequeño y sutil movimiento entre dejar de un lado la técnica y creencia aprendida de cómo y que es la nariz de un payaso y dejarla estar y ser como lo que realmente es, un objeto para jugar.

Siguiendo con las emociones, quiero contarles sobre la incertidumbre, la incertidumbre es un estado lleno de emociones que varían constantemente, sobre todo desagradables, esa palabra incertidumbre, tiene de todo, tiene alegrías, tristezas, esperanzas, anhelos, desilusiones, pérdidas, de todo. Para un clown gran parte de su juego ocurre en un estado de incertidumbre, la improvisación hace que no se sepa a ciencia cierta que es lo que va a hacer en el minuto siguiente, y el coctel emocional es insoportable. De verdad les digo, es insoportable. Pero, hay un momento en el que llega el deseo de jugar con el futuro mientras se está en un presente incierto es como si apareciera luz en la oscuridad y la luz se va haciendo más fuerte que se puede ver y sentir el piso donde se está parado, ver y sentir el espacio, y sentir la mirada de las personas que están con uno y todo se va haciendo parte del juego, como el niño que transforma todos los objetos justo en los que necesita para su exploración heroica. A diferencia del juego del clown, la vida real no actúa siempre con la misma complicidad y la incertidumbre convierte cada día en una aventura a veces insostenible. Muchas veces he escuchado a las personas con las que trabajamos en el momento de entrar al espacio en donde nos encontramos decir: llegué, aquí estoy, vine, volví, regresé, al tiempo que

sueltan bolsos, trapos, bolsas, zapatos, y con ellas sus cargas, hay como una especie de decisión de buscar luz que pueda alumbrar esos oscuros. Y en esa decisión y afirmación del estar, sabemos que toda esa carga sigue presente pero que en el jugar podrá luego soltar. Y adivinen que, otra vez, la invitación es a habitar la incertidumbre, el aquí y el ahora desprendido de la presión de si va a suceder algo o no, de si lo voy a lograr o no. Una vez más el estado de juego los invita a saborear el vacío, la nada, el ser gusano, en el tiempo presente de la acción, en el aquí y el ahora. Pero, en ese jugar la incertidumbre, se va desarrollando una fuerza interior reveladora. Siempre para cada una de las personas que he conocido improvisando y que no tienen ni idea de lo que van o deben hacer, una fuerza que solo le pertenece a cada uno, única, irreplicable y singular, yo creo que es la fuerza de la Aceptación. Por eso para mí la primera letra de la palabra Arte y Aplicado es la A, de aceptación. Esto, este es lo que soy. Así estoy y soy ahora y aquí a mi lado está la incertidumbre.

Y resulta que en eso que parece ser oscuro, ese ser que se es, y que esta aporreado y mucho por los acontecimientos de la vida, se puede ser. Es. Esta. Es visible. Esta vivo. En medio del juego improvisado la aceptación se vuelve integradora. Al punto de que no parece improvisado. Es como un surgir de la ceniza, mágico. Y es tan real como la afirmación de entrada.

Esto de jugar con los opuestos, emociones, luz, oscuridad, miedo, aceptación, es un todo un tema. Que estoy segura nos queda mucho por investigar. Poder jugar ese bendito opuesto que nos habita a todos como migrantes, experimentando una percepción ambivalente de la vida: por un lado, el deseo de una vida mejor, de un saber, de un paraíso imaginado, que nos condujo a migrar y por otro, el encuentro de la realidad cotidiana de ese lugar soñado por el que emprendimos el viaje. En el que se puede vivir, sobrevivir, escapar de la violencia, la injusticia, el hambre, el peligro, pero que nunca sentiremos como nuestro. Este sentimiento de desarraigo nos acompaña en el corazón siempre. En el corazón físico y en el sentimental. A mí en mi país me encanta tomar vino y cuando estoy en otro me encanta la aguapanela.

No puedo explicarlo, pero es así. Es como si el acto me hiciera sentir en el otro lugar. En uno de los talleres, decidimos que ese día, me iba a despedir del grupo maravilloso con el que jugamos ese día como Anamiqueta, -mi otra yo creada-. Entonces como Anamiqueta, les conté que siempre cargaba el mundo a cuestas, y era verdad. Decidí jugar el cansancio que todos habían mencionado en la sesión, como payasa, esa idea del cansancio físico y mental que todos tenían me resonaba muchísimo para jugar. Así que improvisando sobre el cansancio, decidí cargar el mundo en la espalda y les pedí ayuda para cargarlo, inflando una pelota que tengo que es el globo terráqueo, había mucha identificación con la idea del cansancio y me daba cuenta de que era muy jubilador que la payasa jugara el cansancio. Esperaba sorprenderles con mi imagen tan poética y la primera persona que recibió la pelota, inmediatamente busco su país de origen en el mapa, nos lo mostró a todos diciéndonos el nombre del país Algeria y lo pasó al siguiente quien buscó también su país de origen Armenia y le dió besos, y luego lo pasó al siguiente que no encontraba a Albania, le ayudaron a encontrarlo, después Nigeria lo arrulló con su cuerpo y su canto, y fui yo la sorprendida por la belleza de la imagen que superaba de lejos cualquier representación del arraigo. El tiempo se detuvo y esperamos en silencio que cada uno

expresara su deseo de encontrar en una pelota, su país de origen, el espacio se convirtió en mundo y el cansancio se diluyó en ternura, sonrisas y mucha pero mucha empatía con el sentir de cada uno, del otro y de sí.

Al despedirnos de nuestro lugar de pertenencia, las personas que migramos nos separamos de elementos importantes que son parte de nuestra profunda identidad: familia, amigos, espacio, país, costumbres, lenguaje, estatus social, memorias, imágenes, entre tantas otras. He escuchado decir que quien migra enfrenta un duelo múltiple por lo que hemos dejado, haciendo frente también al sentimiento del desarraigo, una vez arrancados de nuestra raíz empieza la búsqueda física del lugar en donde se pondrán de nuevo, para tomar el agua que nos permitirá de nuevo florecer. Los árboles ponen toda la savia en la raíz cuando necesitan crecer, florecer y dar frutos. Lo que he experimentado en las experiencias taller que he compartido, es como esta ruptura busca el remiendo en el apoyo social grupal, el encontrarse con otros es todo un acontecimiento que va generando confluencias, encuentros, cruces, apoyos, tal como la raíz se prepara para absorber la vida de la tierra. Y como se lo deben estar imaginando, si estamos en el juego del clown, nuestra atención irá a esa forma rizomática del grupo, no a las frutos finales.



En los talleres de TransMigrArts he sido clown, artista, tallerista, secretaria, investigadora, migrante, vulnerable, madre, psicóloga, cocinera, productora, cantante, socorrista, compañera, amiga, escritora, estadista, enfermera... y muchas más cosas, mejor dicho, la pluridisciplinariedad se quedó en palotes como decimos en mi país. Pero este movimiento constante se lo debo al amor por el estado de juego en el que habita un clown, un amor que ha ido creciendo aún más con el reto de la aplicación. La aplicación, una acción que nos baja el estatus ante el Arte con mayúscula y que nos acerca de la belleza original, otra vez es como al revés. Todo el valor estético deja de estar en lo creado, para estar en el proceso, inicio y camino hacia lo que puede o no crearse. He visto como experimentar en grupo algunos elementos de las artes, permiten que las personas vuelvan a confiar en sí mismas y en otras personas, personalmente jugando en grupos o en familias de clowns es posible volver a establecer relaciones emocionalmente seguras, o mejor expandir raíces nuevas en las que una puede sentirse cuidada, respetada, valorada, acompañada. Reconstruir vínculos que tienen la capacidad de ir tejiendo sobre las heridas, nuevas pieles. Hay una increíble capacidad de relacionarse desde el afecto, cuando jugamos juntos, incluso si jugamos el dolor y el duelo. Y este afecto reconstruye confianza en donde habían miedos. La empatía, la comprensión, la solidaridad y el sentimiento de seguridad son visibles, palpables.

En uno de los talleres estábamos haciendo un juego de escucha, pasando de una escucha cotidiana a una escucha del cuerpo del otro, había que reaccionar en grupo, en un momento escuchamos a una de las personas e instintivamente todos fuimos hacia él y le pusimos la mano en una parte de su cuerpo. Y entonces, se quedó quieto, inmóvil, y aunque era visible su incomodidad en ese momento no nos dijo nada. Al final del ejercicio, en el momento del intercambio de experiencias, dijo al grupo: no me gusta que me toquen, no me gusta el contacto físico y no me gustan los abrazos. Entonces, escuchamos. Pero, recuerdo haberle dicho que gracias por compartirlo al grupo, pero que debía estar consciente

de que estaba poniendo en la escucha del grupo un deseo que se vuelve latente. Hagan de cuenta que en pleno juego de adolescentes sueltas una prohibición, diciendo, por nada del mundo vayan a cruzar esa puerta! Inmediatamente se convierte en un reto cruzar la puerta. Y más aún si vamos juntos, en grupo y la derribamos. Yo sabía que esta advertencia, iba a hacer parte del inconsciente colectivo de la red que se va conformando en el taller, y no es por insistencia egoísta, o porque seamos sordos, sino porque en esa red humana, estábamos escuchando la savia que bajó a la raíz para poner en evidencia lo que necesitaba. Nadie lo dijo así, ni tampoco le hicimos análisis, ni lo comentamos. En veintitrés años de juego clownesco, he aprendido a prohibir a los payasos lo que quiero exactamente que hagan, y siempre ocurre, para la felicidad de todos, ocurre. A partir de ahí, fui muy consciente de que posiblemente él no volvería al taller, pues sentí que lo que le dije no era la respuesta que esperaba escuchar ese día. El taller se realizó durante varios encuentros y poco a poco cada uno empezó a expresar y a compartir sus vivencias, memorias, recuerdos y emociones, al punto en el que los abrazos se convirtieron en parte del intercambio, tanto como los relatos, las reflexiones y los objetivos de los ejercicios. Poco a poco veíamos como el abrazo no era un simple contacto físico, era encuentro, era gesto de empatía, era escucha, restauración de la confianza, acompañamiento y red, una maya visible que se tejía entre todas las personas que participábamos en el encuentro y sobre la cual ocurrían grandes desbordes físicos, emocionales y espirituales. Entonces, desde el clown propusimos en una sesión, intervenir una historia de vida al azar, y de la manera más generosa la persona que nos había dicho meses antes que no aprobaba el contacto, nos permitió en el juego evocar personajes de su vida, recuerdos de su pasado y situaciones de su historia, dando lugar a las lágrimas, a la rabia, al dolor, al miedo, a la alegría, a la soledad, a la ausencia, a la esperanza y entre muchas emociones revueltas, pudimos sentir en grupo, la tranquilidad con la que recibía el abrazo profundo que cada uno de los asistentes ese día, tuvo para darle. Finalmente, recibimos

con mucha alegría su reflexión donde nos decía: cada abrazo para mí, fue liberador! Y si hubiera que repetir el ejercicio del abrazo no tendría ningún problema porque aquí todos hemos pasado por la piel del todos. Esta imagen de la piel es el tejido, la red, el grupo que sostiene, arrulla, impulsa y remienda todos los desgarres de nuestra experiencia.

