

nº4
diciembre
2023



T M A

Revista de Investigación creación para
transformar la migración por las artes



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

CONVOCATORIA ABIERTA

RECEPCIÓN DE PROPUESTAS REVISTA TMA Nº 5

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

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

Envío de propuestas

Al correo revistatma@transmigrarts.com con el asunto 'Propuesta (tipo de colaboración) revista TMA 5'.

Dudas y consultas

Al correo comunicacion@transmigrarts.com con el asunto 'Consulta revista TMA 5'.

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

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

PLAZOS

Fecha límite de entrega de originales por parte de los autores

marzo 2024

Validación de publicaciones por pares ciegos.

abril 2024

Publicación

junio 2024

Dirección nº4 ·
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 4

Diciembre 2023 (bianual)

revistatma@transmigrarts.com

ISSN: 2794-0640

Camino de los Bonetes, 24
28250 · Torreldones · España

sumario

EDITORIAL

En alta mar ya...

pág 4

ARTÍCULOS

Une méthode innovante... pour innover
dans le champ du théâtre appliqué

pág 14

· Retour sur l'expérience de création de modules de théâtre appliqué pour
le bien-être au travail

Talleres Artísticos desde una perspectiva socieducativa

pág 28

· Evaluación transformadora para una cultura de paz y derechos humanos

Diseño y validación de un cuestionario socioeducativo para
talleristas, observadores y evaluadores de talleres de artes
vivas para la inclusión social

pág 44

Modelización de los talleres prototipos TransMigrARTS

pág 56

· Una experiencia de reconocimiento de saberes

Talleres prototipos TransMigrARTS

pág 71

Subjetivación, arte y migración

pág 84

La experiencia de co-construcción del Taller 'Testimonios de
desplazamiento y migración: del gesto a la reparación'

pág 100

EXPERIENCIAS

Los lenguajes poéticos y artísticos como puentes

pág 122

Experiencias autoetnográficas de una artista migrante

pág 132

Dupla experiencial · Sentires como relatoras del grupo de
evaluación

pág 139

ENTREVISTAS

Natalia Quiceno · Ana María Vallejo · Luis Ramírez Zuluaga ·
Orlando Arroyave Álvarez ·

pág 152

Jon Jairo Chaverra Murillo

pág 160

Gracia Morales

pág 164

Myriam Gauthier

pág 170

TEXTO

33022 km de vidas

pág 176

Editorial

Julio del 2023: hubo una larga escala en Toulouse. Cincuenta investigadores / artistas / profesionales se reunieron para concebir modelos de talleres artísticos. ¡Cuánta efervescencia creativa! ¡Cuánto entusiasmo y cuánta dedicación!

Ya están los maravillosos prototipos definidos para ser experimentados en Madrid, Toulouse, Aarhus, Bogotá, Medellín y Granada en los dos años siguientes. Desde el teatro, desde la escritura dramática, desde la danza, desde el clown, desde el performance... El equipo de TransMigrARTS tiene a partir de ahora rutas trilladas para navegar y para transformar, sensibilizar y medir este sentimiento de vulnerabilidad de las personas migrantes. También tiene ahora un nuevo instrumento para guiarlo, TransformArts. Una manera de dar la palabra a los participantes acerca de lo que han vivido en la experiencia del taller artístico. El primer intento en la historia de los métodos de impacto de evaluar, desde el campo del arte, las potencias de las artes vivas: ¿cómo cambia el cuerpo en un proceso colectivo en que la creatividad se desarrolla y la vivencia sale a la luz, se distancia o se reinventa?

Con nuevas energías la tripulación se organiza, se afana, sigue adelante. Algunos ya se alejaron hacia otros horizontes, otros se suben al barco, otros permanecen firmes, mirando la proa.

La red TransMigrARTS no deja de crecer, unida por el sueño de ser útil a aquellas personas que por voluntad propia o por fuerzas mayores migran, siendo cada vez más numerosas.

Monique Martinez Thomas
Universidad Toulouse Jean Jaurès

En alta mar ya...

Otra vez se abre este número con un artículo que nos habla de investigación creación aplicada y de sus métodos de innovación "Une méthode innovante... pour innover dans le champ du théâtre appliqué: retour sur l'expérience de création de modules de théâtre appliqué pour le bien être au travail". Lo han escrito en colaboración investigadores de la Universidad de Toulouse junto con el responsable de la empresa cultural Parenthèses (ex Aparté). Lila Bisiaux, Monique Martinez y Thierry Lafforgue analizan la concepción y el despliegue de un nuevo método de innovación para explorar el bienestar en el trabajo con nuevos dispositivos escénicos en vínculo con la psicología (Nicole Cantisano). El proyecto Teatro Aplicado Socialmente Innovador (TASI) es financiado por la región Occitanie. Si bien sigue un protocolo de investigación similar al de TransMigrARTS (observación de talleres/evaluación/modelización e implementación), el método de Innovación de TASI ha sido muy distinto del que se experimentó en julio de 2023 en Toulouse. En TransMigrARTS la creación de los prototipos se basó en los informes de observación colectiva elaborados por los investigadores en las dos fases anteriores. El método de innovación fue más bien analítico, basado en experiencias previas de talleres artísticos para migrantes (Velazquez, TMA, 2013). Los discursos de los informes de los talleres en las etapas previas permitieron evidenciar categorías de análisis tales como el grupo, la vivencia-experiencia, el cuerpo-sensibilidad y el arte aplicado y a partir de estos resultados se concibieron los prototipos. Si bien fue el método colaborativo, impulsado por el diálogo y la negociación constantes entre las personas investigadoras y artistas, no intervino la práctica artística en el proceso de estabilización de los talleres como se aclara en el artículo "Modelización de los talleres prototipos TransMigrARTS (WP3): una experiencia de reconocimiento de saberes" de este presente número. En el programa TASI, el trabajo investigativo se basó siempre en la experiencia pasada, la práctica artística y el conocimiento del público y el entorno al que iban dirigidos, pero la realización de los ejercicios fue un método de investigación creativa constante a lo largo de los tres días en los que duró el workshop: el constante ir y venir entre la práctica y la teoría fue la base sobre la que se construyó la innovación. Esta forma de investigación creación aplicada, intersectorial e interdisciplinar, constituye otra nueva ruta en el ámbito de las artes escénicas, cuando se abren hacia sectores sociales y desafíos sociales.

Nuestra revista TMA permite difundir los avances de la investigación que realizamos los socios del proyecto. Es una difusión dinámica en la que se puede seguir el trabajo realizado para lograr los objetivos del programa. Este número se focaliza en los resultados de dos etapas de trabajo, el WP2 y el WP3. Tenían como metas evaluar tanto los procesos artísticos desarrollados en los veinticuatro talleres realizados en Colombia, Francia y España como la mitigación de la vulnerabilidad de los propios participantes. Para ello se entabló un diálogo interdisciplinar intenso y nutrido en que se cruzaron metodologías y perspectivas. Desde un enfoque socio-educativo, la Universidad de Granada creó dos instrumentos CUSOEMI y CUSOETA para medir no sólo el impacto del taller artístico en las personas sino también en los propios talleristas, para investigar la experiencia colectiva de manera integral. Con un total de cuarenta y nueve preguntas distribuidas en cinco grandes bloques (datos generales sobre la migración, sobre los derechos, sobre su situación y sobre el taller) el CUSOEMI indagó la

población de talleres en dos países (España /Colombia). CUSOETA tuvo un enfoque hacia los artistas, con cuarenta y seis preguntas divididas en siete bloques: sobre los datos generales del taller y de los talleristas y observadores, las características de los y las participantes, la situación actual de los/as participantes, la preparación del taller, el desarrollo del taller y el proceso transformador e impacto. En este número, dos artículos "Talleres artísticos desde una perspectiva socioeducativa. Evaluación transformadora para una cultura de paz y derechos humanos" y "Diseño y validación de un cuestionario socioeducativo para talleristas, observadores y evaluadores de talleres de artes vivas para la inclusión social (CUSOETA)" presentan el génesis de construcción y los resultados de estos cuestionarios que se llevaron a cabo en nueve talleres de TransMigrARTS con población en situación de vulnerabilidad. En ellos los equipos investigadores de la Universidad de Granada evidencian que la creación de una red de contactos durante la experiencia es fundamental para las personas migrantes, ya que suelen carecer de vínculos sociales y afectivos en el nuevo espacio que habitan. También se valora positivamente la nueva relación que los participantes hayan podido establecer con los materiales y su uso durante las prácticas artísticas, aunque no tanto con el espacio en que se realizaron los encuentros. Refuerza la idea de que en un taller artístico el lugar es fundamental, en la medida en que se basa en la co-presencia, se inscribe en un espacio tiempo compartido y esta interacción con el medio y el ambiente es sumamente importante. La conclusión es esperanzadora: "se muestra que los talleres son un medio de gran impacto en la transformación y empoderamiento de la población migrante, generando experiencias colaborativas, sociales y de comunidad" y legitimando la hipótesis de investigación del proyecto TransMigrARTS.

Los resultados del encuentro de Toulouse en julio de 2023 son un hito muy importante del desarrollo del proyecto que solo estarán accesibles a los miembros del equipo hasta que los prototipos se asienten definitivamente en junio/julio del 2025. Este WP3 liderado por la Universidad de Antioquia (Colombia) y encabezado por Ana Milena Velásquez Ángel de la misma universidad, constituye el corazón de la propuesta científica concebida en el marco del programa Horizonte 2020. La publicación que se puede leer aquí "Modelización de los talleres prototipos TransMigrARTS (WP3): una experiencia de reconocimiento de saberes" resume todo el trabajo realizado para este WP3. Mas de 191 voces aparecieron en los 20 informes de observación de los talleres, via la Guía de Granada (publicada en TMA2), para poder dar visibilidad a los procesos artísticos llevados por los talleristas y realizar los parámetros fundamentales para pensar los prototipos: la frecuencia, la duración, el número de participantes, la realización de encuentros previos con los participantes, la relación con el espacio donde se realizaron los talleres, la estructuración de cada sesión. Estos parámetros quedaron plasmados en la organización de los seis talleres con los cuatro momentos siguientes: apertura, calentamiento, arte aplicado y cierre. Al contrario de lo previsto, los prototipos fueron propuestos desde distintos lenguajes escénicos. Si bien integraban elementos pluridisciplinarios en la mayoría, surgieron dispositivos desde el Performance, *Respirando: tránsitos en el aquí y ahora para futuros necesarios*; desde el Teatro, creación y gesto artístico, *De la experiencia migratoria a la creación colectiva*; desde las Escrituras dramáticas y escénicas, *Taller de escrituras dramáticas y teatrales*; desde el

Clown y juego teatral, *Taller de Juegos expresivos, emociones y estaciones en la migración*; desde la Danza y movimiento, *Taller Danzamos tejiendo territorios*. También se creó un taller específico para participantes femeninas *Mujeres migrantes y empoderamientos plurales* y otro para los niños, que se ofreció como *La maleta viajera de la niñez*. El subgrupo de Teatro, creación y gesto artístico, pensó necesario complementar los talleres de teatro con unos ejercicios independientes *Micro talleres y repertorio de sesiones complementarias*. Estos talleres artísticos se van a implementar en la cuarta etapa del proyecto, en todos los países implicados en el proyecto. Para ayudar a los futuros talleristas también se trabajó en consideraciones éticas, principios mínimos para la realización de estos encuentros y recomendaciones. No solo se proponen dramaturgias de secuencias artísticas sino dispositivos completos que integran el antes, el durante y el después de los talleres. El arte aplicado no propone recetas reproducibles en cualquier contexto, es esencialmente situado y contextualizado. Ser consciente de ello implica también una transformación de su régimen artístico y una auténtica apertura hacia otra forma de ver el arte. La plataforma digital de talleres, concebida y magistralmente realizada por otro equipo de Antioquia, queda como el testimonio de una labor colaborativa y creativa sin precedente en el campo del arte. Hablar de prototipos, de arte aplicado y de medición del impacto de los talleres artísticos abre una ruta polémica, sin duda, pero tan necesaria en el siglo veinte, no solo para las personas que lo necesitan sino para renovar practicas artísticas más allá de las formas clásicas consagradas durante décadas. También la concepción de TransformArts fue de hecho una apuesta investigativa y política, desde la transdisciplinariedad. La humanidad lleva siglos afirmando que el arte puede cambiar el mundo pero queda abierto el cómo probarlo y las personas artistas necesitan mostrar la transformación que se logra desde las practicas artísticas.

Los dos artículos que siguen «Subjetivación, arte y migración» de Enver Vargas Murcia y «La experiencia de co-construcción del Taller Testimonios de desplazamiento y migración: del gesto a la reparación» de Agustín Parra Grondona, nos devuelven a las experiencias de los talleres del WP2.

