

Vidas Migrantes

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

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

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

DOI 10.59486/PNQL9670

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

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

Palabras clave:

Sinisterra, dramaturgia actoral, migración, autobiografía, autoficción.

Keywords:

Sinisterra, acting dramaturgy, migration, autobiography, autofiction.

Mots-clés:

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

Resumen

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

Abstract

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

Résumé

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

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

Las fotografías que aparecen fueron realizadas por David Palazón

El Nuevo Teatro Fronterizo de Madrid: un teatro social

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Confluencia entre lo autobiográfico y lo autoficcional en la dramaturgia actoral

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

"El curioso impertinente"

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

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

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

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



“Círculo mágico”

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

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

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

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

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

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



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



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

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

“En tierra extraña”

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

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

- Narrar. La persona participante debía concentrar su relato en contar dicha experiencia.
- Describir. El relato debía estar orientado a dar vida a través de la narrativa a espacios, ambientes, personajes y/o objetos que aparecían dentro de la experiencia de llegada al país de recepción.
- Dialogar. Se debían generar diálogos que podrían desarrollarse en esta situación.
- Interiorizar. La persona participante tenía que entrar en la mente de un personaje,

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

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

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

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

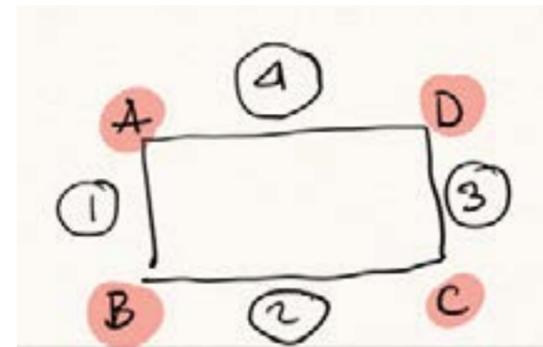
Aquí no vemos un lazo directo con esta confluencia, la complejidad del ejercicio y sus modalidades pueden generar dificultades para su aplicación con personas que estén fuera del ámbito escénico. Sin embargo, una simplificación del ejercicio podría aportar un medio para la construcción de un relato colectivo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

“Entrelazados”

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

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

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



A y B: Entrevista de trabajo

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

C y D: Viaje de razón humanitaria

D y A: Relación terapéutica

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

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

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

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



“Rectificaciones”

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

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

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

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

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

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

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

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

“Interpretando”

A quiere retener a B.



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

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

Cartografía de la materia sensible de la migración

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

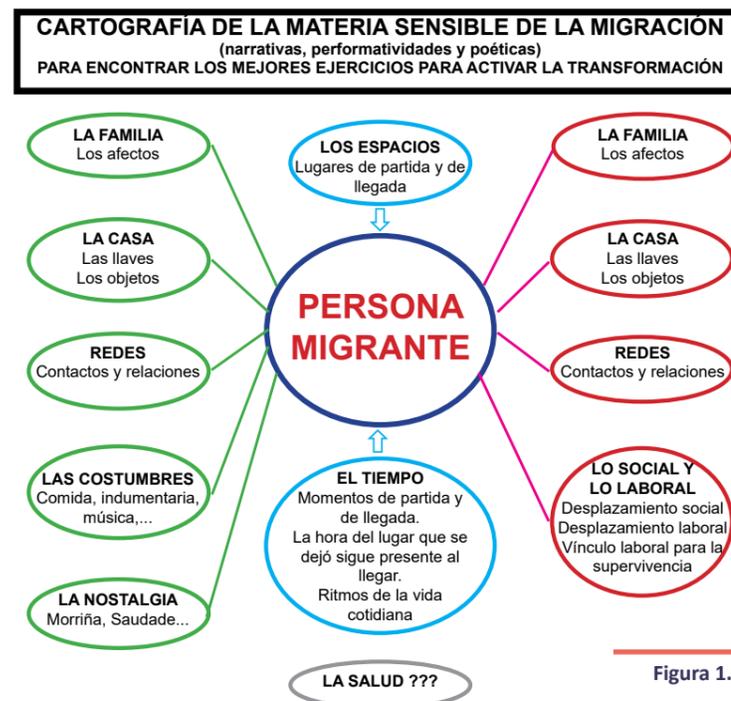


Figura 1. Cartografía sensible de la migración

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Conclusiones

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

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

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

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

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAFIA

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