Yo pienso que las artes vivas, están vivas porque cambian, porque movilizan no solamente el universo interno del artista si no el entramado de relaciones que existe en la intersubjetividad humana. Esta frase es como para ponerlo en una expresión teórica, pero no tiene ningún sentido cuando no se ha experimentado, y la apertura a la experiencia es el terreno de la aplicación, para concretar, la apertura al duelo, al rechazo, al vacío, y también al abrazo, al calor, al tacto.

La creatividad ligada a las artes, en el campo aplicado es transversal, no es la finalidad. la creatividad es como cada detalle del proceso toma forma, cuerpo, sonido, color.

Ahora bien, uno es el proceso del actor, persona que juega y crea el clown. Y otro es el proceso en los talleres de arte aplicado, es decir proceso del clown, o sea JUEGO con personas y grupos de personas que han vivido las experiencias de migración y desplazamiento. Qué es lo que se transforma al encontrarse con este espíritu libre del juego, la emoción, la incertidumbre, el vacío, el gusano, lo callado... etc. etc.? Esa es la gran pregunta.

Para mí, se producen muchos movimientos, tantos que no hay ciencia que pueda agruparlos para identificarlos y medirlos. Cada ser es un movimiento de variables infinitas, hermosas e inacabadas. Cada mujer, niño, hombre, adulto, que he conocido en este proceso simultáneo de ser payasa y aplicar el juego del clown en encuentros, talleres, intervenciones; me ha invitado a vivenciar múltiples transformaciones. Las que ocurren en mí, las que ocurren en ellos y las que ocurren en nosotros. Sabemos por las personas que investigan desde otros campos, que la experiencia artística, no solo impacta gran cantidad de variables en el sujeto, y que aún hay mucho por descubrir, investigar y aplicar en diversos

campos. Pero quiero terminar por esta vez, con una experiencia que viví en uno de los talleres y que me confrontó directamente con esa dimensión de la creatividad y el lugar que ocupa en cada proceso.

Descubrir como el proceso de crear conlleva tantos movimientos; es algo impresionante. De manera dialógica creamos con mis compañeros de trabajo, artistas y docentes, un taller que se centra en el reconocimiento, y propusimos la metáfora de la casa cuerpo. Por supuesto cada artista vuelca todo su saber y sensibilidad en la exploración de la metáfora, desde la danza, la narrativa, la plástica y como se pueden imaginar, pues a mí me convoca el juego. Desde hace algunos años habíamos leído como en las comunidades desplazadas la casa es un elemento muy presente y que va solicitando ser representada con frecuencia. Así que en varios lugares del país fuimos explorando ejercicios, viendo como esta posibilidad de incorporar, reconocer, simbolizar y transformar desde la pura idea de la casa es importante para cada uno de nosotros. Así que el taller se concentró en todo el camino de reconocimiento, de introspección, de imaginación y simbolización final de la casa y sus partes con materiales plásticos, pequeños palos de madera y pegante. Desde el juego, exploramos la sensación y recuerdos que tenemos todos de nuestra casa de infancia, reconociendo emociones, afectos, percepciones y más. Una compañera del taller, participó y jugó el juego hasta ese momento en el que literalmente no pudo construir y pegar los palitos de madera de ninguna forma, hizo una ruina, derrumbada, y escribió al lado que después de tantos desplazamientos no podía dar forma a un espacio con un sentido de pertenencia como el de una casa o como el que exploró de su casa y campo de infancia. Lo que les quiero contar es que ese momento me sacudió fuertemente de mi idea personal de lo creado, donde sentí claramente que su ruina era su creación simbólica de toda su historia. Pero, es que no termina todavía esta historia. Varias sesiones después, nuestra compañera fue encontrando y explorando sus emociones, todas. Sus preguntas, todas, sus fuerzas, todas y sus vivencias decididamente dolorosas y representativas de un

país desgarrado por la violencia, el asesinato, la desaparición forzada y el desplazamiento fueron encontrando lugar, voz y cuerpo en cada ejercicio y entre más se fortalecía la red latente del grupo, más se iba apoyando nuestra compañera en sus tejidos. En el último encuentro decidí entregarle con su certificado de participación, una bolsa con ladrillos pequeños mientras en lágrimas reconocíamos las dos a una mujer valiente y resiliente. Y días después me envió la fotografía de la casa que construyó pegando cada ladrillo, y me escribió con alegría, esta si se parece a una casa. Leí muy bien que estaba hablado de ella y por supuesto de su creación. La invité para escribir un artículo sobre su proceso que pronto saldrá como estudio de caso. Y nunca ha parado de agradecerme su vivencia en el taller y personalmente yo a ella. Esta relación con lo creado, como esa forma que toma la vivencia y que representa un proceso lleno de elementos, la he vivido mucho con los talleres con niños, toda nuestra idea de lo que debe ser desaparece y estamos frente a lo que es. Y siempre es divino.

Arte aplicado o no, los procesos creativos permiten la interacción de aspectos como la imaginación, elaboración, transformación de materiales, formas, pensamientos, espacios, texturas y

realidades. Y de la mano del crear, se restablecen poco a poco las capacidades de plantearse también nuevas metas, sueños, deseos, ideas y oportunidades. Sabemos también que crear conecta varias funciones de la mente, del cuerpo y del espíritu en interacción con los otros, que le da forma al tiempo, al espacio, que puede materializar el pasado, que puede convertirse en memoria visible, que concreta el presente y nos permite visualizar algún futuro y a sentir la esperanza, una emoción que es tan difícil de definir, pues le hace contrapeso a su contraria, la incertidumbre. En el juego del clown la materia y forma es el sujeto. Somos el palo y el pegante. Somos la ruina y la construcción.

En una transformación cuando es química, una sustancia o grupo de sustancias se convierte en otra u otras sustancias. Las sustancias que hay inicialmente se llaman reactivos y las que aparecen tras la reacción reciben el nombre de productos. Pienso y siento que en TransMigrArts todos somos la sustancia y el producto. Quiero agradecer tanto a cada ser y a sus sustancias, con las que me he encontrado y con quienes he jugado en este movimiento migratorio hacia mí misma, confesando que es de los viajes más difíciles que he realizado sin duda.



# El secreto de la manilla

## Un relato sobre la imaginación y la infancia

DOI 10.59486/AAXM4518

Félix Gómez-Urda

Dramaturgo e Investigador Docente  
en el Lab LLA-CREATIS  
de la Université de Toulouse  
Jean Jaurés  
ORCID: 0000-0003-3803-0080

### Un cuento autoetnográfico

Este relato surgió de las conversaciones con mis compañeras y compañeros de investigación durante la celebración del taller Performando mi frontera, dirigido por Sandra Suárez con un grupo de niñas y niños del Instituto Técnico Laureano Gómez de Bogotá. La memoria hace que imágenes y emociones broten sin control, a pesar de los miles de palabras —y algunas fotografías— que componen las notas de un cuaderno de observación en el que aparecen los días y las horas, los lugares y las acciones, los ejercicios y los comentarios y las charlas que suscitaron las horas de observación y participación. Es del caos de donde emergen las imágenes, quizás como en los sueños, fragmentarias y libres.

Quiero abstraerme de la carga conceptual de las cosas académicas, derribar ese dique que separa la vida del método: practicar de otra manera la escritura para contaros este relato, aun a sabiendas de que tal empeño es utópico. Quizás para eso existe la ficción, por la imposibilidad de relatar de forma veraz la experiencia. Tal vez por eso con este cuento regreso a la infancia, a la imaginación y a la fantasía. Me gustaría que fuera

**The secret of the bracelet**  
A story about imagination and childhood

**Le secret du bracelet**  
Une histoire d'imagination et d'enfance

leído por las niñas y los niños que observé durante este tiempo entre febrero y abril de 2023, y por las personas que estuvieron alrededor y que también lo protagonizan, además de Sandra: Angie, Dani, Saray, Hegoa, Óscar, Diego, Catherine, Ruben y todas las demás. Me gustaría que se vieran acá algunas de las cosas maravillosas que nos pasaron, despojadas de todo rasgo superfluo e innecesario que limite su comprensión.

La vida en Bogotá comienza muy temprano; las personas adultas y los más jóvenes, también las niñas y niños de nuestro cuento, madrugan mucho: su jornada escolar comienza a las seis de mañana. Las 04 a.m. es una hora muy normal para levantarse de la cama, preparar las cosas y salir de casa. La dificultad para moverse en Bogotá —ojalá que hoy no llueva y no haya trancón— hace que los desplazamientos, de casa al colegio o al trabajo y viceversa, o cualquier otra salida, se convierta en una verdadera aventura. Los carros, las motos y las busetas, el Transmilenio y los buses alimentadores, o los sobreacalados camiones y furgonetas convierten las interminables calles, carreras y avenidas de esta ciudad inabarcable en un paisaje

hostil, una batalla cotidiana contra el tiempo del reloj, el clima y los imprevistos. Sin embargo, nada de esto impide que a la hora en punto el Laureano Gómez —un complejo escolar amplio, con diferentes edificios, muy limpio, muy ordenado y bien dotado— se llene de la energía que despliegan los miles de estudiantes que acuden cada mañana a sus salones.

Yo soy uno de los compas, el hospitalario nombre que han elegido las niñas y los niños con Sandra para nombrar a las personas del grupo que acudimos a observar el taller. Se trata de ver los efectos que las acciones propuestas por la tallerista generan en el grupo de personas participantes y observadoras. Yo siento una alegría especial por tener

la oportunidad de trabajar con Óscar Cornago, el científico del CSIC que me puso en contacto con la directora del proyecto, Monique Martínez. El equipo se completa con Diego Prieto, estudiante doctoral bogotano con el que ya había trabajado en su proyecto de investigación-creación de fin de maestría; con Rubén Burgos, de la Universidad de Granada, y con Hegoa Garay, artista escénica afincada en Toulouse y directora en Les Anachroniques, la compañía teatral que impulsa junto con la artista chilena Paula Espinoza. Formamos parte de TransMigrARTS, el proyecto internacional de investigación que une a trece estructuras de cinco países y a más de ciento veinte personas directamente involucradas en el desarrollo e intercambio de experiencias científicas.



En una de las reuniones con el equipo que observa y participa en el taller, el investigador del CSIC Óscar Cornago sugirió como lectura un título del filósofo italiano Giorgio Agamben, *Historia e Infancia* (1978). Reflexionamos sobre la experiencia y la infancia, sobre la fragilidad. En el libro se dice que en la vida actual cualquier discurso sobre la experiencia debe partir de la constatación de que la experiencia ya no es algo realizable, "pues así como fue privado de su biografía, al hombre contemporáneo se le ha expropiado su experiencia: más bien la incapacidad de tener y transmitir experiencias quizás sea uno de los pocos datos ciertos de que dispone sobre sí mismo" (Agamben, 7). El filósofo recuerda a Walter Benjamin, que en 1933 ya había señalado la "pobreza de experiencia" de la época moderna; buscaba las causas en la catástrofe de la guerra mundial, de cuyos campos de batalla "la gente regresaba muda... no más rica, sino más pobre en experiencias para compartir." (Agamben, 14). Dice Agamben que la certificación científica de la experiencia —que permite deducir las impresiones sensibles con la exactitud de determinaciones cuantitativas— responde a esa pérdida de certeza que desplaza la

experiencia lo más afuera posible del hombre: a los instrumentos y a los números.