Enver Vargas Murcia, de la Universidad Distrital, observador del taller de TAI llevado a cabo en marzo 2022 en Madrid, reflexiona, a través del material de terreno, de sus diarios de campo y de un acercamiento autoetnográfico que cuestiona constantemente la investigación misma, los límites entre la investigación teórica y la investigación aplicada y el propio observador mismo. Aboga por un recurso analítico denominado « método migrante », que se caracterizara por la necesidad misma de los sujetos a empatizar, para que se abra una perspectiva de conexión con la migración, una « radicalización de la empatía, capaz de establecer una aproximación a un mundo que nos es extraño ». La práctica artística con los migrantes, nutrida de la subjetividad y de la transformación de los practicantes, refuerza este fenómeno de empatía, otorgando al arte una función muy distinta de la idea clásica que se le asocia. Ya no se trata de objeto estético sino de proceso artístico, en el que el artista tiene que ser humilde y renunciar al estatuto auto-centrado hacia el genio creador. Lo que potencia el taller es la intersubjetividad, unos vínculos interpersonales que son la base del método migrante descrito aquí, no solo de los participantes sino con los tercios que tienen acceso a este arte. « La naturaleza específica

del tránsito migratorio, entonces, sería rastreable a través de la afectación mutua, de los intercambios sensibles y de los diálogos comunes de aquellas personas que se reconocen en una situación de tránsito y en el que un auditorio también puede reconocer su propia migración, su propia condición de tránsito » afirma Enver Vargas Murcia. Ya es hora según él de que nazca lo que propone nombrar como "arte ético".

El artículo del investigador Agustín Parra es un ejemplo de una colaboración fructífera en el proceso de investigación creación aplicada desde un programa de la Universidad de Antioquia. La paz es una obra de arte, con un solicitante exterior, el colectivo teatral Piel Adentro perteneciente a la Ruta Pacífica de las Mujeres. No sólo desde el punto de vista del taller mismo, ya que se hizo con un proceso de co-implementación sino de la propia escritura científica con Aura Celmy Castro, la directora del colectivo. Ambos autores defienden una horizontalidad en las dinámicas de indagación en el objetivo propuesto con la población migrante, desde una perspectiva feminista. Esta colaboración no deja de cuestionar la homogenía de la Academia como única fuente de saber y a su vez plantea desafíos a la comunidad que se lanza a la aventura conjunta. Los autores demuestran a través de estas acciones comunes que el taller mismo viene a ser como la ruta de un diálogo posible donde prevalecen la co-creación y la co-participación a través de la co-implementación. Se describen las cuatro fases del taller detenidamente, proponiendo unas variantes respecto a las pautas que estructuran en el WP3 los prototipos: Apertura / Interiorización / Expresión y Creación / Cierre. El arte aplicado fue para ellos nutrido por el testimonio, pero transformado en un relato, una narración transformadora. Así se enuncia e ilustra en el artículo: « durante todo el taller se tuvo cuidado de no hacer ningún ejercicio que expusiera a las participantes a verbalizar y exponer públicamente sus historias no elaboradas, sino que, por el contrario, se buscó la transformación positiva de sus narrativas de desplazamiento y migración bajo la premisa de que quien cambia sus propias narrativas, se transforma a sí misma ». Estas reflexiones de investigación creación aplicada constituyen una contribución importante a la teoría de los relatos de vida, que son objetos de estudios no solo en las ciencias sociales sino también en el campo del arte.

Como ya es usual en TMA, se deja espacio para las voces de las personas desde las experiencias. En este número cuatro, tres relatos nos adentran en varias trayectorias: el del colectivo de Magda Zulena Trujillo Rodríguez, Victoria Eugenia Peters Rada, Ángela Rocío Robledo Pérez (docentes e investigadoras de la Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano) y la experiencia de la autoetnografía de la artista Margarita Pineda Arias, doctoranda de la Universidad de Antioquia y docente en la Facultad de Artes de esta misma institución. Por fin, otras dos doctorandas de la Universidad Distrital, Lia Lemur y Yazmin Patiño, nos ofrecen una narración de su experiencia de relatoras en TransMigrARTS, en uno de los grupos del encuentro de Toulouse, el que se dedicó a la creación del instrumento TransformArts.

En el primer texto, “Los lenguajes poéticos y artísticos como puentes: conversaciones con niños y niñas migrantes en Bogotá”, las autoras apuntan la especificidad de investigar una población migrante con niños y niñas con herramientas distintas de las personas adultas. En

el proyecto “Artefactos artísticos sobre la migración desde y para las infancias”, financiado por el Centro de ciencias en artes Tinkuy del Politécnico Grancolombiano, se evidencia que el vínculo de confianza era lo más importante en la experiencia. El objetivo era recuperar, a través de narrativas visuales, los sentires y las experiencias de migración de algunos niños y niñas venezolanos entre los 7 y 11 años de la Fundación Recojamos Semillitas. El relato de la experiencia aclara dudas, obstáculos y hallazgos humanos e investigativos en el transcurso de la experiencia. Es un bonito testimonio de cómo la investigación creación aplicada se enfrenta con la vida, lo aleatorio, lo no previsto no sólo en el arte mismo sino en su propio espacio de despliegue.

La siguiente experiencia es una auto-etnografía de una artista migrante, en su triple condición de migrante trabajadora, migrante estudiante de doctorado y artista. Expresa cómo el arte mismo fue lo que le dio sentido a las diferentes circunstancias contextuales en las que venía inmersa en sus desplazamientos: el arte como medio político para deconstruir la cultura dominante, que cuestiona profundamente la dicotomía del norte y del sur.

Sigue un texto bicéfalo de experiencias, donde las dos autoras exploran desde una sensibilidad distinta el proceso de investigación del grupo del instrumento que trabajó durante un mes, en julio del 2023 en Toulouse, sobre TransformArts. Involucradas en el proceso desafiante de crear la primera herramienta de medición del impacto de un taller artístico en las personas migrantes desde las variables del arte, Yazmin Patiño y Lia Lamus recurren a procesos creativos para narrar lo vivido. Yazmín nos ofrece una preciosa acróstica a partir de TransformArts, ya que el instrumento en sí mismo nos « invitaba a construir otras formas o metodologías para su diseño ». Lo que sigue es el compendio poético de un proceso de transformación del grupo mismo que desembocó en una apuesta común.

Transformarme desde las artes
 Recordar desde el encuentro potencial
 Avanzar desde el sueño de un tríptico experiencial
 Nacer desde la posibilidad de otra escritura
 Sentir desde el estar siendo
 Fortalecer los diálogos entre las disciplinas
 Ordenar los registros escritos
 Re-escribir lo que ya se ha escrito
 Movilizar el pensar
 Agradecer la inspiración de un maestro como tú.
 Reconocer la construcción grupal desde el proceso
 Tejer desde la experiencia vivida
 Sostenernos desde una apuesta común.

De la misma forma, Lía nos ofrece una ficción narrativa que recoge la vivencia, la escritura poética, la relatoría, junto con reflexiones académicas y lo que llama su relación con “el baro trauma”. «Un entreverado de sonidos, murmullos, reverberaciones» dice la aurora. Se entrecruzan referencias teóricas, contextuales en el propio acontecer del trabajo investigativo y poemas que construyen una dramaturgia de la relatoría mixta, original y emocionante. El primer poema es el punto de partida sensible de la aventura vivida por la investigadora: el migrar con todas las afectaciones del cuerpo, el llegar con escucha nueva y calor sorprendente, el enunciar todavía con el lenguaje. Llevados por los torbellinos de los versos nos dejamos sumergir por aquella otra forma de pensar, que se entremezcla con el relato de la investigación. Las horas de vuelo de la llegada no son las del regreso. La experiencia transforma.

Horas de vuelo
 Despedir, dejar, abrazar, amar, viajar
 aprender, comprender, tejer, ver, oír.

Horas de vuelo,
 la respiración se hace difícil,
 el cuerpo, mi cuerpo.

Carraspeo, estornudo, resfriado
 Tras horas de vuelo
 llegar, saludar, observar, preguntar, extrañar,
 en el habiente calor, en mi rostro sorpresa
 en mi oído,
 él,
 el baro trauma.

Eustaquio y su trompa, me juegan una mala pasada
 eco, reverberación y paroles,
 las conocidas buenos días, el mapa, el metro, la calle, la llave, la casa.
 Las desconocidas
 paroles bonjour, prochaine saison Baggatel,
 el mundo no cantadito, como dicen los colombianos,
 el mundo en grrrr, o con sonido de E con cara de O....
 grrrrrrrr, el eco y la reverberación,

Eustaquio y su trompa.
 En la sala, los cuerpos sudorosos y las palabras,
 Medir, medición, validación...

Horas de vuelo,
Varias paradas,
Cansancio, satisfacción, renuncia.
El cuerpo aguarda en silencio el momento de la partida
Eustaquio y su trompa han desaparecido
Atrás quedaron eco y reverberación

En la memoria, imágenes, palabras, sensaciones,
Recuerdos hechos sabores
Olores que evocan otros cuerpos
Abrazos, despedidas, silencios.

El cuerpo aguarda en silencio,
Al fondo una voz de mujer
El taconeo, de otro cuerpo con afán
Un pequeño, que reclama por agua
Un sonido, que anuncia la partida.

Horas de vuelo,
El cuerpo mira con calma a través de la ventana
Atrás queda la ciudad rosa,
Atrás el calor y el baro trauma,
El cuerpo mira con calma,
Atrás quedo el afán, la ansiedad,
ríe, se abraza, juega con sus rizos,
imagina, escucha y oye
repitiendo en silencio
renuncia, investiga, crea, transforma.

Este número 4 ofrece una gran diversidad de material desde entrevistas, como es usual en la revista, hasta un texto teatral de Gracia Morales. Dejamos que el lector descubra los talleres de la Universidad de Antioquia Teatralidades de la memoria y cuerpos-territorios a partir de distintas voces, la obra teatral de Gracia Morales sobre la migración, el clown Olga y Myriam Gauthier de Bataclown. Dejamos que saboree la lectura de la obra teatral *33.022 km de vidas*, que surgió del taller TransMigrARTS de Granada a finales del 2022.

Este número cuatro de TMA es un claro testimonio de la vitalidad del proyecto y de los avances epistemológicos y artísticos que está realizando el equipo. Entramos en los dos años que vienen en la etapa última de la experimentación de los prototipos de talleres y del instrumento TransformArts, con la expectativa de poder conseguir el mejor acompañamiento de las personas migrantes. Nos adelantamos hacia la Escuela de verano que tendrá lugar en julio del 2025, en Madrid, en el TAI, para formar a futuros profesionales. Mientras tanto se está escribiendo y montando la comedia musical de Omar Olvera, que nos acaba de regalar lo que sin duda será la canción manifiesto de "Taller de migrantes". Ya que de qué sirve la investigación si no es ayudar a la gente? Es lo que se propone Armand Mcclown.

Monique Martinez
Universidad de Toulouse Jean Jaurès

Une méthode innovante... pour innover dans le champ du théâtre appliqué.

Retour sur l'expérience de création de modules de théâtre appliqué pour le bien-être au travail

Un método innovador... para innovar en el campo del teatro aplicado

Retroalimentación sobre la experiencia de creación de módulos de teatro aplicado para el bienestar en el trabajo

An innovative method... to innovate in the field of applied theatre

Feedback on the experience of creating applied theatre modules for well-being at work

DOI 10.59486/RLJP7057

Lilâ Bisiaux, LLA/CREATIS, Université de Toulouse, UT2J, 31058 Toulouse

(<https://orcid.org/0000-0003-4072-8875>)

Monique Martinez, LLA/CREATIS, Université de Toulouse, UT2J, 31058 Toulouse

(<https://orcid.org/0000-0001-6125-3907>)

Thierry Lafforgue, Parenthèses (ex-Aparté)

Mots-clés

Recherche-crédation en théâtre appliqué, Innovation, Bien-être au travail, Théâtre appliqué

Palabras clave

Investigación-creación en teatro aplicado, Innovación, Bienestar laboral, Teatro aplicado

Keywords

Research-creation in applied theater, Innovation, Workplace well-being, Applied theatre

Résumé

Cet article se propose d'analyser un workshop réalisé en septembre 2023, dans le cadre du projet de recherche TASI (Théâtre Appliqué Socialement Innovant). Ce programme de recherche, financé par la Région Occitanie, réunit des partenaires privés et public, pour s'interroger sur la manière dont la pratique du théâtre et du clown peut favoriser le bien-être au travail. Après deux ans de recherche où des méthodes d'observation et d'évaluation d'ateliers artistiques pour le bien-être au travail ont été élaborées et éprouvées, les membres du projet se sont réunis pendant trois jours afin de concevoir des prototypes à impact augmenté et de maximiser les bienfaits de l'improvisation de théâtre et de clown sur le bien-être au travail. Cet article se propose de revenir sur la création de ces prototypes et plus particulièrement sur la méthodologie de recherche innovante qui a été déployée, méthodologie de recherche-crédation en théâtre appliqué.