Esta afirmación me puso a pensar sobre mi trabajo con la escritura académica, en el propio proyecto TransMigrARTS y en mi experiencia en ese momento con la infancia en el espacio del taller. Reflexioné sobre los estímulos que abren una puerta a la imaginación, en la posibilidad de aprender otros modos de relación con el espacio, con uno mismo y los demás. ¿Cómo acceder a la memoria de la infancia propia, al jardín de los sueños, a veces terribles, del niño que uno fue?

Recuerdo una entrevista con el escritor Julio Cortázar en TVE, en 1976, yo tenía unos 10 años, más o menos la edad de las niñas y niños del taller. Miraba fascinado su imagen, pegado a la pantalla del televisor. En un momento de la charla, Cortázar describe como un día, estando en el intermedio de una función de teatro, cuando el público salía a la toilette, a estirar las piernas o tomar un refrigerio, él permaneció sentado en su butaca y de repente los vio: los cronopios aparecieron ante él, amablemente, flotando en el espacio vacío del teatro.

PERAMANZANA se nos apareció también de forma inesperada sonriendo desde su cuerpo de papel. Ocurrió de esta manera: la maestra Sandra dibuja una silueta y nace un personaje imaginario que va a ser el resultado de la proyección colectiva de las niñas y de los niños.

¿es hombre?

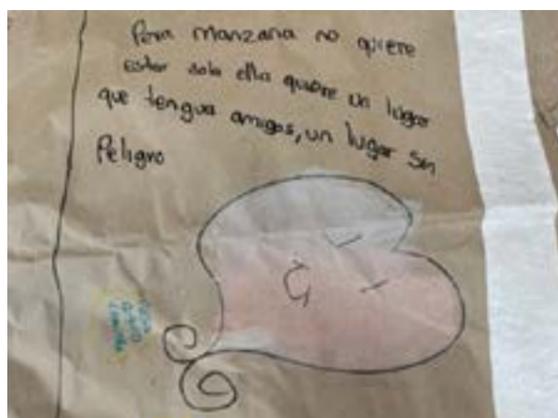
¿es mujer?

¿qué le gusta?

¿qué le da miedo?

¿qué le pone triste?

¿qué le da rabia?



El grupo se lanzó al suelo para escribir sus palabras performativas sobre el dibujo. El personaje se construyó con un pedacito de las vidas de quienes habían querido tomar partido en su creación. En la concentración que las niñas y los niños pusieron sobre el juego nos dimos cuenta de las expectativas que ponían sobre el recién nacido. Misteriosamente, la criatura cobró una especial vida y recibió todas las atenciones y afectos colectivos. Sandra y el grupo acordaron llamar a nuestra nueva amiga con el nombre de PERAMANZANA.

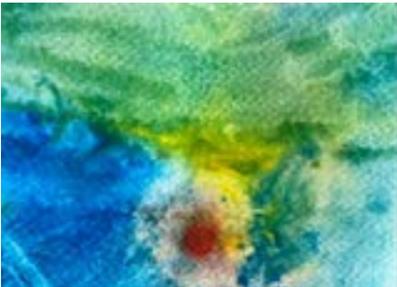


PERAMANZANA, el día de su nacimiento

Me hubiera gustado que lo viérais. Claro que a lo mejor no os hubieráis atrevido a pasar por las pruebas necesarias para cruzar ese umbral: el de la fantasía. Mirad, acá abajo hay una imagen de uno de los niños del Laureano Gómez, un niño muy valiente, pasando también al lado de la imaginación y de la fantasía. Es curioso, como PERAMANZANA, él también parece estar naciendo.



Sin embargo, esta no era la única manera. Un día, la maestra Sandra, con la ayuda de Angie, Dani y de Saray, pusieron frente a cada niña y a cada niño un pequeño balde lleno de agua, y un pitillo, es decir, un canutillo alargado, una pajita larga de plástico. También les regalaron una hoja de cartulina, en la que habían colocado tres gotas de tinta: roja, azul y amarilla. Hicieron formas



hermosas dibujando con el pitillo sobre el agua y en el aire, y luego se dedicaron a pintar con el pitillo y el agua sobre las gotas de tinta. Aquí veis algunas de sus creaciones: un paisaje, el amanecer, Dios... También así se podía ir al sitio de la imaginación. Pero faltaba todavía lo mejor y lo que da el título a este cuento.

Resulta que un buen día la maestra Sandra dijo que íbamos a hacer unas manillas. Yo no sabía lo que quería decir la palabra "manilla", me imaginaba una mano pequeñita. Pero no, la manilla era otra creación mágica para saltar la frontera de la realidad y seguir viviendo en el lado de la imaginación...

Las niñas y los niños intentaban componer sus manillas, lo cual no era una tarea nada fácil, por

cierto, porque las pequeñas piezas que podían formarlas eran tantas y tan diversas, y conseguir el cierre mágico era tan y tan difícil, que había que realizar un gran esfuerzo y, aún así, nada. Posiblemente algunas personas nunca lo conseguiríamos. El hilo transparente se resistía una y otra vez... intentábamos ayudarnos unas a otras... y cuando creíamos tenerla...la perdíamos...¡Os prometo que hacíamos todo lo que podíamos!



Pero lo mejor de todo llegó cuando Sandra explicó un juego que consistía en taparse los ojos y echarse al piso y respirar y escuchar y, poco a poco, ir a la búsqueda de las compañeras y compañeros del taller y cuando se encontrase a alguna, pues acercarse a ella y tocarla con suavidad y encontrar sus manos y sus brazos y sentirse una

bien y libre para abrazarse. Se podía respirar la emoción de viajar hasta las manos y los brazos de las demás. Lo cierto es que fueron momentos muy emocionantes para todas. Uno de los niños dijo que al final del ejercicio había sentido lo que era la amistad.



La sorpresa mayúscula fue a la mañana siguiente. El compa Óscar trajo una torta súper rica para celebrar el cumple de PERAMANZANA, y cuando fuimos a cantarle descubrimos algo maravilloso:

¡PERAMANZANA tenía una compañera! Todas le cantamos el "feliz en tu día" y le dimos la enhorabuena por su nueva amiga y, de regalo, los niños le compusieron una canción que dice así:



## A PERAMANZANA

le gusta cantar  
sentirse muy libre para ir a jugar,  
A PERAMANZANA  
le gusta vivir  
palabras amables le gusta decir,  
A PERAMANZANA  
le gusta entender  
por eso pregunta y quiere saber,  
A PERAMANZANA  
le gusta explorar  
y muchos caminos ir a caminar,  
Es muy silenciosa y es muy habladora,  
es muy juguetona, es muy creadora,  
Explora, pregunta, mira, cuestiona,  
ciudadana del mundo se siente ahora,  
Ella no permite que le trates mal,  
ahora comprende que tiene un lugar,  
Yo soy una una niña con voz y palabra,  
derechos deberes y mucho valor,  
Respeto te pido  
¡CONFÍO EN VOS!



Yo llegué hasta el final de este viaje a la imaginación porque, después de muchos intentos, fui capaz de crear mi propia manilla, y con ella pude volar al otro lado. Al menos, así es como yo lo recuerdo...

Ya lo dije al principio: la memoria, el caos... ¿O no os lo dije?

Este cuento está dedicado a mis compas queridas... y a Sandra, Dani, Angie, Saray y Catherine. Y muy especialmente a todas las niñas y a todos los niños del taller. Y muy muy especialmente al niño Santiago y a la preciosa Doña Nely.

## Referencias

AGAMBEN, Giorgio, (1978) Infancia e Historia.  
CORTÁZAR, Julio, (1976) Entrevista con Serrano Suñer en A fondo, de RTVE

# Origen, camino y destino

DOI 10.59486/NWYN8513

Sonia de la Antonia  
Actriz

Elena SV Flys  
Docente e investigadora. TAI

Origin, way and destiny

Origine, chemin et destination

Los objetos pueden contar historias y dependiendo de quién los utilice pueden contar una cosa u otra. Esto es independientemente de si son propios o ajenos o de si tienen o no el mismo valor, sentido o utilidad para las diferentes personas. Hablamos de objetos en un amplio sentido de la palabra, pues pueden ser objetos creados de otros objetos, transformados, objetos sonoros, objetos con cualidades diversas. El fin de todos los objetos, independientemente de su naturaleza es ayudar a crear y por extensión, a transformar/nos. Los objetos son por ende, como en el teatro de objetos, los contadores de las historias. En este sentido los objetos junto con las vivencias e/o imaginario de las personas participantes serán el comienzo de un viaje, ese viaje del que habla Lecoq (2003) al referirse al aprendizaje de

la máscara neutra, donde los objetos son el punto de partida de la creación. Esta experiencia presenta una de las actividades planteadas en el taller de TAI como parte del proyecto TransMigrARTS. Este ejercicio parte de dos de las talleristas Sonia de la Antonia y Elena SV Flys. El objetivo era realizar una actividad no dirigida en la que los/as participantes se convierten en creadores y colaboran entre todos/as para la construcción de un viaje que pasa por un origen, un camino y un destino. Todo ello, de la mano de una serie de objetos y premisas que se explicarán a lo largo de esta experiencia. Asimismo describiremos no solo la actividad sino su intencionalidad y su recepción. Para ello, contaremos con la perspectiva y observaciones de las talleristas y el feedback obtenido por parte de los/as participantes.

1 · Los talleres de TAI formaban parte del Work Package 1 de TransMigrARTS y se realizaron en los meses de Marzo y Abril. En ambas ocasiones realizamos esta actividad el tercer día del taller.

2 · Entendiendo este proceso como uno de co-creación tal y como es definido por Rill and Hämäläinen (2018): "Co-creation is a creative process that taps into the collective potential of groups to generate insights and innovation. Specifically, it is a process, in which teams of diverse stakeholders are actively engaged in a mutually empowering act of collective creativity with experiential and practical outcomes" (23)

## Descripción de la actividad: pasos y objetivos

Independientemente de quién se es o de dónde se viene todo migrante tiene algo en común: un lugar de origen, un camino recorrido y un destino. Con esta pauta comenzamos la actividad, planteando al grupo qué puede significar origen, camino y destino para cada persona y para el grupo. El origen puede variar desde recuerdos, infancia, olores, comidas, etc. El camino puede incluir tropiezos, aventuras, desengaños o encuentros y el destino algo esperado o inesperado. Es un ejercicio que no se enmarca en ningún lugar de acción, se puede trabajar con él desde una palabra, desde un concepto, o incluso desde un estado como puede ser la migración o más concreto, con ser migrante. Para ello, como ta-

lteristas/facilitadoras partimos de la premisa de que todo vale. En otras palabras, el origen puede ser el que los/as participantes quieran y de lo que quieran, y así los otros dos puntos, camino y destino.

Para recopilar estas experiencias individuales y únicas pedimos a los/as participantes que trajeran de casa alguna fotografía u objeto que les recordase a su origen y alguna canción. Esta petición se hizo haciendo hincapié en que cada persona debía traer solo aquello que quisiera compartir abiertamente. El día de la actividad se pide al grupo que escriba en tres papeles diferentes lo que cada palabra (origen, camino, destino) significa para cada persona. Luego se ponía cada papel en un recipiente vinculado a cada palabra (existiendo tres recipientes en total).



Imágenes 1 y 2: Ejemplos de los papeles recopilados y de los recipientes en los que se depositaban.

Todo esto se realizaba fuera del espacio de trabajo del taller ya que en dicho espacio habíamos preparado una serie de materiales y disposiciones que invitasen a la creación colectiva.

Tras dicho paso, dividimos aleatoriamente a los/as participantes en tres grupos (origen, camino y destino) y les invitamos al espacio de trabajo. El espacio/aula estaba dividido en tres secciones: origen, camino y destino (quedando conectados origen y destino por camino).

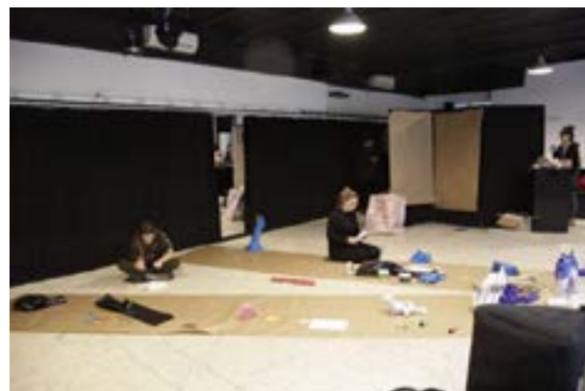
3 · Este hincapié se realizó solo en el segundo taller tras las reflexiones realizadas por talleristas y observadores tras el taller de marzo donde se destacó las posibles vulnerabilidades que podía suscitar el trabajo con recuerdos y objetos reales.

Al entrar en el espacio el grupo de origen se encuentra con un biombo forrado de papel. Este será su lugar de trabajo. Asimismo se les da un humidificador con posibles fragancias, un teléfono con acceso a spotify (y con el listado de canciones aportadas por los/as participantes), las fotografías y/u objetos traídos por cada participante, una serie de elementos de papelería (cartulinas, rotuladores, pinturas, papel celofán y pinocho, limpiadores de pipa de colores, pompones, entre otros) y un foco LED. Además les dimos el recipiente con las aportaciones del grupo en relación a la palabra origen, como aporte a dicho espacio de todo el grupo.



Imagen 3: Materiales que se encontraban en el espacio de "Origen."

El grupo de camino encontraba un camino de papel pegado al suelo, botes de pintura, arena de gatos, botellas, cuerdas, papel celofán, libros, lanas, entre otros. Para el espacio sonoro se les indicó que podían realizarlo vocalmente o valerse de los objetos para poder generar diferentes atmósferas (por ejemplo con la arena en el suelo o la pintura). De igual modo, se les dio el recipiente con las anotaciones del grupo relacionadas con el camino. El papel se encuentra en mitad del espacio del trabajo y va desde el biombo hasta el espacio destinado para destino.



Imágenes 4 y 5: La imagen 4 muestra el papel en el suelo y como conecta con el biombo de "origen". En la imagen 5 se ven algunos de los elementos que se dejaban a disposición de este grupo.

4 · En el taller de marzo se solicitó a su vez a los integrantes de este grupo que pensarán en los elementos que llevarían en una maleta. Esta pauta se basa en una actividad en la que se pide a cada individuo que plantee una maleta tridimensional con los elementos que lleva consigo (a lo largo del ejercicio se les va imponiendo un límite de tiempo para abandonar su "hogar" y meter todo lo necesario en dicha maleta). En el segundo taller, la actividad de la maleta se hizo otro día y lo que se facilitó para esta actividad fueron las "maletas" realizadas el día anterior por si querían incluirlas en su instalación.

Finalmente, el grupo de destino se encontraba con el espacio al final del aula. Este espacio contaba con: una pantalla de proyección, un ordenador con las fotografías tomadas por los/as participantes con cámaras desechables el día anterior en una actividad realizada por Carlos Martín ( un

recorrido por barrios de Madrid), un equipo de sonido (con las pistas de audio recopiladas del mismo paseo del día anterior), unos maniqués, papel celofán, cartulinas, luces de navidad, papel para pintar, una cortina de fiesta (color dorado), y por último las notas del grupo.



Imagen 6: Muestra las luces de navidad siendo colocadas en el suelo.

Una vez entrado en el espacio y presentado cada uno de los sitios de trabajo y sus materiales, dimos las siguientes pautas: cada subgrupo leería las notas recogidas por todos/as las participantes y pondrían en común sus comentarios. El objetivo es entender, empatizar y compartir lo que cada palabra significa para el grupo en general. Con ese conocimiento y con los objetos de cada "estación de trabajo" pedimos a los/as participantes que generaran una instalación que representase lo mejor posible las sensaciones recogidas por el grupo. Para ello, les dimos 30 minutos. Durante este periodo nosotras íbamos navegando por las instalaciones para resolver dudas o ayudar, pero intentando no intervenir demasiado. Recordemos

que se trata de una actividad no dirigida en la que se busca que el grupo trabaje en conjunto para la creación de algo. A los 20 minutos de trabajo se pedía a cada subgrupo que escogiera a una persona que hiciera de facilitador/a de la instalación. Estas tres personas se ponían de acuerdo para decidir cómo el grupo podía navegar por cada una de las instalaciones y pasar de una a otra (comenzando por origen y finalizando por destino o viceversa).

Tras finalizar los 30 minutos nos juntamos el grupo entero al inicio del trayecto (el que hayan decidido las facilitadoras) y comenzamos la experiencia conjunta.

## Nuestra experiencia como talleristas

Esta actividad se realizó en dos talleres diferentes y con participantes diversos. El primer grupo se trataba de estudiantes de artes que se auto identificaban como migrantes (nacionales o internacionales). En general las edades eran entre 18-24 habiendo alguna persona mayor.

El segundo grupo se trataba de migrantes residentes en Madrid, es decir, cualquier persona que fuera migrante (nacional o internacional), que hablara español y que tuviera cierto interés en las artes. La mayoría de ellos/as se encontraban entre los 35-44 años (con dos personas mayores que esto).

Tras haber realizado esta actividad con ambos grupos nos dimos cuenta de la versatilidad de las mismas. De hecho al ver las instalaciones de cada taller pudimos ver cómo a partir de unas mismas "provocaciones" y/o pautas los resultados eran

muy diversos así como las experiencias finales del recorrido grupal. Pudimos apreciar cómo se trata de un ejercicio que no se enmarca en ningún lugar de acción, sino que se puede trabajar con él desde una palabra, desde un concepto, hasta desde un estado como puede ser la migración o más concreto, con ser migrante. Tras haber realizado este taller dando las mismas pautas/provocaciones era maravilloso ver cómo se generaban un origen-camino-destino único e irrepetible de todo un grupo. Siendo o no conscientes de que cada ser humano es un mundo e interpreta según su mundo con mayor o menor escucha al grupo. Esto generaba una serie de creaciones que pasaban desde algo muy personal, a algo grupal, y/o algo más simbólico. Y es esto, en nuestra opinión lo que interesaba observar de un ejercicio artístico no dirigido, pero con una estructura y pautas que provocaban a los participantes. Muestra de ello son las siguientes fotos en las que se visualizan los tres espacios según cada grupo.



Imágenes 9 y 10: Muestran la instalación de Abril de origen donde los/as participantes entraban a la misma a través de una rayuela y luego encontraban recuerdos, maletas e imágenes en un recorrido alrededor del biombo.

## Origen



Imágenes 7 y 8: Se muestra la instalación realizada por el grupo del taller de marzo en la zona de origen. Una gran maleta que recogía fotografías, comida, anotaciones y recuerdos.

## Camino



Imágenes 11 y 12: Muestras del camino del taller de marzo donde se pueden encontrar invitaciones para que el espectador interactúe con el recorrido.



Imágenes 13, 14 y 15: El camino desarrollado en el taller de abril donde había que atravesar cuerdas para llegar al destino y pasar una serie de obstáculos. También incluía un apartado para que el grupo dejase sus anotaciones.



Imágenes 18 y 19: Instalación de destino del taller de abril. Una cortina dorada y un camino rojo rodeado de luces e imágenes y con una proyección de las calles de Madrid de fondo.

## Destino



Imágenes 16 y 17: Estación de destino en el taller de marzo. Luces de navidad, anotaciones del grupo y un "Yo k sé" en el centro de la instalación.

Tras ambas experiencias observamos que se trataba de una actividad que daba libertad, en toda la extensión de la palabra, a las personas que participaban. Es decir, cada participante podía decidir hasta dónde quería involucrarse, compartir, y todo ello en un proceso de co-creación colectivo que sucedía en ese momento.

El ejercicio tiene una estructura que es ORIGEN-CAMINO-DESTINO pudiéndose hablar incluso de pasado presente y futuro. No obstante, el cómo trabajan los individuos de los subgrupos con el resto generará siempre una experiencia diferente.

Esta actividad tiene por consiguiente la particularidad de profundizar tanto como deseen las personas que participan en ella, tanto a nivel individual como grupal. Es decir, invitamos a las personas que participan a compartir y penetrar en los orígenes, los caminos y destinos de cada uno/a y del grupo dando lugar a uno nuevo aquí y ahora. No hay bien o mal, no hay hecho o no hecho, hay una experiencia donde se comparte, se crea en grupo y se conectan las individualidades. Por ello, se podría decir que este tipo de actividades facilitan y promueven una reunión para el entendimiento del ser humano desde las artes.

## Observaciones

Según la Psicología de la emoción “la emoción es un proceso psicológico que nos prepara para adaptarnos y responder al entorno. Su función principal es la adaptación que es la clave para entender la máxima premisa de cualquier organismo vivo: la supervivencia.” (p. 17)

Si tomamos como referencia estas palabras y las relacionamos con una de las preguntas que se plantea en el proyecto TransMigrARTS sobre la vulnerabilidad de los migrantes y si esta puede mejorar con las experiencias artísticas, se podría decir que a través de esta actividad y del fluir de las emociones individuales y colectivas las personas que participan pueden llegar a ser conducidas a una adaptación de supervivencia positiva.