Resumen

Este artículo trata de un taller realizado en septiembre de 2023 en el marco del proyecto de investigación TASI (Teatro Aplicado Socialmente Innovador). Este proyecto, financiado por la Región de Occitania, reúne a socios públicos y privados para examinar cómo la práctica del teatro y del clown pueden promover el bienestar laboral. Después de dos años de investigación donde se desarrollaron y probaron métodos de observación y evaluación de talleres artísticos para el bienestar en el trabajo, los integrantes del proyecto se juntaron durante tres días para crear prototipos con mayor impacto y maximizar los beneficios de la práctica de teatro y clown para el bienestar laboral. Se trata de analizar el proceso de creación de estos prototipos al enfocarse sobre la metodología innovadora de investigación que llamamos investigación creación en teatro aplicado.

Abstract

This article is about a workshop held in September 2023 as part of the research project named TASI (Socially Innovative Applied Theatre). This project, funded by the Occitania Region, brings together public and private partners to examine how the practice of theater and clown can promote workplace well-being. After two years of research when methods of observation and evaluation of artistic workshops for workplace well-being were developed and tested, the members of the project came together to create prototypes with greater impacts, to maximize the benefits of theater and clown practice. In this article, we analyze the process of creating prototypes for workplace well-being, by focusing on the innovative research methodology called research creation in applied theater.

Dans le domaine des arts, la recherche création en théâtre appliqué (Martinez, 2023) est encore peu développée et encore moins pensée depuis les théories de l'innovation.

L'innovation est le transfert des résultats de recherche vers le monde socio-économique ou culturel et a un impact transformateur sur l'environnement. Si on prétend la cerner dans le champ de l'art, il ne s'agit pas simplement de l'apprécier à l'aune de la créativité, car en fin de compte rien de plus essentiellement créatif que l'art, dans l'art lui-même. Parler d'innovation dans l'art revient peut-être à se placer du côté de l'interdisciplinarité car c'est bien en sortant de l'hyperspécialisation, et donc d'une conception essentialiste de l'art -art pur, fondamental, l'art pour l'art-, que le rôle de l'art et des pratiques artistiques dans l'innovation peut se définir.

Croisée avec les autres sciences pour résoudre des problématiques sociales, la recherche en art aide à faire émerger des solutions en hypertrophiant les effets transformateurs de l'art¹. Dans une chaîne d'innovation, l'art apporte des spécificités qui lui sont propres : compréhension de la complexité, une pensée critique, divergente, des postures peu conformes par rapport aux comportements standard, une sensibilité sociale, au-delà de l'esthétique, une créativité liée à une pluralité de perspectives. Son protagonisme peut être aussi varié que le sont les défis sociétaux auxquels la communauté de chercheur.euse.s fait face et les réponses qu'il convient d'y apporter. L'art peut être une discipline comme les autres, co-existant avec d'autres savoirs ou il peut unir les autres disciplines, comme la philosophie, il peut être au-dessus de toutes les perspectives ou il peut être autre chose. Dans tous les cas, il a un rôle à jouer. Enfin, le débat sur l'innovation est inséparable du processus même d'émergence de l'innovation. L'utilisation de méthodes innovantes est fondamentale pour générer de l'innovation dans laquelle l'art est impliqué. Et c'est peut-être là qu'il est le plus

efficace : dans sa capacité à proposer des routes différentes, sensibles, corporelles, spatialisées et situées pour penser les pratiques sociales et professionnelles.

Dans le programme Théâtre appliqué socialement innovant (TASI), financé par la région Occitanie, dans le cadre de l'appel Recherche et Société(s), la pratique de l'innovation a bien été dans l'invention d'une nouvelle méthode de génération pour explorer le bien-être au travail, en lien avec la psychologie et pour proposer de nouveaux dispositifs d'arts vivants (Bisiaux, 2022).

Réunissant trois partenaires, la plateforme CRISO de l'Université Jean Jaurès, une compagnie de clown-théâtre Bataclown et une société de théâtre appliqué, Parenthèses (ex-Aparté Théâtre en entreprise), TASI se propose de concevoir des ateliers artistiques à partir du clown et du théâtre pour favoriser le bien-être au travail. L'hypothèse de départ du projet consiste à penser que les aptitudes et habilités scéniques développées par la pratique de l'improvisation clownesque ou théâtrale peuvent être mobilisées dans l'environnement de travail, y favorisant ainsi le bien-être. TASI s'inscrit dans une démarche de Recherche et Innovation des entreprises culturelles et a pour ambition de penser l'art au service d'objectifs et de publics spécifiques au-delà du champ institutionnalisé de la culture.

Observer les pratiques d'ateliers déjà en place et les analyser ont été les deux étapes préliminaires à un workshop qui a eu lieu en septembre 2023 à la Robin, siège de Bataclown.

Des chercheuses en psychologie et Études Théâtrales ont exploré deux terrains mis à disposition par leurs partenaires. La recherche a croisé les deux disciplines, avec d'un côté une étude longitudinale en 2 temps, quantitative et qualitative depuis le champ de la psychologie et une méthode d'observation participante, nourrie des recherches de TransMigrARTS², programme eu-

ropéen dans lequel les trois partenaires collaborent également. En Janvier 2022, un guide avait été réalisé à Grenade, dans le cadre de TransMigrARTS, afin d'aider les chercheur.euse.s à observer et évaluer, depuis la recherche en art, des ateliers artistiques destinés à réduire la vulnérabilité des personnes migrantes. La mutualisation des avancées de recherche avec TransMigrARTS a permis aux chercheuses de TASI d'éprouver une grille d'items pour l'observation et l'analyse des ateliers artistiques.

Le premier terrain d'observation a été un stage de Clown (niveau 3 de la formation) dispensé par Bataclown, du 9 au 14 avril 2022, afin d'analyser l'interaction entre la pratique artistique du clown et la favorisation du bien-être dans le milieu de travail pour les participant.e.s. Le second terrain, également en 2022, était celui de l'observation d'un stage d'improvisation de théâtre dispensé par Parenthèses (ex-Aparté Théâtre en entreprise) le samedi 19 novembre, le dimanche 20 novembre et le dimanche 27 novembre, afin d'analyser l'interaction entre la pratique artistique de l'improvisation théâtrale et la favorisation du bien-être dans le milieu de travail pour les participant.e.s. Dans les deux cas un objet commun : appréhender la manière dont la pratique du clown-théâtre et de l'improvisation théâtrale permettait d'avoir des effets sur le quotidien des personnes dans leur milieu de travail, grâce à la sensibilisation au bien-être au travail, et à la prévention des souffrances liées au travail.

C'est à partir de ces observations et analyses que les trois équipes se sont réunies en septembre 2023, à la Robin, afin de concevoir des modules de théâtre appliqué pour des formations proposées aux organismes de travail ou entreprises, afin d'y favoriser le bien-être. Dix personnes ont répondu au défi de construire un manuel présentant des sessions d'un atelier artistique favorisant le bien-être au travail. Ce manuel propose des exercices de théâtre et de jeux de clown-théâtre adaptés à la thématique du bien-être au travail, aux publics visés et au

milieu professionnel de l'entreprise. A ce groupe actif de chercheur.euse.s en études théâtrales et artistes se sont ajoutées une chercheuse de psychologie qui a initié la rencontre et une personne extérieure à la dynamique de recherche jouant un rôle de script, pour noter les propositions de l'équipe. La diversité des agent.e.s d'innovation et de leurs compétences particulières a permis de développer une interaction créative à partir des expériences des membres du groupe :

- Expériences dans le secteur des Ressources Humaines, du coaching et de la direction d'entreprise couplées avec des trajectoires artistiques et de recherche de personnes en improvisation, clown...
- Et bien sûr des compétences en innovation via l'équipe de la plateforme Création et innovation sociétale³.

Les objectifs de TASI, tout comme ceux de TransMigrARTS auxquels ils s'apparentent, ont permis d'explorer deux formes différentes de génération de l'innovation. Pour TransMigrARTS, les participant.e.s réunis pour la phase de prototypage en juillet 2023 à Toulouse (WP3) sont parti.e.s des rapports collectifs d'observation des chercheur.euse.s dans les deux étapes précédentes (WP1 et 2), afin de produire des prototypes (au nombre de six) pensés en différents langages artistiques (théâtre, clown, performance, danse, écriture dramaturgique). La méthode d'innovation a été plutôt analytique, fondée sur les expériences antérieures des ateliers artistiques pour les personnes migrantes. Mais elle a été avant tout collaborative, impliquant un travail conséquent de stabilisation des formes proposées : création d'une linéarité concertée, intégration de sessions et d'exercices déjà existants et éprouvés, protocoles éthique et opérationnel concertés. La démarche a été finalement portée par la parole et la négociation constante entre les participant.e.s, même si le travail d'équipe commençait toujours par une pratique corporelle et de groupes.

1 · Si une liste exhaustive de ces effets serait impossible, il faut noter que le pouvoir transformateur de l'art n'a eu de cesse d'être plébiscité par les théoricien.ne.s du théâtre, tels qu'Aristote, Diderot, Brecht, Boal (Jacinto, 2014).

2 · <https://www.transmigrarts.com/fr/>.

3 · <https://criso.univ-tlse2.fr/>.



TransMigrARTS, juillet 2023, photo prise par David Romero (Université d'Antioquia)

À la Robin, les échanges ont toujours été nourris à la fois des expériences passées, de la pratique artistique et de la connaissance du public et du milieu ciblés, mais performer les exercices a été une méthode de recherche création constante au cours des trois jours : des allers et retours incessants entre pratique et théorie ont été le socle sur lequel l'innovation s'est construite. Cette forme de recherche création en théâtre appliqué, recherche intersectorielle et interdisciplinaire, est nouvelle dans le champ des arts vivants : elle ouvre une perspective infinie pour le théâtre appliqué à plusieurs domaines.

C'est bien d'une recherche-crédation dont il s'agit, puisqu'elle réalise ce va-et-vient continu « entre, d'une part, le pôle d'une pensée expérientielle, subjective et sensible et, d'autre part, le pôle d'une pensée conceptuelle, objective et rationnelle » (Gosselin, 2006 : 29), mais sa spécificité est qu'elle est ici appliquée. Appliquée, car il n'est pas question dans ce processus

de réaliser une œuvre d'art pour elle-même, mais que celle-ci soit l'agente d'une transformation sociale. Certes, les détracteur.rice.s du concept prétendent aisément que l'art, en lui-même, est vecteur de changements sociaux, et on ne niera pas ce point. Pour autant, dans le champ du théâtre appliqué, il s'agit d'hypertrophier cette vertu transformatrice de l'art (Martinez, 2017), au point que la transformation devienne le but et l'art le moyen. Des tentatives de définition connexes à cette notion de recherche-crédation en théâtre appliqué permettent peut-être de l'appréhender. C'est le cas, par exemple, de la recherche performative, désignant les « recherches en sciences humaines et sociales qui intègrent une composante de création » (Paquin & Noury, 2018), comme la diffusion de résultats académiques par l'intermédiaire d'un objet artistique, ou encore les écritures créatives et les pratiques analytiques créatives. C'est le cas aussi de la recherche-action qui se réfère, dans les sciences de gestion notamment, aux recherches

poursuivant « un double objectif : transformer la réalité et produire des connaissances concernant ces transformations » (Hugon & Seibel, 1998 : 13). C'est également le cas, en design, de la recherche-projet qui « s'inscrit dans l'action de produire un changement, (...) puisqu'elle prend place dans un contexte réel de la société » (Raïche-Savoie & Déméné, 2022) en créant un artefact. Si la notion de recherche-crédation en théâtre appliqué est encore largement à théoriser, ce sont certainement les terrains d'expérimentation qui seront les plus à même de permettre une vision méta des processus d'innovation qu'elle met en œuvre.

Dans le projet de recherche TASI, le travail interdisciplinaire et intersectoriel a été fondamental.

C'est un va-et-vient et une co-construction entre la recherche en psychologie et en études théâtrales qui a animé la première étape du projet dédiée à l'élaboration d'outils d'évaluation des dispositifs artistiques consacrés au bien-être au travail.

Six échelles de mesure pour appréhender le bien-être ont, tout d'abord, été identifiées par la recherche en psychologie : l'échelle de Satisfaction de vie (Blais et al., 1989), l'échelle de mesure du bien-être psychologique au travail (Massé et al., 1998), l'échelle de stress (Bellinghausen et al., 2009), l'échelle d'évaluation de la flexibilité du coping (Traber et al., 2020), l'échelle de motivation au travail (Gagné et al., 2010), l'échelle reconnaissance au travail (Fall, 2015). Ces échelles permettent de mesurer des variables du bien-être au travail, à savoir, le bien-être d'un point de vue hédonique (posant la maximisation du plaisir comme but fondamental de la vie) et eudémonique (posant l'accomplissement personnel et la quête de sens comme réalisation du potentiel humain), le niveau de stress, la gestion du stress, la motivation au travail, les types de relations interpersonnelles dans le milieu de travail.