Para ver si esto era así nos adentramos en las experiencias creadas en ambos talleres (marzo y abril) por dos grupos muy diferentes. Por un lado, observamos cómo con las mismas premisas y elementos se obtenían resultados diferentes. También pudimos valorarlas dinámicas de grupos y cómo estas podían afectar o no a la creación de las instalaciones finales. Por ejemplo, en el primer taller se vio mayor individualidad y menor cohesión grupal y escucha que en el segundo taller. Esto puede deberse a varios factores, en primer lugar la madurez de los/as participantes; en el taller de marzo se tenían estudiantes de artes mientras que en el taller de abril la edad media era más alta y se trataba, en su mayoría, de profesionales. En segundo lugar, el número de observadores participantes era mayor en el primer taller. Mientras que en el segundo taller solo se tuvo a un observador participante, en el primer taller hubo 4 observadores participantes. Nos planteamos cuánto puede haber afectado este elemento, especialmente por la diferencia de edad y profesionalización de los/as observadores/as vs las participantes, a la hora del trabajo de co-creación. Es decir, nos cuestionamos si los/as participantes siendo más jóvenes buscarían de alguna manera la aprobación de sus decisiones por parte de las personas que consideraban con mayor experiencia en el campo artístico. Por último, también destacamos que, como suele suceder cuando se repite una actividad, como talleristas, se tiende a tener mayor confianza en la misma y quizá eso también afectara al resultado así como algunas pequeñas modificaciones en las premisas iniciales.

En ambos talleres los/as participantes plasmaron situaciones duras, esperanzadoras y de inquietud. Destacamos, de igual modo, la búsqueda por compartir vivencias con los sentidos (gusto, vista, tacto, oído y olfato). Por ejemplo, en el segundo taller un participante nos ofreció un dulce en ORIGEN. Según nos explicó quería invitarnos a degustar, quería compartir un sabor de su tierra. Así pues, las instalaciones de origen recogían sentimientos y recuerdos de la infancia así como sabores y sonidos del lugar de origen. Las instalaciones de camino tendían a plasmar la lucha, las dificultades y la necesidad de compartir experiencias (en ambas instalaciones se pedía al grupo que dejase su huella o escribiese algo). Por último, las instalaciones de destino finalizaban con esperanza o empatía. Por ejemplo, en el primer taller el grupo debía quitarse los zapatos como si entrasen en un lugar íntimo y acababan la experiencia con una frase que decía “JAMÓN Y COSQUILLAS” como un secreto a compartir entre todos. En el segundo taller se terminaba todo un camino de inquietud con un abrazo.

En ambas ocasiones percibimos un gran respeto y curiosidad por las instalaciones que habían sido creadas por los subgrupos así como una atmósfera profunda que permitía compartir y empatizar las unas con las otras. Sin embargo, es de destacar que en el primer taller una participante se emocionó al explicar la instalación de origen y tras la reflexión del taller esto despertó inquietud en algunos miembros que participaban como observadores. Esto nos llevó a plantear cómo se podían tratar las vulnerabilidades que podían surgir en este tipo de actividades. Por un lado, se cambiaron las premisas en las que se solicitaban fotografías y/o músicas del lugar de origen especificando que sólo debían traerse aquellas que quisieran ser compartidas con el grupo. En segundo lugar, se hizo mayor énfasis en el rol de la psicóloga presente en todo momento durante los talleres de TAI. En tercer lugar, como talleristas, nos planteamos la importancia de reconocer y acoger todo lo que podía suceder en las actividades artísticas. Es decir, vivirlo, sin querer actuar como terapia sino permitiendo a los/as participantes liberar y escucharse a sí mismos y al grupo.

## Conclusiones

Como conclusión, nos parece que estas actividades o propuestas que se presentan con unas premisas, pero no se dirigen o no se propone un fin o conclusión, son más liberadoras para los participantes, observando incluso un empoderamiento en ellos. Así pudimos ver cómo esta actividad estaba llena de simbología, realidades individuales y grupales que provocaban al inconsciente de los/as participantes. Esto hacía que hasta ellos/as mismos/as se asombraran de lo que habían creado y fluyera la emoción.

Por otro lado, valoramos la importancia de seguir las premisas de la actividad, pues da libertad a las personas participantes y las ayuda a no tener un sentimiento de incertidumbre ante lo que propone la actividad. De igual modo, es importante no olvidar que es un juego. Observamos que tener esto claro daba libertad a las participantes. El juego permite a su vez una mayor escucha gru-

pal y por tanto una mayor cohesión. Es a través de estas actividades que se generan vínculos que fortalecen a todas las personas, ya sean los participantes, las personas que observan y las propias facilitadoras de la actividad.

Por último, que el guía del taller se posicione en el lugar de informador/facilitador para proponer la actividad. Es decir, observa para ver cómo se desarrolla, facilita a las personas participantes a que vivan la experiencia de manera inmersiva y con los límites que ellos sientan, pero que dichos límites no son propuestos por el/la guía.

Queremos finalizar esta experiencia con algunos de los testimonios recogidos por los/as participantes al preguntarles si habían aprendido del taller. Si bien es verdad que estos testimonios engloban los resultados de todo el taller son aplicables a esta experiencia:

*“Estoy aprendiendo mucho y me encanta como me hace sentir. Muchas gracias”*

*“Si. De todas las situaciones de la vida se aprende. Este espacio ha sido muy interesante porque creo que hice nuevos amigos en este largo camino que llamamos vida. Es lo más significativo que me quedo de este espacio. Un ---que no es habitual en mi cotidianidad.”*

*“Bueno en términos generales el taller ha traído vestigios del pasado y me ha descolocado y me ha vuelto a colocar. “*

*“Mucho. Entender el poder sanador del arte.”*

*“He aprendido mucho. Y me ha ayudado a recordar de que tengo que dejarme sentir desde mi corazón y ser quien soy tal cual.”*

*“Lo fácil que es reconocerse en el otro si te detienes a mirar y a escuchar.”*

*“(…) Fui más consciente no solo del tema del taller sino de mi persona frente al taller y eso es crecer, abrazar mis raíces y respetar absolutamente todo. Confianza - sensibilidad - bondad - amor - transparencia.”*

*“Sí, a escuchar y a crear colectivamente.”*

*“Curiosidad innata por las diferentes culturas. Generosidad de las compañeras a la hora de abrirse a contar sus historias.”*

## Referencias

García Rodríguez, B., Fernández-Abascal, E. G., Domínguez Sánchez, F. J., Martín Díaz, M.D., Jiménez Sánchez, M. P. (2013). Psicología de la emoción. Editorial universitaria Ramón Areces. <https://www.cerasa.es/media/areces/files/book-attachment-2986.pdf>

Rill, B, & Hämäläinen, M. (2018). The art of co-creation. Palgrave Macmillan.

Lecoq, J, (2003). El cuerpo poético: una pedagogía de la creación teatral. Alba.

# Somos tres

*Somos tres.*

*Dos en tierra.*

*Una vuela.*

**We are three**

**Nous sommes trois**

DOI 10.59486/WDZH5393

*Uno — de los dos en tierra— recobrará la alegría.*

*Otro, tiempo para sosegar el alma y descubrir un nuevo pedazo de tierra.*

*Miro el mar desde lo alto.*

*Ese mar donde tantos seres han cambiado su existencia por el sueño eterno.*

*De ida a Essauira leía "El viaje de Kaliku",*

*el testimonio de un sobreviviente huyendo de la pobreza y la guerra en su lugar de origen, Gambia.*

*Mientras más kilómetros avanzaba, más ilegal se volvía —desde la perspectiva y narrativa dicotómica del derecho penal al referirse a los migrantes—.*

*Aterricé en Essauira,*

*bastaron 500 mts*

*para convertirme en una ilegal como Kaliku,*

*como todos los seres que nacemos en tierras llenas de riquezas naturales,*

*vacías de justicia.*

*Pienso en las frases:*

*"hoy en el mundo está establecido el libre tránsito",*

*"ningún ser humano es ilegal".*

*Me río del eufemismo.*

*Visa para entrar a las líneas imaginarias que nos separan.*

*Visa para parecer menos desgraciados,*

*visa para dejar por escrito que somos dignos.*

*Visa . . . para un sueño lejano.*

**Carolina Riveros Fassano**

Actriz - Investigadora



# ENTREVISTAS





DOI 10.59486/DNNG5359

“NECOPE”: una metodología basada en la neuro estimulación del ser, a partir de la percusión corporal”

## Entrevista a Roberto Carlos Gómez Zúñiga

por Monique Martinez Thomas UT2J

**Monique** • Bueno, Roberto, estamos a 7 de marzo del 2023 y entonces la idea es entender un poco el proceso de construcción de NECOPE. Una metodología que estás trabajando basada en la neuro estimulación del ser, a partir de la percusión corporal. Las primeras preguntas que me gustaría hacer: ¿de dónde viene NECOPE? ¿Nació de la práctica o de la teoría? ¿Y por qué este nombre NECOPE?

**Roberto** • Claro, a nivel del antecedente hay, digamos, dos trazos importantes. Uno es que yo soy músico percusionista de formación, es decir, persona que se dedica a las percusio-

nes, porque el término percusión, como tal, es un plural. Y digamos que en ese trasegar de las percusiones descubrí obras del repertorio que utilizan el cuerpo como instrumento musical, por ejemplo: Clapping music, de Steve Reich, un dueto minimalista de 1972 que se interpreta con las palmas, y es quizá la 1ª pieza formalmente escrita donde se usa una parte del cuerpo como instrumento musical; Corporel, de Vinko Globokar, una pieza de 1985 reconocida como la primera pieza escrita para el cuerpo o Scherzo, Rock Trap, Boza Nova, de William J Schinstine, que son piezas para grupo que se interpretan sin instrumentos. Y ahí me empezó a interesar un

poco más la idea de hacer música con el cuerpo como tal, porque al hacerse de manera grupal encontré un interés más global, más social de trabajo, más allá de lo que dentro del campo de la música llamamos música de cámara o música de conjunto. Entonces empecé a ver algunos referentes importantes de propuestas artísticas que se han hecho a través de la música con el cuerpo humano, como Stomp o Mayumana, y en Latinoamérica Barbatuques que es un proyecto brasilero referente mundial; a partir de estas ideas fundé en 2004 Zambumbia ensamble, un quinteto dedicado a la adaptación y creación colectiva de piezas musicales en las cuales no se usan instrumentos musicales convencionales incorporando elementos de otras disciplinas artísticas como teatro y danza.

En la actualidad hay un sinnúmero de artistas que han logrado implementar espectáculos con música corporal.

En una línea, digamos, más pedagógica, hay varios artistas como el norteamericano Keith Terry, que es baterista y artista tap creador de su propio método de percusión corporal, muy reconocido por ser pionero en el ámbito de lo que se denomina body music o body percussion, en Colombia hay un referente interesante de la actualidad que se llama Tupac Mantilla, en ese mismo orden digamos, empecé a explorar las metodologías pedagógicas tradicionales, hablo de Dalcroze, Orff, Kodaly, Suzuki, Willems, Martenot, Wuytack, donde la materia principal de la pedagogía musical es el ritmo como tal.

**M** • ¿El cuerpo como patrimonio musical?

**R** • Sí, sí, claro, el cuerpo es el instrumento más antiguo que existe para hacer música, en todas las

culturas y de todas las generaciones. Y desde este patrimonio llegué a NECOPE, que es una propuesta todavía en plena construcción. Nació con el proceso de paz en Colombia, que se firma en 2016. A las universidades públicas se les encarga implementar desde los centros educativos estrategias en favor de ese proceso de paz. En la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, surge un equipo multidisciplinar y empezamos a tener encuentros interesantes con diferentes disciplinas. Decisivo fue el encuentro con la Facultad Nacional de Salud Pública y un equipo que trabaja alrededor del tema de la salud mental, ya que se abrió un área inmensa, que tiene que ver con los traumas. Las personas que íbamos a intervenir en los territorios eran altamente vulnerables, en especial a nivel de la salud mental, por su situación de excombatientes o desmovilizados, que habían dejado las armas, que habían dejado, como decimos allí en Colombia, el monte para venir a la vida civil.

Omití decir que en 2018 estuve haciendo parte de la formación inicial de una metodología sobre ritmo corporal y pedagogía, lo cual me aclaraba un poco la ruta de la idea de implementar algo que podía ser más útil socialmente que a nivel académico.

**M** • ¿Y que tenía que ver con las emociones y con la atención principalmente?

**R** • Sí, un trabajo dirigido hacia el circuito emocional del ser humano en un sistema de aprendizaje: ¿cómo aprenden las personas? Y ahí también descubrí otro mundo, otro universo que es el sistema de las inteligencias múltiples: referentes como Edward Thorndike, la teoría de Howard Gardner, John Mayer y Peter Salovey, pioneros del término inteligencia emocional, Daniel Gole-

man, Antonio Damasio, Richard Davidson o más recientemente la inteligencia emocional según Roberto Aguado, para indagar un poco más acerca de la inteligencia emocional como tal. En los ejercicios rítmicos que yo estaba haciendo estaba activando esos circuitos atencionales y emocionales en las personas.

**M** • Y este nombre NECOPE, ¿Cómo surge el nombre?

**R** • A ver cómo lo te lo explico. Tenía que ser un acrónimo de varias cosas, pero sencillo y concreto. ¿Qué es lo que se estimula con las rítmicas del cuerpo? Como básicamente se estimula la amígdala que es protagonista en la gestión emocional, entonces es una estimulación del sistema límbico del cerebro o cerebro del mamífero: de allí surge lo de Neuro Estimulación COrporal PERcutida, NECOPE.

**M** • Entonces ¿NECOPE es una caja de ejercicios rítmicos que tú creaste o que recuperaste de la tradición? Y... ¿Cuáles son los beneficios, digamos, de una estimulación del cerebro a partir del método NECOPE?

**R** • Sí, en general son adaptaciones de cosas que ya existen, pero en modo NECOPE, que sugiere en sus actividades las “cápsulas de fácil absorción” que son pequeñas canciones o partes de canciones que se aprenden a la primera o segunda repetición y desde esta premisa se realizan actividades con canciones psicomotoras y juegos de palmas, motricidad gruesa, motricidad fina, eco rítmico, control inhibitorio del impulso, flexibilidad cognitiva, tolerancia a la frustración (toma de decisiones). Las actividades NECOPE implican dos fundamentos neuroestimulantes. Por un

lado los patrones rítmicos de movimiento cruzado que pretenden estimular simétricamente los dos hemisferios del cerebro, implementando movimientos cruzados en la realización de las rítmicas del cuerpo y/o realizándolos por el lado derecho e izquierdo. Por otro, el uso del lenguaje verbal y la estimulación de la atención dividida. Para Necope la activación de las áreas de Broca y de Wernicke en el cerebro proporciona una estimulación completa en tanto se integra la multitarea a las actividades, pasando de una rutina simple de movimientos a una tarea compleja que articula ritmo, movimiento, desplazamientos y la voz, estimulando intensamente la atención dividida, la concentración y la memoria. Esto, más algunas ideas que de hecho surgen en el trabajo con la comunidad. No toda la gente se mueve, por ejemplo, de la misma manera, y allí es donde el artista también cobra valor, porque tienes que tener la habilidad de adaptar absolutamente todo.

Sobre los beneficios... es una pregunta compleja. Bueno, de manera general, digamos que tiene beneficios múltiples, sobre todo a nivel de lo social y lo socio afectivo. Lo primero que hacemos es estar en grupos y trabajar a partir del juego como motor de aprendizaje. NECOPE no pretende enseñar música, tampoco pretende ser un trabajo terapéutico. Lo que pretende es estimular sobre todo a nivel social, el trabajo en equipo, la escucha, el respeto por el otro. Pero también aporta individualmente en la medida en que puede ejercitar el cerebro activando o reestableciendo redes sinápticas que pueden estimular las funciones cognitivas y ejecutivas del cerebro, como los circuitos atencionales y emocionales, el control inhibitorio del impulso, la memoria a corto plazo o la memoria de trabajo.

**M** • NECOPE tiene un potencial enorme respecto a la aplicación de este método a ciertos grupos o personas traumatizadas ¿no?

**R** • Claro, por eso yo insisto en que apenas estoy dando el primer paso y ya llevo varios años, pero siento que el potencial real es enorme. Los ejercicios los planteo en una dinámica que yo le llamo del “resorte” y los aplico tanto a los niños pequeños de cuatro años, adolescentes o adultos, o a personas en situación de estrés, ansiedad o depresión. Personas en situación de catástrofe natural o de conflicto bélico, el desplazamiento forzado en Colombia, que afecta obviamente las capacidades resilientes de las personas, la baja autoestima y otras patologías del trauma y la salud mental.

**M** • ¿qué relación más específica has hecho entre el estimular y el trauma?

**R** • En el shock emocional, lo que se afecta principalmente es el ritmo vital. La persona es una antes del evento traumático y otra persona después del evento traumático. A través de la estimulación o de la neuro estimulación podemos recuperar esas vías sinápticas que se rompieron en el evento traumático. No solamente con NECOPE, sino con todas las estrategias artísticas que hemos venido implementando buscamos que se retomen las energías vitales. Decirle al cerebro y a la persona, todo está bien, eso ya pasó. Hoy estamos aquí. Las vías sinápticas vuelven, como quien dice, a cicatrizar, a través del ejercicio rítmico. Digamos que no se trata de borrar la memoria, si no de aceptar y dejar ese evento traumático en el recuerdo de la memoria. La psicología del trauma, la pedagogía del trauma tiene comprobado el trabajo con las habilidades musicales rítmicas. Restituye los ritmos vitales.

**M** • La última pregunta que me gustaría hacer es el papel de NECOPE en las intervenciones que son pluri disciplinares, con payasos, teatro, que mencionaste anteriormente. En el famoso “manual” que vamos a crear en julio los investigadores de TransMIgrARTS ¿podrían ser fácilmente transmisibles?

**R** • NECOPE es un tanto autónomo... no quiere decir que no pueda combinarse con otras disciplinas, pero se puede aplicar independiente de si hay o no un dispositivo específico en una secuencia. Creo que sí hay que tener una cierta habilidad concreta, por lo menos a nivel rítmico musical, para gestionar un ejercicio. Ahora sí hay ejercicios que pueden ser gestionado realmente por todos, habría que pensar en qué ejercicios son susceptibles de ser transmitidos por cualquier persona. Por ejemplo, lo de apretar una mano.

**M** • Sería interesante ver si podemos tener dos o tres ejercicios, o cuatro. O grabar secuencias audio-visuales. Nos serviría mucho. Muchas gracias Roberto por hablarnos de NECOPE.



Músico percusionista, profesor asociado UdeA, magíster en interpretación musical énfasis percusión, coordinador área de percusión, investigador y artista del programa La Paz es una Obra de Arte e integrante del equipo TransMIgrArts Universidad de Antioquia – Colombia.

<https://www.youtube.com/watch?v=BhpX8ixgOHw>

<https://www.youtube.com/watch?v=oPqGijGAFeg>

<https://www.youtube.com/watch?v=l7m3V2BYDg>



Entrevista a

# Fernando Bercebal

por Observadores Participantes del Taller de ÑAQUE de TransMigrARTS

Elkin Calvo, Andrés Corredor, Candice Didonet, Gary Gari Muriel, Alejandra Piedrahita, Carolina Riveros y Gabriel Mario Vélez

DOI 10.59486/JHRB2566

## Conversación sobre los procesos de investigación consignados en su tesis doctoral "Teatro de Creación Aplicado" en la Universidad de Alcalá

**Pregunta** • Fernando, empecemos por establecer qué es el Teatro de Creación, concepto nodal de tu investigación.

**Fernando** • Antes de entrar en el concepto, debo decir que en el contexto de la investigación doctoral yo propuse una metodología de aproximación que se configuró a partir de dos componentes principales. En la primera parte de la tesis básicamente intenté describir qué es esto del Teatro de Creación, cuál es su origen y también explicar por qué traducirlo al español como Teatro de Creación. En la segunda parte desarrollé Teatro de Creación Aplicado. El concepto de Aplicado y cuáles son sus componentes.

Y hablo de traducción porque su formulación se remonta a los años 80 y 90 en el contexto anglosajón, bajo la denominación de 'Devising Theatre', que, si se intentara una traducción literal, tendría que plantearse como Teatro "creante", o tal vez mejor, "teatro que crea". Para ser más preciso en su origen se utilizó el término 'Devised', como participio, mientras que a mí me resultó más apropiado utilizar el término en tiempo activo, es decir 'Devising'. En otras palabras, 'Devising Theatre' enfatiza la condición de un teatro creado, creado en equipo, y que además genera creaciones artísticas, sociales, educativas, empresariales o políticas, entre otras, a partir del propio trabajo. Por eso este 'Devising'.

Y debo decir que, en el año 2002, cuando acuñé el concepto de Teatro de Creación para interpretar lo que en el contexto anglosajón se conocía como 'Devising Theatre', fue la primera vez que en castellano se utilizó esta denominación para definir la práctica y así mismo para incorporar sus estrategias al contexto iberoamericano.

Debo decir también que el uso del concepto sirve para diferenciarlo del teatro colectivo, porque en efecto no llega a ser eso. En el teatro colectivo uno de los rasgos fundamentales (que también explico en la tesis para diferenciarlo), es que todo el mundo hace de todo, mientras que en el Teatro de Creación las participaciones se especializan, y cada uno aporta al equipo lo que mejor sabe hacer. Por tanto, en cada momento del proceso creador cada uno de los miembros del equipo puede aportar o incluso llevar la batuta según el foco en el cual se esté activando la creación en ese momento.

**P** • Ya has mencionado que es necesario diferenciar el Teatro de Creación del Teatro Aplicado. ¿Podrías precisar cuáles son las características que los diferencian, además considerando que el Teatro Aplicado cuenta con referentes muy significativos en el contexto iberoamericano?

**F** • Para empezar, no son términos opuestos sino complementarios. Es decir, no hablo de Teatro de Creación frente a Teatro Aplicado, sino de Teatro de Creación frente a Teatro de Creación Aplicado.

La explicación, como filólogo, es muy sencilla.

El término 'de Creación' es un sintagma sustantivo complemento del nombre, que especifica un tipo de teatro concreto, una técnica, una corriente o una metodología, tan amplia o tan específica como el teatro del absurdo, el teatro pobre de Grotowski, el Método de Stanislavski o el teatro No japonés, por poner varios ejemplos.

El término 'Aplicado', es un adjetivo que delimita una cualidad de este tipo de teatro... Y de cualquier otro que se aplique a ámbitos no necesariamente teatrales.