Ces variables ont ensuite été croisées avec les aptitudes supposément développées par la pratique du clown et de l'improvisation théâtrale. Trois types de sources ont permis d'isoler ces aptitudes : la recherche, depuis la psychologie, sur les effets de l'improvisation théâtrale chez les

personnes la pratiquant (DeBettignies & Goldstein, 2020) (Schwenke et al., 2021), un dialogue entre artistes et chercheur.euse.s en psychologie, sur les aptitudes personnelles développées par la pratique du clown (Seznec & Ouvrier-Bufferet, 2020) et enfin des retours d'expériences d'artistes-pédagogues sur ce qu'ils ont pu observer au fur-et-à-mesure de leur pratique (Bonange & Sylvander, 2012) (Grippon, 2007) (Kohler, 2007), (Foret, 2007) (Drinko, 2013).

De la lecture croisée des variables du bien-être au travail et des aptitudes a priori développées par la pratique du clown et de l'improvisation théâtrale, nous avons isolé quatre nouvelles variables du bien-être au travail que la pratique des arts vivants serait susceptible de favoriser. Parmi ces variables, figurent l'adaptation, l'affirmation de soi et la confiance en soi, la gestion des relations interpersonnelles et l'écoute du corps. C'est ainsi l'idée d'une analogie, voire d'une continuité entre la scène et la vie quotidienne, qui a mobilisé notre attention et qui a fait l'objet de notre évaluation. Pour ce faire, une grille d'entretien semi-directif ou structuré (Blanchet & Gotman, 2010) a été élaborée à partir des quatre variables ayant émergé du dialogue interdisciplinaire entre la recherche en psychologie et en études théâtrales. Cette grille guidant les relances de l'entretien semi-directif s'intéressait aux capacités d'adaptation des personnes, plus particulièrement à leur manière de faire face aux imprévus et aux difficultés, de s'adapter au changement, d'être créatives et de changer de perspective. Elle avait également comme point d'attention, la capacité des personnes à prendre conscience de leurs émotions, à s'affirmer, à prendre la parole en public et à avoir confiance en elles. L'écoute du corps était un troisième point de vigilance et plus spécifiquement, la conscientisation corporelle, l'identification des sources du stress et la mise en place de techniques corporelles pour gérer ce stress. Enfin, cette grille de relances se centrait sur les relations interpersonnelles, c'est-à-dire, sur les capacités d'écoute, d'intégration à des équipes de travail, de gestion du conflit, de changement de rôle et de travail en équipe des personnes ayant pratiqué du clown ou de l'improvisation théâtrale.

Thèmes	Sous-thèmes
Adaptation	Faire face aux imprévus
	Faire face aux difficultés
	S'adapter aux changements (dans le travail)
	Créativité
	Changements de perspectives (dans l'environnement de travail)
Affirmation de soi, confiance en soi	Prise de conscience des émotions (générées par l'environnement de travail)
	Affirmation de soi (donner son point de vue, défendre ses droits...)
	Prise de parole en public
	Confiance en soi (se sentir capable...)
Écoute du corps	Conscience du corps
	Identifier le/les sources de stress
	Mise en place de techniques corporelles pour la gestion du stress
Relations interpersonnelles	Écoute des autres
	Intégration à des équipes (de travail)
	Travail en équipe
	Changement de rôle (dans l'environnement de travail)
	Gestion des conflits

Tableau 1 : relance de l'entretien semi-directif de TASI

En parallèle, un protocole d'observation des pratiques artistiques a été élaboré, depuis la recherche en études théâtrales, grâce à une mutualisation du guide créé au sein du projet TransMigrARTS en janvier 2022. Ce protocole s'attache à observer, d'une part, les relations interpersonnelles, la co-participation et la collaboration des individus pendant

l'atelier, et d'autre part, le corps et le langage artistique des participant.e.s de l'atelier. Dans le premier volet du protocole, l'observation porte, plus explicitement, sur les types des relations entre les personnes lorsqu'elles jouent (sur scène), lorsqu'elles observent leurs acolytes jouer (depuis le public), et sur la relation entre la scène et le public.

Entre les individus (sur scènes)	Entre les individus (dans la salle)	Entre les individus et le groupe
Distribution de la parole	Cohésion de la salle dans les réactions	Le public influence-t-il le jeu de la personne ?
Manière de s'adresser à l'autre (corps et voix)	Individus moteurs des dynamiques de réception	La personne prend-elle en compte les réactions du public ?
Qui mène le jeu ?	Petits groupes générant des dynamiques spécifiques	La personne joue-t-elle avec le public ?
Acceptation ou refus des propositions de l'autre		
Écoute de l'autre		
Jeu avec le corps de l'autre		
Types de relations interpersonnelles		
Occupation de l'espace		

Tableau 2 : Protocole d'observation de l'atelier, volet « relations interpersonnelles, co-participation et collaboration »

Dans le second volet, l'observation se focalise sur le corps, le temps, l'espace, la parole, les ac-

cessoires, la construction dramatique et la fictionnalisation lorsque les personnes sont en jeu.

Le corps	Temps	Espace	Parole	Accessoires	Construction de la narration	Fictionnalisation
Regard	Rythme de l'improvisation :	Quelle proximité avec le public ?	Quantité de parole	Costumes	Forme de la narration	Création de personnages
Mouvement	Variation dans le rythme :	Quelle proximité avec l'autre acteur ?	Volume de la voix	Accessoires	Utilisation de ce qu'il y a pour créer une narration	Création d'un univers spécifique
Posture	Durée de l'improvisation :	Occupation de l'espace	Élocution et d'articulation	Décors	Adaptation à l'imprévu	Réécriture
		Division spatiale au profit de la narration	Changement de voix	Transformation d'objets par le jeu		Mise en fiction du réel

Tableau 3 : Protocole d'observation de l'atelier, volet « corps et langage artistique »

Durant la seconde étape du projet, les outils d'évaluation du bien-être au travail, et le protocole d'observation ont été éprouvés, grâce aux deux terrains d'observation (un atelier chacun) mis à disposition par les deux partenaires privés du projet (Bataclown et Parenthèses). Concrètement, les participant.e.s ont rempli avant chaque atelier et deux mois après, six auto-questionnaires correspondant aux six échelles de mesure du bien-être au travail qui avait été sélectionnées. De même, deux mois après l'atelier, iels ont participé à un entretien semi-directif dont la grille de relance avait été élaborée en interdisciplinarité entre la psychologie et les études théâtrales. Enfin, les chercheuses en études théâtrales ont observé de manière participante les ateliers à partir du protocole d'observation qui avait été élaboré.

Les résultats de ces méthodes d'évaluation et d'observation ont ensuite été croisés et présentés à Bataclown et Parenthèses, lorsque le groupe s'est réuni, à La Robin, en septembre 2023, afin de créer un manuel pour réaliser un atelier à impact augmenté, favorisant le bien-être au travail. Les quatre variables qui constituaient la grille de relance des entretiens semi-directifs ont servi de socle à l'élaboration de l'atelier, composé de trois sessions thématiques, centrées sur l'adaptation, la confiance/l'affirmation de soi, et les relations interpersonnelles. La conscience du corps, la quatrième variable de la grille d'entretien, a quant à elle été pensée de manière transversale à chacune des sessions de l'atelier. Il a été convenu, dès le début du workshop à La Robin, que chacune des sessions de l'atelier durerait trois heures, et qu'elles auraient une structure similaire composée en quatre temps : un moment d'ouverture, d'éveil corporel, de théâtre/clown appliqué, et de fermeture.

	Ouverture	Echauffement (focus sur l'écoute corporelle)	10 à 30 Jeux / exercices de théâtre - clown-théâtre appliqué pour :	Fermeture
Objectif : travailler les capacités d'adaptation			- Faire face aux imprévus/difficultés - S'adapter aux changements - Être créatif - Changer de perspective	
Objectif : travailler la confiance en soi et l'affirmation de soi			- Prendre conscience des émotions - S'affirmer - Prendre la parole en public - Avoir confiance en soi	
Objectif : travailler la question des relations interpersonnelles			- Écouter les autres - S'intégrer à des équipes - Travailler en équipe - Pouvoir changer de rôle - Gérer les conflits	

Tableau 4 : structuration de l'atelier TASI pour le bien-être au travail

A partir de cette structuration de l'atelier, il s'agissait de reprendre, transformer ou créer conjointement des exercices artistiques ou des jeux, pour alimenter chaque session de l'atelier et ses divers moments. Tel a été l'objectif des trois jours du workshop, qui vont être analysés maintenant, tant d'un point de vue du contenu de l'innovation que de la forme qu'a générée ce contenu.

Le workshop a débuté par un travail d'ouverture, utilisant le corps pour générer une cohésion de groupe pendant le temps partagé du workshop. Durant ce temps, chacun s'est présenté et des exercices d'improvisation ont été proposés aux participant.e.s pour apprendre à se connaître. L'originalité de la démarche est que ces prati-

ques corporelles ont naturellement constitué un préalable à tout échange intellectuel, dans un écosystème de recherche qui l'applique peu et le légitime encore moins. Ce moment d'ouverture s'est finalement réalisé à l'instar de la dynamique d'un atelier qui porterait sur le bien-être, où une ouverture est primordiale pour que chacun.e se connaisse et prenne confiance dans le groupe et donc confiance en soi à travers le groupe pour libérer la parole et aborder par la suite les sujets délicats du bien-être au travail⁴. Cette séquence d'inclusion s'est conclue par la réalisation collective d'une machine humaine symbolisant l'objectif du séminaire de la Robin, à savoir créer un Manuel de théâtre appliqué au service du bien-être au travail.



Machine-humaine du Manuel TASI, photographie prise par Claire Albert-Lebrun

Suite à cette ouverture, la matinée a été consacrée à la présentation des résultats des deux premières étapes du projet TASI, sous forme classique : les chercheuses du programme de recherche ont exposé devant les personnes réunies les résultats des étapes précédentes et exposé les enjeux des deux étapes suivantes, à l'aide

d'un support PowerPoint. Des échanges avec la salle ont permis d'explicitier certains points et d'apporter quelques compléments.

Suite à cette première matinée, le groupe s'est attaché à définir ce qui allait composer l'ouverture de chaque session de l'atelier, ainsi

que le moment d'éveil corporel. Il a été collectivement décidé que l'ouverture se composerait de trois moments : un premier centré sur l'accueil où du thé, café seraient mis à disposition et où l'intervenant exposerait les règles et enjeux de l'atelier ; un second, qui servirait de sas pour créer une transition entre le dedans et le dehors, entre le quotidien et la session de

l'atelier ; et un dernier où des jeux seraient proposés avec les prénoms pour apprendre à se reconnaître. Il a été convenu également que l'éveil corporel se composerait de quatre moments consacrés respectivement à la conscience de soi, à l'échauffement musculaire, à l'appréhension de l'espace et enfin à la création et à la concentration du groupe.

	Ouverture	Éveil corporel	10 à 30 Jeux / exercices de théâtre - clown-théâtre appliqué pour :	Fermeture
Objectif : travailler les capacités d'adaptation	- Accueil et expositions des règles et enjeux de l'atelier - Sas - Jeux avec les prénoms	- conscience de soi, - échauffement musculaire - appréhension de l'espace -création et à la concentration du groupe.	-Faire face aux imprévus/difficultés - S'adapter aux changements -être créatif -changer de perspective	
Objectif : travailler la confiance en soi et l'affirmation de soi	- Accueil et expositions des règles et enjeux de l'atelier - Sas - Jeux avec les prénoms	- conscience de soi, - échauffement musculaire - appréhension de l'espace -création et à la concentration du groupe.	- Prendre conscience des émotions - S'affirmer - Prendre la parole en public - Avoir confiance en soi	
Objectif : travailler la question des relations interpersonnelles	- Accueil et expositions des règles et enjeux de l'atelier - Sas - Jeux avec les prénoms	- conscience de soi, - échauffement musculaire - appréhension de l'espace -création et à la concentration du groupe.	- Écouter les autres - S'intégrer à des équipes - Travailler en équipe - Pouvoir changer de rôle -Gérer les conflits	

Tableau 5 : Structuration de l'ouverture et de l'éveil corporel de chaque session de l'atelier

Durant cette phase d'élaboration, chercheuses et artistes ont essentiellement eu recours au langage verbal pour exposer leurs pratiques et proposer d'intégrer au manuel des jeux ou exercices qu'ils utilisaient déjà. Ainsi, cette première après-midi a été l'occasion de cumuler des pratiques existantes pour les faire figurer dans le manuel.

Lors de la matinée suivante, consacrée à l'élaboration de jeux et exercices de théâtre appliqué à l'adaptation, la méthodologie de recherche et d'innovation a évolué. Après avoir animé la séance d'échauffement, un intervenant a proposé un exercice connu du théâtre d'improvisation, nommé le « tree apple warm ». Cet exercice consiste à placer les participant.e.s

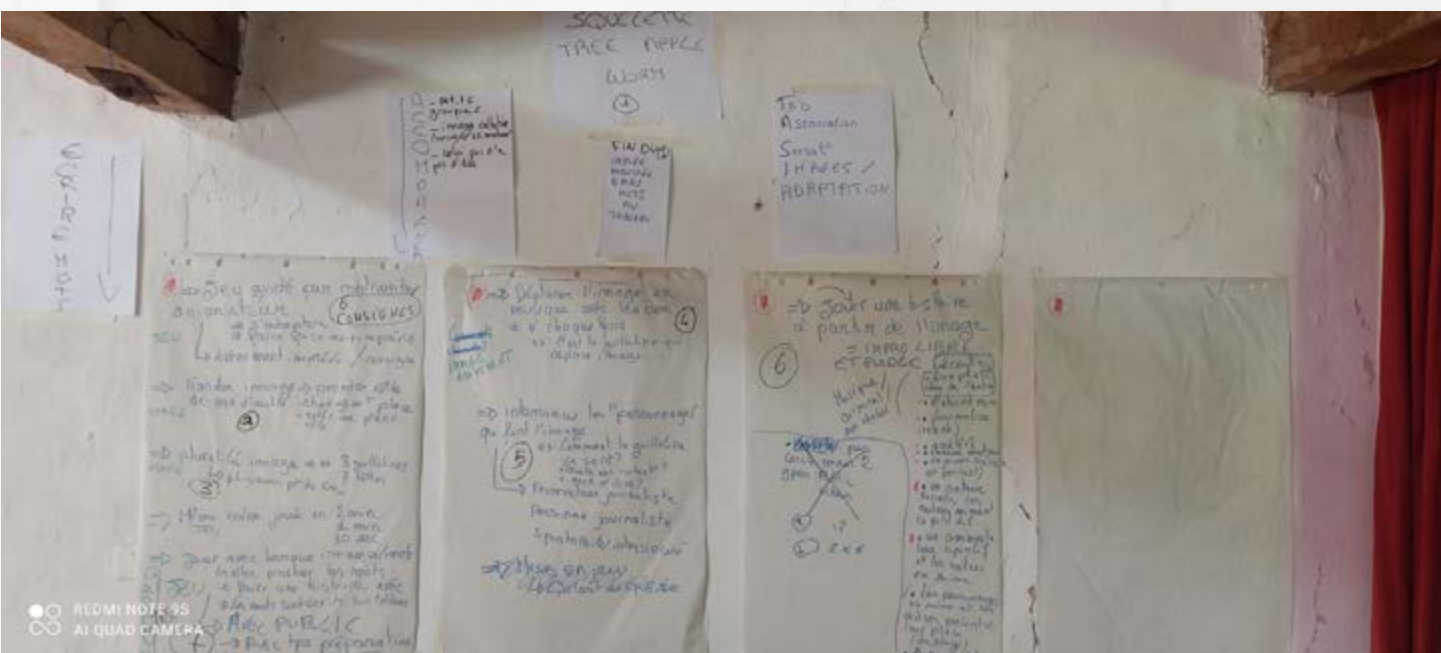
4 · Cette notion de confiance nécessaire à la création d'un espace sécurisant où la parole est libérée recoupe la notion de safe place, qui a initialement été développée dans les communautés LGBTQI+ pour désigner un « refuge » (Hanhardt 2016; Vallet-Armellino 2017). Par la suite cette notion est revendiquée dans des milieux divers, qu'ils soient artistiques ou associatifs.

debout, en cercle, et à demander à une personne de s'avancer au centre, de s'immobiliser en posture d'arbre, de dire « je suis l'arbre », pendant qu'une seconde s'avance, s'immobilise également en posture de pomme, déclare « je suis la pomme », et qu'une troisième entre en scène, s'immobilise à son tour en posture de vers et lance « je suis le vers ». Une fois le tableau corporel stabilisé, l'arbre dit « je suis l'arbre et je laisse... » soit la pomme, soit le vers. La personne nommée reste en scène, et une autre entre, prend une posture, se présente, avant qu'une troisième ne fasse de même. La première personne du tableau dit « je suis...

et je laisse... », et ainsi de suite. Après avoir réalisé cet exercice de théâtre d'improvisation, nous avons convenu qu'il était adapté à la thématique ciblée et qu'il pouvait servir de squelette ou de point de départ à la session consacrée à l'adaptation au travail. De là, nous avons conjointement imaginé les diverses déclinaisons que pouvait prendre cet exercice initial pour constituer la session. Chaque personne proposait sa déclinaison qui était notée sur un papier accroché au mur. Une fois que toutes les déclinaisons ont été proposées, nous les avons réorganisées chronologiquement par niveau de difficulté, en leur donnant un numéro.

nant la session consacrée à l'affirmation et à la confiance en soi, deux voies se sont dessinées. Quand l'une s'intitule « vivre, sentir et mettre en jeu ses émotions par le corps et le regard » et se centre sur la conscientisation émotionnelle par

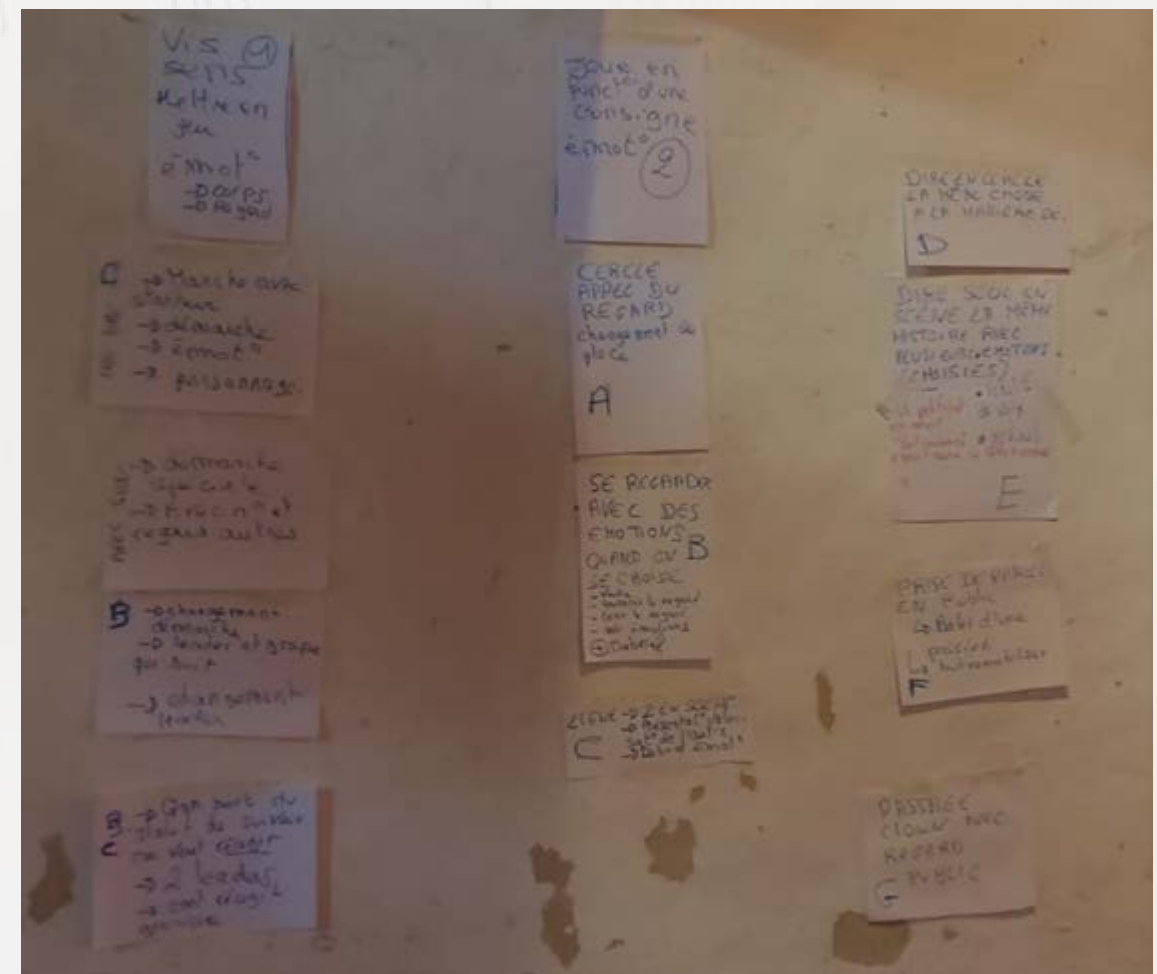
la pratique artistique, l'autre se nomme « jouer avec les émotions » et propose une série de jeux et d'exercices pour favoriser l'assertivité et la prise de parole en public.



Squelette de la session consacrée à l'adaptation au travail, photographie prise par Claire Albert Lebrun

Après avoir stabilisé la chronologie des jeux et exercices, nous avons réalisé une « italienne », comme lors d'une répétition de théâtre : nous avons joué en accéléré l'étape « théâtre appliqué » de la session de l'atelier consacrée à l'adaptation au travail. Cette mise en corps a permis de clarifier, réajuster, modifier certains éléments. C'est donc non seulement une élaboration commune de nouveaux exercices et jeux qui a été réalisée lors de cette matinée, mais également un va-et-vient en trois temps entre pratique et analyse réflexive.

Lors de l'après-midi, consacrée à la session thématique de l'affirmation et de la confiance en soi, et de la matinée, dédiée à la gestion des relations interpersonnelles, la méthodologie de recherche et d'innovation a été sensiblement modifiée. Si, de même que pour la session sur l'adaptation, un exercice a servi de squelette ou de point de départ, la place du discours s'est réduite au profit de la pratique. Il s'agissait de réfléchir par la mise en corps et par la spatialisation des propositions, ce qui a favorisé un aller-retour permanent entre pratique et réflexion. Concer-



Squelette de la session consacrée à l'affirmation et à la confiance en soi, photographie de Claire Albert Lebrun

L'oscillation entre pensée analytique et pratique artistique, le recours à l'un plutôt qu'à l'autre et vice versa, l'interaction entre les deux modes de pensée est devenue une route méthodologique pour les membres de TASI, semée d'embûches : le discours est toujours là, prêt à ressurgir, pour prêter main forte à l'incarnation des idées. Il n'est pas évident de changer de paradigme et d'accepter que les idées se structurent différemment. La session suivante, consacrée précisément à la gestion des relations interpersonnelles, s'est organisée en six étapes destinées à favoriser

la synchronisation du groupe, la reconnaissance de la place et du rôle de chacun, la confiance en l'autre, la connaissance et la reconnaissance de chacun.e, la gestion des conflits et la co-création.

Enfin, lors la dernière après-midi du workshop, la pratique a pratiquement disparu pour réfléchir sur la manière de clôturer chaque session de l'atelier et sur les conseils et recommandations éthiques que devait comporter le Manuel. Un lexique commun a été établi, et un accord a été trouvé sur les directives pour la rédaction concrète du manuel.

Ce séminaire a constitué l'essence même de la recherche création en théâtre appliqué. En un temps très court (3 jours) des participant.e.s de trois milieux différents, avec 4 disciplines différentes (théâtre appliqué, psychologie, clown théâtre et théâtre d'improvisation), ont pu aboutir à l'objectif visé, à savoir produire un manuel d'exercices de théâtre appliqué pour faciliter le bien-être au travail. Le séminaire en lui-même a reflété les réalités vécues sur le terrain lorsque des ateliers sont menés pour faciliter les relations interpersonnelles. Nous avons vécu d'abord un temps d'observation et de prise de confiance mutuelle pour travailler et produire (créer) ensemble, puis un temps de dialogue où chaque partie proposait ses propres exercices en oubliant la co-création et enfin un temps de recherche création collective qui a produit le document visé. Tout comme en atelier de facilitation qui active l'intelligence collective du groupe (Levy, 2023), les participants, mis en confiance au préalable, ont pu dans un temps contraint créer les modèles d'ateliers : écouter les propositions des autres participants sans censure ni jugement, faire des propositions d'exercices, faire des choix qui conviennent à tous et aux objectifs visés. L'individu s'est mis en retrait au profit du collectif.

En outre, le terrain visé était aussi ambitieux car nous devons concevoir des exercices « tout terrain » pouvant s'adapter à des publics venant du milieu de l'entreprise, non familiers des outils de théâtre appliqué. Il fallait donc en permanence

veiller à ce que le public visé soit réceptif aux pratiques imaginées.

Et enfin l'objectif de recherche aussi était ambitieux. Travailler sur le bien-être au travail est un sujet hautement délicat car le mal être au travail a trait à une dimension personnelle (charge mentale, absence de stratégie de coping, manque d'assertivité, de confiance en soi, ...), mais également organisationnelle (injonctions paradoxales, mauvais management, mauvaise organisation du travail, absence de sens...). Les exercices co-crésés au cours du séminaire sur les trois axes (comment je m'adapte, comment je m'affirme et comment j'interagis avec les autres) permettent de progresser sur ces deux dimensions : personnelles et organisationnelles. C'est ce que nous vérifierons lors des implémentations des sessions prototypes en 2024, qui seront réalisées par les trois partenaires du programme.