Es decir, el Teatro de Creación Aplicado es, primero una corriente, una metodología, una forma de hacer teatro distinguible de otras muchas, y segundo, que se aplica de forma sistematizada a entornos no necesariamente teatrales. Sociales, educativos, empresariales...

Puede que citar el caso de Boal, lo ilustre mejor, ya que se trata de una realidad inversa. El teatro de Boal es más Teatro Aplicado que Teatro en sí mismo, pues se crea fundamentalmente para lograr una influencia social. No es un teatro que se crea con y por profesionales con objetivo artístico que luego se reorienta a otros objetivos, sino que se recurre a diversas técnicas teatrales con el propósito de intervenir en la sociedad. Lo más "interesante" o definitorio del teatro de Boal, y que también ocurre en la estructura de la pedagogía de Freire (para poner otro ejemplo muy significativo), es que el objetivo principal es la intervención social, o política.

Ocurre de igual forma con, por ejemplo, el Teatro Legislativo, que permite intervenir en el campo legal de las sociedades y estructuras políticas, que es su principal objetivo, y no tanto se busca una técnica o profesionalismo de la propuesta teatral en sí misma. Se dio el caso de intervención en las instituciones políticas portuguesas para promover algunas leyes ciudadanas gracias a la implementación del Teatro Legislativo.

Ciertamente en el Teatro de Creación hay también rasgos de intervención político-social pues, de hecho, esta corriente nace de grupos de teatro anglosajones contestatarios, revolucionarios y casi 'agit.prop', y se separa de alguna manera de las corrientes tradicionales del teatro, pues la base se localiza en una estructura de creación atípica. Pero antes de ser Aplicado, es Teatro.



Pongamos otro ejemplo más teatral y menos aplicado. Si consideramos otro de los referentes históricos, el Teatro Pobre de Grotowski, reconocemos una técnica, una metodología teatral. Si lo aplicáramos —el teatro de Grotowski— a algo en concreto, estaríamos hablando de Teatro Pobre Aplicado, partiendo de la base de las técnicas del teatro de Grotowski. Imaginemos que algún actor o director experto en Teatro Pobre, desarrollara una serie de dinámicas que aplicadas con cierta sistemática, fuera útil para deportistas de alto nivel o amateurs. El cuerpo y el espacio como únicas herramientas escénicas. De hecho, el cuerpo se convierte en el propio espacio escénico la mayoría de las veces. Un teatro muy corporal, menos textual, y muy del sentimiento y la sensación. No obstante, no soy consciente de que se haya dado el caso, al menos de forma amplia y clara, de que se utilice el Teatro Pobre en un ámbito distinto al puramente teatral o artístico.

En el caso del Teatro de Creación se utilizan técnicas que también, por ejemplo, utilizó entre otros Boal, como el Teatro Imagen, que consiste en plasmar ideas por medio de personas y/u objetos colocados de forma fija en el espacio, planteando una serie de preguntas a los observadores y a quien plantea la imagen para mejorar su sentido y su mensaje para plasmar las ideas principales de una propuesta escénica, analizadas desde el punto de vista del foco, el espectador, el poder y la contradicción en la imagen. Algunas técnicas pueden asemejarse al Teatro del Oprimido, porque ambos utilizan mucho la percepción de lo que los propios participantes aportan al proyecto. Sin embargo, el Teatro de Creación no trabaja, como hace Boal en el Teatro Fórum, con un grupo de participantes exclusivamente y el famoso 'curinga', figura que organiza la labor y determina cada paso a la vez que provoca el diálogo y la discusión, con técnicas muy concretas, muy cerradas y muy argumentadas.

En el Teatro de Creación va a depender mucho del equipo que se conforme para cada uno de los proyectos, el cómo se afronta la tarea técnica previa y el desarrollo del propio proyecto. Se puede hacer Teatro de Creación con un experto en voz, y otro en narrativa, y un director de iluminación, y con esos tres elementos generar una propuesta. Pero a lo mejor te puedes encontrar un equipo en el que tienes todas las técnicas y todos los oficios del teatro representados por profesionales, y así puedes proponer un proyecto mucho más complejo. Claro que también te puedes encontrar con un grupo que no cuente con ninguna formación teatral; y en todos los casos, para insistir en ello, se puede abordar el proyecto desde la fórmula del Teatro de Creación.

**P** • Los ejemplos nos han servido para establecer el contraste, pero podríamos señalar los componentes que deben estar presente para considerar que se está procediendo según las condiciones del Teatro de Creación?

**F** • En mi tesis desarrollo dos listas conceptuales. Unos son los conceptos marco, que son imprescindibles para poner en marcha un proyecto con la filosofía de Teatro de Creación: El **Pensamiento Creativo Aplicado** o cómo provocar la creatividad en los componentes y en el proceso; la **Esencia**, o ese elemento que define de forma transversal el proyecto que tenemos entre manos; el **Fulcro**, o punto de apoyo y equilibrio entre los miembros de un equipo; el propio **Equipo** frente a la idea de grupo, reforzando la idea de que todos dependen de todos y cualquiera, en cualquier momento, puede ser la pieza fundamental alrededor de la que pivote el resto; la **Sider-web** o **Estructura Horizontal**, donde todos los componentes del equipo interactúan con todos, diferenciándose de la estructura piramidal tradicional donde el director ordena y manda; las **Reuniones de Creación**, donde se convoca a

los miembros del equipo para que presenten su momento creativo y los logros conseguidos y a su vez provoquen nuevas vías de búsqueda y desarrollo del proyecto; el **O...NO!**, o concepto que plantea no solo la posibilidad, sino la necesidad de plantearse cambios de rumbo en el proyecto en cualquier momento de su desarrollo; y por último, el **Trabajo por Proyectos**. Cada propuesta artística o no, es un proyecto, e incluso dentro de una sola producción por ejemplo teatral puede haber más de un proyecto porque puedes tener el proyecto de la escenografía y vestuario, y en paralelo el proyecto de la música, y en paralelo el proyecto de no sé qué, pero todo conforma un proyecto común. Las personas que trabajan en Teatro de Creación están acostumbradas a trabajar por proyectos, por objetivos. 'Dentro de tres días hay que conseguir esto, y hay que conseguirlo.' No es, 'Vamos a seguir improvisando a ver qué sale...' No, los proyectos necesitan unos plazos, una economía, una economía de personal, una necesaria estructuración de funcionamiento y de funciones. Entonces el trabajo por proyectos es como muy muy muy concreto y por eso quizá el Teatro de Creación es una filosofía de trabajo más "técnica". A algunas personas les da la sensación de que es "excesivamente técnico" comparado con lo artístico, porque parece que se le da mucha importancia al pensamiento técnico, pero realmente lo que se hace es facilitar el arte a cambio de darle cancha a lo técnico.

La segunda lista conceptual corresponde a los conceptos metodológicos, es decir, aquellos pasos a seguir para que nuestro trabajo realmente se oriente según los cauces del Teatro de Creación:

El **Disparador**, que es aquel elemento que nos provoca empezar a pensar de forma creativa. ¿Es necesario que se mantenga en el proyecto? Es un elemento provocador que abre el camino, pero podrá suceder que se mantenga, o no.

La **Idea Embrión**, que es donde está la clave del Teatro de Creación. La podemos equiparar a lo que hemos llamado antes la esencia.

El tercero es el **Cuestionamiento**: siempre nos vamos a preguntar por lo que hacemos y para qué lo hacemos. Por eso hay una técnica constante, un constante cuestionamiento por dos motivos fundamentales: uno para generar más ideas y otro para solidificar la base de las ideas que ya tengamos planteadas. Si tú no te cuestionas tus ideas puedes creer que son sólidas y a lo mejor en un momento determinado pierdes el pie. Pero si te las cuestionas constantemente se van solidificando porque, si te plantean alguna duda, tienes que resolver esa duda. Es un constante cuestionamiento de por qué hemos hecho esto, ¿está claro por qué lo hemos hecho?, ¿sí?, pues eso ya eso está fijado. Seguimos con otra cosa.

Un cuarto factor muy importante en Teatro de Creación es la **Investigación**. Es decir, cuando por ejemplo en este taller, en los primeros talleres, yo les pedí a los participantes que buscarán elementos que nos pudieran ayudar a provocarnos mutuamente. Si hemos decidido que vamos a hacer un Fausto, pues habrá que investigar si hay algunas propuestas de Fausto no solo escritas ...

Lo siguiente son las **Técnicas de Visualización**. Podemos utilizar el teatro imagen, o gráficos, o listas, o esquemas... Es decir, en el proceso de creación estamos generando sobre todo ideas, ideas, ideas. Las ideas al final las tienes que ver, no vale solo con largarlas. Las puedes ver escritas en una lista, puedes tener dibujos, puedes trabajar el visual design, es decir, hacer grafismo, o hacer elementos que sean visuales. Puedes trabajar el teatro imagen, es decir, generar imágenes fijas que muestran los elementos principales de la historia que vas a contar, puedes crear fotografías, puedes crear cuadros, cosas que puedas reconocer visualmente. Y cuando decimos visualmente, entendemos que puede ser a nivel de trazo o de grafismo,

o a nivel de escritura, o de fotografía, pero necesitamos tener elementos que nos fijen visualmente las cosas que ya vayamos dando como fijas.

La **Perspectiva** es un elemento consecuencia del hecho de contar con un equipo, que no grupo. La posibilidad de percibir cada elemento desde puntos de vista distintos según el miembro del equipo y su especialización, consigue entrenar al propio equipo para ser capaz de desarrollar individualmente distintas perspectivas entre las que elegir la que mejor se adapte al proyecto.

El **Esqueleto** son la serie de elementos fundamentales del proyecto que habremos visibilizado antes, pero que nos sirven para decir: “sin esto el proyecto no va adelante”.

La **Secuenciación** es la decisión de ordenar de una manera u otra los distintos elementos del esqueleto, y la necesidad de crear elementos de unión, articulación, nexos... de unos elementos con otros para generar un todo.

Finalmente, el Teatro de Creación genera una forma de trabajar con continua revisión. Por tanto, la **Evaluación** es esencial, porque cuando se decide mostrar un proyecto a público, no se está mostrando el final, sino un momento del proceso que, si tiene visos de continuar en el tiempo, debe ser revisado constantemente para mantener la esencia, y la capacidad de recapacitar y mover ficha ante las reacciones que provoque e propio proyecto.

**P** • Considerando el esquema planteado, en términos de estructura, organización y jerarquización, podríamos afirmar que varios de estos componentes son utilizados en otros campos de la creación. En concreto, el pensamiento creativo es una especie de lugar común para, por ejemplo, la creación artística o el diseño.

**F** • Evidentemente en el Teatro de Creación se trabaja con el pensamiento creativo, desde tan

amplios espectros como la consideración de las inteligencias múltiples, dinámicas de Edward de Bono o planteamientos de David de Prado entre otros muchos, pero debe precisarse que siempre desde su aplicación, es decir, trabajamos muchas técnicas del pensamiento creativo para fomentar la creatividad como cualquier artista, pero de forma consciente, no esperando las musas, sino provocando ese pensamiento creativo.