Loin d'être dans une relation ancillaire face à l'entreprise, le théâtre appliqué a pour ambition de transformer ce milieu qu'il questionne, met à l'épreuve et qui le transforme à son tour, inévitablement en l'accueillant. Il ne s'agit pas dans ces expériences de théâtre en entreprise d'une juxtaposition cloisonnée entre le théâtre qui apporte ses recettes et le monde particulier de l'entreprise qui le vit comme un divertissement. Ils sont avant tout, pour citer Eric Méchoulan (2003), des nœuds de relations dynamiques qui ouvrent au changement... de l'un et de l'autre.

Bibliographie

Bellinghausen, L., Collange, J., Botella, M., Emery, J. L., Albert, E. (2009). Validation factorielle de l'échelle française de stress perçu en milieu professionnel. *Santé Publique*, 4(21): 365-373.

Bibard L., (2013). Théâtre et permanence de la formation: pour une éthique de la présence. *Education Permanente*, 1: 7-16.

Bietry, F., & Creusier, J. (2013). Proposition d'une échelle de mesure positive du bien-être au travail (EPBET). *Revue de gestion des ressources humaines*, 87(1): 23-41.

Blais, M. R., Vallerand, R. J., Pelletier, L. G., & Briere, N. M. (1989). L'échelle de satisfaction de vie: Validation canadienne-française du "Satisfaction with Life Scale.". *Canadian Journal of Behavioural Science*, 21(2): 210-223.

Blanchet, A., & Gotman, A. (2010). *L'enquête et ses méthodes: L'entretien* (2nd ed.). Armand Colin.

Bonange, J. B. et Sylvander, B. (2012). *Voyage(s) sur la diagonale du clown, en compagnie du Bataclown*. Éditions L'Harmattan.

Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2):77-101.

Bronfenbrenner, U., & Ceci, S. J. (1994). Nature-nuture reconceptualized in developmental perspective : A bioecological model. *Psychological Review*, 101(4): 568-586.

Debettignies, B. H., & Goldstein, T. R. (2020). Improvisational theater classes improve self-concept. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 14(4): 451-461.

Diener, E. (2000). Subjective well-being : The science of happiness and a proposal for a national index. *American Psychologist*, 55(1): 34-43.

Diener, E., Oishi, S., & Lucas, R. E. (2003). Personality, Culture, and Subjective Well-Being: Emotional and Cognitive Evaluations of Life. *Annual Review of Psychology*, 54(1), 403-425.

Dutton, J. et al. (2009). *Positive Organizational Scholarship. The Sage Handbook of Organizational Behavior*. Thousand Oaks: 693-711.

Drinko, C. (2013). *Theatrical Improvisation, Consciousness, and Cognition*. Palgrave Pivot editions.

Emmanuel M. (2007). Artistic Deviance and Innovation in Use. *Everyday Innovators, Researching the role of users in shaping ICT's*.

Fall, A. (2015). Reconnaissance au travail : validation d'une échelle de mesure dans le contexte des entreprises. *European Review of Applied Psychology*, 65(4): 189-203.

Fineman, S. (2006). On Being Positive : Concerns and Counterpoints. *Academy of Management Review*, 31(2): 270-291.

Foret, B. (2007). Le clown dit à l'acteur : t'es pas cap ! Devenir sculpteur de ce qui a surgi. *Culture clown*, (13).

Gagne, M., Forest, J., Gilbert, M. H., Aube, C., Morin, E., & Malorni, A. (2010). The motivation at work scale: Validation evidence in two languages. *Educational and Psychological Measurement*, 70(4): 628-646.

Gosselin, Le Coguic, E. (2006), *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec: Presses de l'Université du Québec.

Greselle-Zaibet, O. Vers l'intelligence collective des équipes de travail : une étude de cas Olfa, *Management & Avenir* 2007/4 (14): 41-590.

Grippon, O. (2007). S'ouvrir à l'inconnu à l'inconnu, comme en impro ! Travail du clown dans la formation des éducateurs. *Culture clown*, (13).

Hanhardt, Christina B. 2016. Safe Space Out of Place. QED: *A Journal in GLBTQ Worldmaking* 3 (3): 121-25.

Jacinto, G. (2014). *Le théâtre appliqué éléments théoriques, analytiques et critiques*. Mission d'expertise artistique - Étape préliminaire. Laboratoire Commun « Réinventer le Média Congrès » LabCom RiMec.

Kohler, C. (2007). Se laisser surprendre par soi-même. Stages de clown pour dirigeants d'entreprise. *Culture clown*, (13).

Levy, P. (2023) Le jeu de l'intelligence collective, *Sociétés* 2003/1 (79): 105 à 122

Loriol, M. (2021). Les dimensions collectives des risques psychosociaux et de la souffrance au travail. *Raison présente*, 218(2): 17-26.

Martinez Thomas, M. (2007) *Le théâtre appliqué : enjeux épistémologiques et études de cas*. Éditions Lansman.

Martinez Thomas, M., Naugrette, C. (2020). *Le doctorat et la recherche en création*. L'Harmattan.

Masse, R., Poulin, C., Dassa, C., Lambert, J., Belair, S., & Battaglini, M. A. (1998). Élaboration et validation d'un outil de mesure du bien-être psychologique: L'ÉMMBEP. *Canadian Journal of Public Health*, 89(5): 352-357.

Mechoulan, E. (2003) Intermédialités : le temps des illusions perdues. *Intermédialités* (1).

Mocan, R. (2013). Conscience corporelle et apprentissage. Approche phénoménologique de l'expérience du performeur. *Staps*, 98(4): 39-48.

Naess, A. (2017). Une écologie pour la vie. *Introduction à l'écologie profonde*.

Paquin, L-C., Noury, C. (2018). Définir la recherche-création ou en cartographier les pratiques ? *Magazine ACFAS*.

Poissant, L. (2015). *Méthodologies de la recherche-création*. Archée.

Raiche-Savoie, G. Demene, C. (2022). « La pluralité de la recherche en design: tentative de clarification et de modélisation de la recherche-action, de la recherche-création et de la recherche-projet ». *Sciences du Design* (2): 10 -29.

Schwenke, D., Dshemuchadse, M., Rasehorn, L., Klarhölder, D., & Scherbaum, S. (2020). Improv to Improve : The Impact of Improvisational Theater on Creativity, Acceptance, and Psychological Well-Being. *Journal of Creativity in Mental Health*, 16: 1 18.

Seuil. Seligman, M. E. P., Steen, T. A., Park, N., & Peterson, C. (2005). Positive Psychology Progress : Empirical Validation of Interventions. *American Psychologist*, 60(5): 410-421.

Seznec, J-C., Ouvrier-Buffer, E. (2022). *Pratiquer l'ACT par le clown: La thérapie d'acceptation et d'engagement*. Dunod Édition.

Stévance, S. (2012). À la recherche de la recherche-création : la création d'une interdiscipline universitaire. Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

Suh, E., Diener, E., Oishi, S., & Triandis, H. C. (1998). The shifting basis of life satisfaction judgments across cultures : Emotions versus norms. *Journal of Personality and Social Psychology*, 74(2): 482-493.

Traber, D., Atzeni, T., Pellissier, S., & Le Barbenchon, E. (2020). *Structure et propriétés de l'échelle d'évaluation de la flexibilité du coping: validation en population française*. *Annales Médico-Psychologiques*.

Vallet-Armellino, Marion. 2017. « Le sujet en lieu sûr ». *Nouvelle revue de psychosociologie* 2 (24): 67-79.

Wasniewski, S. (2007). Une qualité d'être avec. La "mise en jeu" et la formation des Travailleurs sociaux. *Culture clown*, (13).



Talleres Artísticos desde una perspectiva socieducativa

Evaluación transformadora para una cultura de paz y derechos humanos

**Artistic Workshops
from a socio-educational perspective**
Transformative evaluation for a
culture of peace and human rights

**Ateliers artistiques
d'une perspective socio-éducative**
Évaluation transformatrice pour une
culture de paix et de droits de l'homme

DOI 10.59486/DRGS4970

María del Mar García-Vita, Doctora en Ciencias de la Educación por la Universidad de Granada (<https://orcid.org/0000-0002-1710-5592>)

Fanny T. Añaños, Doctora en Ciencias de la Educación por la Universidad de Granada (<https://orcid.org/0000-0001-7515-1987>)

Karen Añaños Bedriñana, Doctora en Derecho por la Universidad de Granada (<https://orcid.org/0000-0002-7646-750X>)

Rubén Jorge Burgos-Jiménez, Doctor en Ciencias de la Educación por la Universidad de Granada (<https://orcid.org/0000-0003-1156-6483>)

Palabras clave:
Evaluación socioeducativa, población migrante, vulnerabilidad, intervención socioeducativa, inclusión social, cultura de paz, derechos humanos.

Keywords:
Socio-educational evaluation, migrant population, vulnerability, socio-educational intervention, social inclusion, culture of peace, Human rights.

Mots-clés:
Évaluation socio-éducative, population migrante, vulnérabilité, intervention socio-éducative, inclusion sociale, culture de la paix, droits de l'homme.

RESUMEN

Este trabajo presenta los resultados del proceso de evaluación, con perspectiva socioeducativa, de nueve talleres realizados en Colombia y España con población en situación de vulnerabilidad, centrando el interés en la población migrante, en el marco del proyecto de investigación europeo “Transforming Migration by Arts” (TransMigrARTS). Esta evaluación se realiza mediante dos cuestionarios semiestructurados, diseñados *Ad hoc* por la Universidad de Granada, España, implementados en participantes (CUSOEMI) y en talleristas/observadores (CUSOETA) durante la fase “Work Package 2”. Los resultados indican un alto grado de satisfacción en las relaciones personales generadas en el taller, así como en la colaboración y comunicación, lo que fomenta la creación de vínculos. Se obtiene una menor satisfacción en el uso del espacio, lo cual puede dificultar la adquisición de conocimientos durante la experiencia, y en la adecuación de las acciones a sus historias personales. Con todo, se propone una mejor consideración de las interacciones con los elementos espaciales del taller, teniendo en cuenta las distintas necesidades que inciden en los procesos migratorios de los participantes. Emerge la necesidad de conocer la metodología de la intervención socioeducativa para realizar la planificación y procesos que acompañen el proceso transformador, a partir de las evidencias, que favorezcan la inclusión social y el desarrollo de una cultura de paz y de derechos humanos.

ABSTRACT

This paper presents the results of the evaluation process, with a socio-educational perspective, of nine workshops held in Colombia and Spain with populations in vulnerable situations, focusing interest on the migrant population, within the framework of the European research project “Transforming Migration by Arts” (TransMigrARTS). This evaluation is carried out through two semi-structured questionnaires, designed *ad hoc* by the University of Granada, Spain, implemented in participants (CUSOEMI) and in workshop participants/observers (CUSOETA) during the “Work Package 2” phase. The results indicate a high degree of satisfaction in the personal relationships generated in the workshop, as well as in collaboration and communication, which encourages the creation of links. Less satisfaction is obtained in the use of space, which can make it difficult to acquire knowledge during the experience, and in adapting actions to their personal stories. All in all, a better consideration of the interactions with the spatial elements of the workshop is proposed, taking into account the different needs that affect the migratory processes of the participants. The need emerges to know the methodology of socio-educational intervention to carry out the planning and processes that accompany the transformative process, based on evidence, that favor social inclusion and the development of a culture of peace and human rights.

RÉSUMÉ

Ce travail présente les résultats du processus d'évaluation, dans une perspective socio-éducative, de neuf ateliers organisés en Colombie et en Espagne auprès de populations en situation de vulnérabilité, en concentrant l'intérêt sur la population migrante, dans le cadre du projet de recherche européen «Transformer la migration en Arts» (TransMigrARTS). Cette évaluation est réalisée à travers deux questionnaires semi-structurés, conçus ad hoc par l'Université de Grenade, Espagne, mis en oeuvre chez les participants (CUSOEMI) et chez les participants/observateurs de l'atelier (CUSOETA) pendant la phase « Work Package 2”. Les résultats indiquent un haut degré de satisfaction dans les relations personnelles générées au cours de l'atelier, ainsi que dans la collaboration et la communication, ce qui favorise la création de liens. On obtient moins de satisfaction dans l'utilisation de l'espace, ce qui peut rendre difficile l'acquisition de connaissances au cours de l'expérience, et dans l'adaptation des actions à leurs histoires personnelles. Au total, une meilleure prise en compte des interactions avec les éléments spatiaux de l'atelier est proposée, en tenant compte des différents besoins qui affectent les processus migratoires des participants. Il apparaît nécessaire de connaître la méthodologie d'intervention socio-éducative pour réaliser la planification et les processus qui accompagnent le processus de transformation, basés sur des preuves, qui favorisent l'inclusion sociale et le développement d'une culture.