Quien dice el pensamiento creativo, dice muchas técnicas que el Teatro de Creación no puede apropiarse, pero que sí utiliza de forma sistematizada y controlada.

Por ejemplo, cada vez que nos enfrentamos a un proyecto debemos localizar un concepto que es la esencia. En Teatro de Creación lo llamamos Idea Embrión. Necesitamos identificar cuál es la esencia de nuestro proyecto. Y a partir de esta identificación debe precisarse cuál es el objetivo: todos los detalles, desde la ética y la estética a la gestión o la selección de personas del equipo, deben responder a esa Idea Embrión.

TrasnMigrARTS, por ejemplo, ÑAQUE lo ha desarrollado como una proyecto de Teatro de Creación Aplicado, y la Idea Embrión está lanzada desde el proyecto: Transformar la migración por las artes. De esta manera, cada vez que se cuenta con un colaborador o se plantea un taller, buscamos que esté imbuido de esta idea, bien porque los propios miembros del equipo sean migrantes o receptores de migrantes que se han visto transformados, bien porque las acciones que hagamos busquen siempre ese objetivo.

**P** • En el Teatro de Creación se privilegia la dinámica de equipo y de algún modo se relativiza la presencia del director según los cánones tradicionales del teatro. Cómo debemos entender esta interacción?

**F** • Esta pregunta es un clásico en los talleres de Ñaque, porque se supone que yo soy el Fulcro.

Para decirlo en correspondencia con lo que se cuestiona, el fulcro es el alter ego de lo que en el formato tradicional artístico le corresponde como rol al director.

Pero aquí es donde radica la diferencia. Un director normalmente trabaja de forma piramidal: él decide, hace y deshace según su estética o intención creativa, y los demás técnicos apoyan sus decisiones, o responden a sus demandas. En el caso del fulcro, desde su propia conceptualización, le corresponde ser quien equilibra la balanza del equipo, es el punto donde se apoya la palanca para que la fuerza mancomunada funcione de manera armónica.

Pero no hay que confundirlo con la Creación Colectiva de muchos grupos y colectivos especialmente de Sudamérica, como el Teatro de la Candelaria y otros muchos. En ellos casi todo es mancomunado. El fulcro lo que hace es otorgar la capacidad de información y decisión a la parte del equipo que en cada momento es más necesaria, importante o decisiva.

Podría decirse que el fulcro cumple el rol del director del Teatro de Creación, porque es la persona que dirige al grupo, pero equilibrando las fuerzas del colectivo. La estructura es siempre horizontal, no es una estructura vertical.

No hace mucho una estudiante de la Maestría de Teatro Aplicado de la Universidad de Toulouse -por cierto la primera en Francia-, en el que doy clases, me preguntó: “Pero al final es otro tipo de estructura vertical porque no deja de ser el responsable el fulcro”. Digo: ¡Ya! Pero el fulcro es el responsable si no hay más remedio; pero si es capaz de equilibrar las fuerzas del equipo, el trabajo es totalmente horizontal.

Para decirlo con toda claridad, en el marco de una relación de tipo horizontal, el fulcro es ciertamente el último responsable, es el que tiene la última palabra ética, estética y artística del pro-

yecto, con lo cual, si en algún momento hay que tomar una decisión y no hay un acuerdo entre las partes, es quien debe asumir la responsabilidad de una decisión final. Sin embargo, el logro de un buen fulcro es pasar casi inadvertido entre las decisiones que se tomen como Equipo.

**P** • Se ha hecho una afirmación constante en la que discrimina grupo en lugar de equipo de trabajo. Y está claro que el grupo de teatro es una de esas concepciones canónicas de la práctica teatral tradicional, cómo se debe establecer esta diferencia?

**F** • Muchas veces se habla de grupo de teatro como la base de la manera en la que opera la creación teatral. En el Teatro de Creación siempre vamos a hablar de equipo, porque la diferencia fundamental es que es la suma de los elementos del equipo de trabajo lo que genera la propuesta creativa. Es decir, la creatividad del equipo como equipo. Si yo quito a una persona y meto a otra distinta, el equipo ya es distinto, por mucho que haya diez personas más. Pero en el momento en el que quito a una persona y meto a otra, el equipo en su conjunto ha cambiado, y por tanto la concepción, las ideas, la forma de trabajar, va a ser distinta.

En el Teatro de Creación se debe considerar a todos como un todo, no es una conjunción de elementos; éste no es uno que trabaja ahí, solo y al final se junta con el resto de unos formando un todo, no. Por ejemplo, el figurinista mandó sus diseños y con eso cumplió, no. El figurinista va a estar trabajando allí con el director de escena, con el dramaturgo y con el de marketing, porque va a depender de muchos factores el que a mí me interese trabajar de una manera u otra.

Cuando trabajamos en equipos horizontales, lo que necesitamos es que se crucen las perspectivas. Es decir, no es lo mismo ver una escena desde el punto de vista del director de actores, que, desde el músico, que desde el iluminador.

Hay una anécdota curiosa pero que es, nunca mejor dicho, muy gráfica. Es una escena en la que el director pide hacerla nocturna y quiere que se haga con una luz filtrada en azules y rojos, pero en la reunión con el iluminador se evidencia que el uso de ciertos filtros afectaría al maquillaje y al vestuario. En ese momento es necesario que se rediseñe la iluminación, una acción que surge necesariamente del trabajo en equipo.

**P** • Y esta concepción de trabajo en equipo cómo se vincula con un concepto poco común en la práctica teatral tradicional, se trata de la spiderweb?

**F** • No exactamente. Lo que se suele utilizar en el Teatro de Creación es una tela de araña, una red, cuyo centro -volvemos al tema de la esencia-, suele ser la esencia, y sobre esa esencia cada uno de los elementos que trabaja en el proyecto se pregunta en equipo sobre qué se necesita mutuamente. Todos están en contacto con todos, y no hay jerarquías ni prioridades, salvo aquellas que surgen por las propias necesidades del proyecto.

El director de iluminación, a partir de la idea embrionaria y con el fin de desarrollar su propia aportación al trabajo en equipo, puede preguntar “¿vamos a hacerlo al aire libre o vamos a hacerlo en sala?” y eso mismo se lo tendría que preguntar al gestor para encontrar una solución que de respuesta al objetivo de la intervención.

**P** • Y qué podemos decir de la disciplina de trabajo y del rigor, una serie de valores que se suelen cuestionar cuando se sale de los formatos tradicionales?

**F** • La disciplina y el rigor son determinantes. Las reuniones de creación son la matriz en la cual se produce el desarrollo del proyecto; es decir, hay constantes reuniones. Para volverlo a decir, en el Teatro de Creación no trabaja cada uno por

su cuenta y ya veremos qué sale, sino que, por ejemplo, en un trabajo de quince días, mínimo hay una reunión de equipo diaria. Mínimo. Y normalmente hay un par de ellas en las que se reúne el equipo al completo. En ellas cada uno dice en lo que ha trabajado, con qué y para qué, y se plantean posibles problemas que hayan surgido, posibles avances que se hayan hecho, o posibles discrepancias que pueda haber entre una parte del equipo y otro, para ver por dónde tiramos.

Una vez que tengo una estructura profesional en la que voy a apoyar de forma sólida la creación, elementos como la provocación creativa, como generar buenos esqueletos, como generar buenas propuestas visuales para que el equipo vea, por ejemplo, cuáles son los elementos básicos que va a tener nuestra propuesta artística.

Esta propuesta, insisto, puede ser teatral, plástica, sonora... de cualquier tipo. Va a depender de las piezas técnicas con las que cuenta mi equipo, es decir, de las personas y su cualificación profesional que forman el equipo y que, por tanto, nos determinan las posibilidades artísticas y técnicas para el proyecto.

Y en las reuniones de creación desarrollaremos los pasos por los que va a transcurrir el devenir del proyecto. En estas reuniones de creación, una de las labores también del fulcro, pero no exclusivamente del fulcro, es la provocación para la generación de ideas.

**P** • Fernando y que es el “O... No!”, una formulación que no resulta común como práctica teatral.

**F** • El “O... No!” es un concepto que acuñé yo mismo. Y en realidad es un componente común a las dinámicas de creación, pero que se utiliza sin ese nombre. Yo le he puesto el nombre, le he puesto la etiqueta. Es el concepto que tiene el Teatro de Creación de ser no solo capaz, no solo tener el

derecho, sino de tener el deber de modificar el proyecto hasta en el último momento.

Tenemos que estar abiertos a que todo puede cambiar en cualquier momento, hay un proceso en el que explico los distintos modos de “O... No!”, pero básicamente son tres: uno, que te encuentres con un callejón sin salida y por tanto tienes que modificar. En un proyecto “normal” cuando se encuentran en un callejón sin salida se tiende, o se tiene la tentación de rendirse. En el caso del Teatro de Creación si te encuentras con un callejón sin salida, echas marcha atrás y vuelves por otro lado, porque estás acostumbrado a cambiar la tipología de trabajo.

Una segunda opción es que estés llevando el proyecto por una vía y de repente te aparezca, porque alguien o algo lo haga suceder, una alternativa que puede ser más atractiva. Es decir, no solo el derecho sino el deber de explorar y de cambiarla si es necesario. Un ejemplo para el caso: que hayas decidido que no hay números musicales en un espectáculo y que de repente, en una comida del equipo, un miembro del equipo se pone a cantar y se descubre que tiene una voz maravillosa y dices: “¡Pero cómo no aprovechamos esa voz en el espectáculo, vamos a aprovecharla!” y lo convertimos en un musical. O tal vez, nos damos cuenta de que de los diez actores, hay ocho que cantan muy bien, por eso vamos a hacer un musical y en ese momento cambia la idea.

Y en tercer lugar la posibilidad de que cuando planteas ideas en las reuniones de creación, salgan ideas diversas, atractivas todas ellas, entonces tienes el derecho -y a veces el deber- de explorarlas todas. Es decir, si de repente hay tres o cuatro posibles soluciones para una propuesta, por qué no explorarlas todas.

Porque la gran ventaja del Teatro de Creación es que los procesos creativos, los procesos de ensayo, y los procesos de creación final, suelen ser

más rápidos de lo habitual, más rápidos de lo tradicional. Porque se trabaja por equipos disgregados que luego se vuelven a fusionar. Cuando trabajas de una manera tradicional, todo el equipo asiste a los ensayos, pero solo manda el director, y los demás están mirando, y como mucho luego tienes una reunión. Por supuesto que no todo es blanco ni negro. Hay grupos que trabajan de forma tradicional con una figura de director, pero con ciertas decisiones de carácter horizontal.

En Teatro de Creación, si el director está trabajando una escena con tres actores, el resto del equipo está disgregado trabajando por su cuenta. Y cuando luego se reúnen, el director les contará cómo ha ido el ensayo y los demás contarán lo que han hecho en cada lado, pero no esperamos a: “ya hemos acabado, ahora iremos a trabajar”, no, no hay manera de crear así en equipo.



“Tenemos que estar abiertos a que todo puede cambiar”

**Fernando Bercebal**



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