1. El reto de la evaluación de talleres con población migrante en situación de vulnerabilidad

La vulnerabilidad es una condición propia del ser humano expuesta a diferentes factores y casualidades antropológicas, biológicas, sociales, económicas, políticas, etc. que limitan su calidad de vida, generan desigualdades y dificultan la autonomía ante las dificultades del día a día de las personas afectadas (Longás, et al., 2023; Martínez, 2022). Esta situación se destaca aún más en la población migrante, la cual se encuentra en un proceso de cambio y alteraciones en las distintas esferas de su vida que pueden suponer un riesgo de rechazo, estigmas, exclusión social e inadaptación. Para fomentar su empoderamiento y transformación (Burgos-Jiménez y Amaya, 2023; Martínez y Martínez, 2018), surge la necesidad de las prácticas artísticas desde enfoques socioeducativos y desde la Educación para la Paz y los derechos humanos, como herramientas de acompañamiento y de acción profesional personalizadas que facilitan el desarrollo humano y la prevención de la violencia (Añaños et al., 2022).

De hecho, la necesidad de intervención en poblaciones vulnerables, desde una perspectiva de derechos humanos implica el reconocimiento de presupuestos esenciales para que el ser humano pueda desarrollar su personalidad de acuerdo con los valores y condiciones inherentes a la dignidad humana (Rubin, 2015). De esta forma, toda persona con independencia de cualquier tipo de condición o situación tiene reconocido una serie de derechos innatos a su propia naturaleza humana. Así, el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (ACNUDH) define la expresión "derechos humanos" de origen relativamente reciente, pero el principio al que hace referencia tiene raíces tan antiguas como la misma humanidad. Estos derechos son inherentes a todas las personas simplemente por el hecho de ser parte de la especie humana y se basan en el respeto a la dignidad y el valor de cada individuo. No se trata de privilegios otorgados por un líder o gobierno, ni pueden ser suspendidos de manera arbitraria. Además, no pueden ser negados ni retirados debido a que una persona haya cometido un delito o violado una ley (ACNUDH, 2004: 4).

No obstante, para la mejor eficacia y consecución de los objetivos propuestos en las intervenciones con personas en condiciones de vulnerabilidad, resulta fundamental los procesos de evaluación, lo que requiere una gran sensibilidad, respeto por la dignidad y los derechos humanos, implicaciones éticas y de gran valor a nivel personal y profesional. Con ello, se pretende ofrecer una adecuación del diseño e implementación de las acciones propuestas, considerando los distintos elementos y factores en relación con las características y necesidades propias de la población destinataria, aún más en personas migrantes con situación de vulnerabilidad (Añaños et al., 2022; Burgos y Amaya, 2023; Martínez, 2022), en el que la metodología de la acción o intervención debe estar previamente investigada y diseñada de acuerdo a los resultados del análisis de la realidad (Añaños, García-Vita y Moles, 2021).

En este sentido, por un lado, debe tenerse en cuenta lo relativo a la naturaleza y propósito de la evaluación. La evaluación es una cuestión técnica, ligada a cuestiones profesionales, asociada a la metodología de intervención y que rinde cuenta de unos resultados, pero también es la que se ocupa de garantizar la calidad de los procesos desarrollados (Gómez Serra, 2005). Por eso, se valora que la evaluación en la acción socioeducativa puede contemplar varios componentes, momentos evaluativos y recoger la voz de varios actores relacionados con la experiencia. Desde esa perspectiva más técnica, nos permite conocer el alcance de los logros de las acciones desarrolladas confrontando lo que se pretendía y lo que finalmente se ha conseguido (Rodríguez, 2009). El valor de la evaluación, desde la perspectiva profesional y social, no reside tanto en su rigor metodológico, como en su valor instrumental como herramienta que permite mejorar las acciones y los programas del campo socioeducativo, siempre teniendo en cuenta que la principal finalidad de éstos es incrementar el bienestar de la ciudadanía (Gómez Serra, 2005).

Otro elemento que conlleva la toma de decisiones es el cómo, el formato (o las formas) en qué

se pretende sistematizar la información para proceder a la evaluación. Esto puede clasificarse en distintas técnicas o instrumentos como son registros de observación, entrevistas, guiones de grupos de discusión, cuestionarios, anecdotarios, etc. (García-Vita et al., 2020).

En cuanto a qué se evalúa, o el contenido de dicha evaluación, ésta debe responder a los objetivos, pero también puede ser un momento valorativo de los diferentes momentos de la experiencia. En muchas ocasiones se construyen categorías o indicadores de evaluación que son elementos que permiten valorar elementos de los objetivos y acciones un juicio valorativo acerca de la eficacia, la eficiencia, la implementación, el impacto,

etc. de la intervención planeada (Añaños et al., 2022) entendiéndolo también como un momento de reflexión sobre la toma de decisiones a futuro para continuar o adaptar su diseño. Lo que se evalúa cobra valor si escapa de estándares preestablecidos y se basa en diseños específicos y contextualizados (Gómez Serra, 2005).

Por eso, la propuesta de evaluación de este trabajo parte de un instrumento diseñado propiamente para las intervenciones que pretenden evaluar, priorizando elementos que prioriza el propósito y procesos de talleres artísticos con poblaciones migrantes vulnerables que describimos a continuación.

2. Contexto de la evaluación y cuestiones metodológicas

El trabajo realizado se enmarca 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. N.101007587), siendo la responsable de este la Doctora Monique Martínez (2022) de la Universidad de Toulouse II – Jean Jaurès. Dicho proyecto se centra en presentar las artes escénicas, desde la investigación-creación, como herramientas de transformación y mejora socioeducativa y personal en personas migrantes en situaciones de vulnerabilidad. Para la consecución, se organiza una serie de talleres artísticos propuestos por las Universidades colaboradoras.

En concreto, este artículo se sitúa en la fase de "Work Package 2", liderado por la Universidad de Granada, cuya responsable es la Doctora Fanny Añaños, orientado a evaluar los talleres artísticos vinculados al proyecto, en concreto, desde un esquema de análisis socioeducativo, que se centra en evaluar elementos de diseño e implementación de los talleres a través de las valoraciones de personas que han participado en esas experiencias (Añaños et al., 2022).

El proceso de evaluación se ha desarrollado a través de dos instrumentos creados específicamente para valorar los mencionados talleres. Dichos instrumentos se denominan CUSOEMI, Cuestionario Socioeducativo de Migrantes y CUSOETA, Cuestionario Socioeducativo de Talleristas; cada uno de ellos destinado a recoger las voces de los distintos implicados en las experiencias de los talleres. Se puede consultar una explicación más extensa de los instrumentos y su proceso de construcción en Moles et al. (En prensa).

En ambos instrumentos se valoran cuestiones similares del desarrollo de los talleres artísticos con personas migrantes. La parte de resultados que se muestra aquí se centra en el análisis del grado de satisfacción de los participantes y de los talleristas y observadores de diversos elementos de los talleres y de su desarrollo.

Respecto a la muestra obtenida, en CUSOEMI se obtiene un total de 76 participantes de los talleres, mientras que en CUSOETA se alcanza un total de 40 talleristas/observadores.

En cuanto a las categorías que analizamos, emergen en el camino del propio proyecto, fruto de la planificación de los talleres, valorando el propio

contenido y consideraciones metodológicas de las experiencias artísticas o talleres.

Para ello, se encuentra un primer bloque relacionado con el fomento de las relaciones interpersonales y habilidades personales:

- Relaciones personales
- Comunicación
- Relaciones colaborativas
- Aportación de ideas

Segundo, un bloque relativo a cuestiones valoradas como propias de dinámicas de prácticas artísticas y que deben ser objeto de valoración:

- Uso de espacios
- Uso de cuerpo
- Uso de materiales
- Expresión de la voz
- Uso de los espacios
- Tiempos para expresión

Y, tercero, dado las vulnerabilidades y realidades de la población participantes, también se han considerado ítems relativos a cuestiones sensibles que trabajan a través de los talleres como son:

- Consideración emociones
- Consideración historia personal

- Consideración necesidades
- Libertad de expresión

Tras esto, se realiza un análisis estadístico de la información obtenida a través de descriptivos y tablas de frecuencias, diferenciando los datos referentes a los participantes (CUSOEMI) y a los talleristas/observadores (CUSOETA).

Y, finalmente, cabe indicar que se ha tenido presente en la realización de los talleres el enfoque de derechos humanos. La idea es la promoción de la inclusión y la eliminación de fronteras y barreras que puedan dar lugar a la exclusión o discriminación de personas por motivos personales o situaciones específicas que hayan experimentado. En ese sentido, se hace indispensable construir sociedades basadas en una cultura de paz y respeto a los derechos humanos. Esto implica fomentar la libertad de desarrollo tanto a nivel individual, grupal y comunitario, sin dejar de lado los vínculos y las interdependencias que nos hagan fuertes frente a cualquier tipo de muro o de frontera que pretenda excluir o discriminar a las personas en orden a cualquier rasgo personal o situación concreta que les haya tocado vivir (Úcar, 2014).

3. Resultados clave y discusión sobre la valoración de los talleres artísticos

La primera cuestión que se pregunta en el instrumento es el grado de satisfacción de los participantes y talleristas/observadores sobre el fomento de las relaciones interpersonales.

TABLA 1

Relaciones personales durante el taller

Instrumentos	CUSOEMI		CUSOETA	
	%	N	%	N
Porcentaje / frecuencia				
Nada satisfecho	0	0	0	0
Poco satisfecho	1.4	1	0	0
Regular	2.8	2	0	0
Satisfecho	30.6	22	25.8	8
Muy satisfecho	65.3	47	74.2	23
Total	100	72	100	31
Perdidos/En blanco	5.3	4	22.5	9
TOTAL	100	76	100	40

Fuente: Elaboración propia, proyecto H2020-MSCA-RISE 101007587

Entre ellos, respecto a las relaciones personales durante el taller, 72 de los 76 participantes respondieron el 94.7%, con 4 valores en blanco (5.3%). Un 65.3% (N=47) estuvo muy satisfecho, un 30.6% (N=22) satisfecho, un 2.8% (N=2) regular y solo un 1.4% (N=1) estuvo poco satisfecho. En este sentido, de acuerdo con Longás et al. (2023) las personas en situación de vulnerabilidad presentan limitaciones relacionales y carencias en sus habilidades y competencias sociales, siendo difícil establecer vínculos afectivos en su ambiente social (Martínez y Martínez, 2018).

Por otro lado, se obtienen 31 respuestas de los 40 talleristas, significando un 77.5% de las res-

puestas y con 9 valores perdidos (22.5%). De estos 31 talleristas, el 74.2% (N=23) afirmaba estar muy satisfecho y el 25.8% (N=8) restante satisfecho, no obteniendo ninguna respuesta para el resto de los niveles de satisfacción. De este modo, se observó uniformidad entre las respuestas de los dos grupos muestrales, talleristas y participantes, presentando ambos un grado de satisfacción elevado general en lo relativo a las relaciones personales durante el taller. Las prácticas artísticas adquieren un carácter social que fomenta las relaciones y vínculos, no solo entre los participantes, también con los propios agentes profesionales (Mela, 2019).

TABLA 2

Comunicación durante el taller

Instrumentos	CUSOEMI		CUSOETA	
	%	N	%	N
Porcentaje / frecuencia				
Nada satisfecho	0	0	0	0
Poco satisfecho	0	0	0	0
Regular	4.2	3	0	0
Satisfecho	23.6	17	35.5	11
Muy satisfecho	72.2	52	64.5	20
Total	100	72	100	31
Perdidos/En blanco	5.3	4	22.5	9
TOTAL	100	76	100	40

Fuente: Elaboración propia, proyecto H2020-MSCA-RISE 101007587

En la tabla 2 podemos observar las respuestas sobre la valoración de las formas de comunicación ejercidas durante el taller obtuvo 72 respuestas válidas de los 76 participantes (94.7% de las respuestas) y 4 valores en blanco (5.3%). Un 72.2% (N=52) corresponden a los participantes muy satisfechos, 23.6% (N=17) a los satisfechos y el 4.2% a los que contestaron ‘regular’ (N=3). Ningún participante indicó estar poco satisfecho sobre la comunicación.

De mismo modo, esta pregunta fue formulada a los talleristas, generando 31 respuestas válidas de 40 talleristas (77.5%) y 9 valores perdidos

(22.5%). Sobre ello, se obtienen unos resultados similares: el 64.5% (N=20) quedó muy satisfecho y el 35.5% (N=11) satisfecho. Ningún tallerista refirió estar poco satisfecho o regular sobre la comunicación.

Con todo, tal y como manifiesta Abad (2009), los procesos de transformación y empoderamiento a través de prácticas artísticas se encuentra vinculados a diferentes elementos sociopersonales, entre los cuales resulta de gran importancia, además del sentido de la estética, transmisión de valores y difusión cultural, la comunicación interpersonal durante la experiencia.

TABLA 3

Colaboración durante el taller				
Instrumentos	CUSOEMI		CUSOETA	
Porcentaje / frecuencia	%	N	%	N
Nada satisfecho	0	0	0	0
Poco satisfecho	0	0	0	0
Regular	4.1	3	3.2	1
Satisfecho	21.9	16	22.6	7
Muy satisfecho	74	54	74.2	23
Total	100	73	100	31
Perdidos/En blanco	3.9	3	22.5	9
TOTAL	100	76	100	40

Fuente: Elaboración propia, proyecto H2020-MSCA-RISE 101007587

Sobre la colaboración entre personas durante el taller (Tabla 3), se obtienen un total de 73 respuestas de los 76 participantes (96.1%) con 3 valores perdidos (3.9%). Un 74% (N=54) quedó muy satisfecho, un 21.9% (N=16) satisfecho y un 4.1% (N=3) que contestó que su nivel de satisfacción era regular para este factor. Ningún participante refiere a poca satisfacción.

Por su parte, se alcanzan 31 respuestas de los 40 talleristas (77.5%) y 9 valores perdidos (22.5%).

Estas respuestas son equivalentes a las de los participantes: El 74.2% (N=23) afirmó estar muy satisfecho respecto a la colaboración y el 22.6% (N=7) satisfecho, el 3.2% (N=1) indicaron que su satisfacción fue regular. En este grupo no se observan respuestas sobre poca satisfacción.

De este modo, los talleres presentados en este proyecto se realizan en un marco de trabajo colaborativo y participativo, de acuerdo con lo propuesto por Martínez (2022).

TABLA 4

Aportación de ideas durante el taller				
Instrumentos	CUSOEMI		CUSOETA	
Porcentaje / frecuencia	%	N	%	N
Nada satisfecho	0	0	0	0
Poco satisfecho	2.8	2	0	0
Regular	5.6	4	9.7	3
Satisfecho	40.3	29	32.3	19
Muy satisfecho	51.4	37	58.1	18
Total	100	72	100	31
Perdidos/En blanco	5.3	4	22.5	9
TOTAL	100	76	100	40

Fuente: Elaboración propia, proyecto H2020-MSCA-RISE 101007587

Los participantes y los talleristas pudieron expresar su grado de satisfacción en cuanto a su participación y aportación de ideas propias durante las sesiones (Tabla 4).

Esta cuestión fue respondida por 72 de los 76 participantes (94.7%) quedando 4 valores perdidos (5.3%). El 51.4% (N=37) afirmó estar muy satisfecho con ello, el 40.3% (N=29) satisfecho, el 5.6% (N=4) regular y el 2.8% (N=2) poco satisfecho.

Por su lado, se cuenta con 31 respuestas de 40 talleristas (77.5%) y 9 valores perdidos (22.5%). Se obtiene que un 58.1% (N=18) de ellos está muy satisfecho, el 32.3% (N=10) satisfecho y el 9.7% (N=3) calificaba su satisfacción como regular.

A diferencia de la cuestión anterior, se cuenta con más respuestas referidas a satisfacción regular y poca sobre la aportación de ideas, por tanto, debe facilitarse la expresión de sus emociones y el reconocimiento de la vivencia de estas experiencias (Abad, 2009; Burgos y Amaya, 2023).

TABLA 5

Uso de los espacios durante el taller				
Instrumentos	CUSOEMI		CUSOETA	
Porcentaje / frecuencia	%	N	%	N
Nada satisfecho	0	0	0	0
Poco satisfecho	0	0	0	0
Regular	11	8	6.5	2
Satisfecho	37	27	38.7	12
Muy satisfecho	52.1	38	54.8	17
Total	100	73	100	31
Perdidos/En blanco	3.9	3	22.5	9
TOTAL	100	76	100	40

Fuente: Elaboración propia, proyecto H2020-MSCA-RISE 101007587

Respecto el uso de los espacios, en la Tabla 5, se obtienen 73 respuestas válidas de los 76 participantes (96.1%) y 3 valores perdidos (3.9%). El 52.1% afirmó estar muy satisfecho (N=38), el 37% (N=27) satisfecho y el 11% (N=8) tenía un nivel de satisfacción regular en lo relativo al uso de los espacios.

Por su parte, se cuenta con 31 respuestas de 40 talleristas (77.5%) y 9 valores perdidos (22.5%). Entre ellas, el 54.8% (N=17) pertenecían a la los que estaban muy satisfechos, el 38.7% (N=12) a

los que estaban satisfechos y el 6.5% (N=2) a los que presentaban un nivel de satisfacción regular.

Estas respuestas sugieren un nivel de satisfacción global bastante bueno entre talleristas y participantes, sin observar ninguna respuesta referida a poca satisfacción. El espacio es una que permite la conexión interrelacional y estructural de los participantes y profesionales con los talleres, siendo de gran importancia su preparación y delimitación previa para la mejor interacción durante la aplicación de las acciones (Riera et al., 2014).

TABLA 6

Uso de materiales durante el taller				
Instrumentos	CUSOEMI		CUSOETA	
Porcentaje / frecuencia	%	N	%	N
Nada satisfecho	0	0	0	0
Poco satisfecho	0	0	0	0
Regular	8.5	6	3.2	1
Satisfecho	31	22	32.3	10
Muy satisfecho	60.6	43	64.5	20
Total	100	71	100	31
Perdidos/En blanco	6.6	5	22.5	9
TOTAL	100	76	100	40

Fuente: Elaboración propia, proyecto H2020-MSCA-RISE 101007587

En la Tabla 6, observamos como el modo de uso de los materiales (objetivos, movimientos, sonidos, imágenes, textos...) del taller fue valorado por 71 de los 76 participantes (93.4%) y se obtuvo 5 valores perdidos (6.6%). Estas respuestas se dividieron entre un 60.6% (N=43) que afirmó estar muy satisfecho con el uso de los materiales durante el taller, un 31 (N=22) satisfecho y un 8.5% (N=6) sintió un nivel de satisfacción regular.

Por su parte, se cuenta con 31 respuestas de 40 talleristas (77.5%) y 9 valores perdidos (22.5%).

El 64.5% (N=20) quedó muy satisfecho, un 32.3% (N=10) satisfecho y un 3.2% (N=1) cuyo nivel de satisfacción fue regular, predominando una percepción positiva entre ambos grupos de asistentes al taller para este tema.

Los materiales son también un aspecto del taller que favorece la conexión y vínculos de los participantes y profesionales con la propia experiencia propuesta y permite un mejor alcance de los objetivos (Riera et al., 2014).

TABLA 7

Uso del cuerpo				
Instrumentos	CUSOEMI		CUSOETA	
Porcentaje / frecuencia	%	N	%	N
Nada satisfecho	0	0	0	0
Poco satisfecho	1.4	1	0	0
Regular	8.2	6	6.5	2
Satisfecho	39.7	29	25.8	8
Muy satisfecho	50.7	37	67.7	21
Total	100	73	100	31
Perdidos/En blanco	3.9	3	22.5	9
TOTAL	100	76	100	40

Fuente: Elaboración propia, proyecto H2020-MSCA-RISE 101007587

Al analizar el grado de satisfacción de participantes en cuanto al uso de sus cuerpos y la expresión transmitida por los mismos (Tabla 7), se encuentran 73 respuestas válidas de 76 participantes (96.1%) y 3 respuestas en blanco (3.9%). Se muestra un 50.7% (N=37) muy satisfechos, un 39.7% (N=29) satisfechos, un 8.2% (N=6) regular y, para terminar, un 1.4% (N=1) poco satisfechos.

Por otra parte, los talleristas obtienen 31 respuestas (77.5%), donde 9 respuestas fueron en blanco (22.5%). El 67.7% (N=21) se siente “muy satisfecho”, el 25.8% restante (N=8) son identi-

ficados por la opción “satisfecho” y el 6.5% (2) restante por “regular”.

Debido a ello, estos resultados permiten observar una menor conformidad entre los participantes que entre los talleristas en lo referente al uso y expresión de sus propios cuerpos, sugiriendo la presencia de inseguridades físicas en este primer grupo. A pesar de ello, Martínez (2022) y Castillo (2014) destacan la corporeidad como el eje central que favorece la adquisición del conocimiento en los talleres artísticos (Burgos y Amaya, 2023).

TABLA 8

Expresión a través de la voz				
Instrumentos	CUSOEMI		CUSOETA	
Porcentaje / frecuencia	%	N	%	N
Nada satisfecho	0	0	0	0
Poco satisfecho	2.7	2	0	0
Regular	16.4	12	6.5	2
Satisfecho	32.9	24	25.8	8
Muy satisfecho	47.9	35	67.7	21
Total	100	73	100	31
Perdidos/En blanco	3.9	3	22.5	9
TOTAL	100	76	100	40

Fuente: Elaboración propia, proyecto H2020-MSCA-RISE 101007587

En el uso y expresión de las voces (Tabla 8), se obtienen 73 respuestas válidas de 76 participantes (96.1%) y 3 valores perdidos (3.9%). En concreto, el 47.9% (N=35) se encuentra muy satisfecho, un 32.9% (N=24) satisfecho, un 16.4% (N=12) regular y un 2.7% (N=2) poco satisfecho.

En cuanto a los talleristas se alcanza un total de 31 respuestas de 40 (77.5%) con 9 valores per-

didados (22.5%). Un 67.7% (N=21) se sintió muy satisfecho, un 25.8% (N=8) satisfecho y un 6.5% (N=2) sintió una satisfacción regular. Esta situación sugiere, nuevamente, una mayor inseguridad entre el primer grupo en lo referente a las capacidades expresivas, lo que refuerza las limitaciones relacionales y sociales de las vulnerabilidades propias de la población migrantes (Lon-gás, et al., 2023; Martínez y Martínez, 2018).

TABLA 9

El uso del espacio durante el taller				
Instrumentos	CUSOEMI		CUSOETA	
Porcentaje / frecuencia	%	N	%	N
Nada satisfecho	0	0	0	0
Poco satisfecho	0	0	0	0
Regular	8.3	6	3.2	1
Satisfecho	48.6	35	41.9	13
Muy satisfecho	43.1	31	54.8	17
Total	100	72	100	31
Perdidos/En blanco	5.3	4	22.5	9
TOTAL	100	76	100	40

Fuente: Elaboración propia, proyecto H2020-MSCA-RISE 101007587

En cuanto al uso del espacio en el que se realizó el taller (Tabla 9), los participantes que respondieron fueron 72 de 76 (94.7%) con 4 respuestas en blan-co (5.3%). De estos, el 43.1% (N=31) declaró estar muy satisfecho, el 48.6% (N=35) satisfecho y el 8.3% (N=6) indicó que su nivel de satisfacción era regular.

Por otro lado, en el grupo de los talleristas se obtienen 31 respuestas válidas de 40 (77.5%) y

9 valores perdidos (22.5%), mostrando que un 54.8% (N=17) estaba muy satisfecho, un 41.9% (N=13) estaba satisfecho y solo un 3.2% (N=1) sintió un nivel de satisfacción regular. Ante ello, es necesario que los profesionales organicen la interacción de los espacios de forma óptima para enriquecer los procesos de transformación (Rie-ra et al., 2014).

TABLA 10

Tiempos para la expresión durante el taller				
Instrumentos	CUSOEMI		CUSOETA	
Porcentaje / frecuencia	%	N	%	N
Nada satisfecho	0	0	0	0
Poco satisfecho	1.4	1	0	0
Regular	6.9	5	9.7	3
Satisfecho	33.3	24	29	9
Muy satisfecho	58.3	42	61.3	19
Total	100	72	100	31
Perdidos/En blanco	5.3	4	22.5	9
TOTAL	100	76	100	40

Fuente: Elaboración propia, proyecto H2020-MSCA-RISE 101007587

Al preguntar si el tiempo del taller permitía ex-presarse de diversas formas, en la Tabla 10, se cuenta con la respuesta de 72 de 76 participan-tes (94.7%) y 4 valores perdidos (5.3%). El 58.3% (N=42) indicó estar muy satisfecho, el 33.3% (N=24) estar satisfecho, el 6.9% (N=5) tener un nivel de satisfacción regular y el 1.4% (N=1) estar poco satisfecho.

Igualmente, por otra parte, los talleristas obtie-nen 31 respuestas (77.5%), de los cuales 9 fue-ron valores perdidos (22.5%). Se observa que el 61.3% (N=19) quedó muy satisfecho, el 29%

(N=9) satisfecho y el 9.7% (N=3) con un grado de satisfacción regular,

En este aspecto se deduce un grado de satisfac-ción generalmente elevado entre ambos grupos. Sin embargo, el subgrupo de participantes que respondió “muy satisfecho” fue ligeramente in-ferior que en otros de los aspectos planteados. A pesar de ello, esta población requiere la ex-presión de sus vivencias para poder construir su propio proceso de aprendizaje y empoderamien-to (Añaños et al., 2022).

TABLA 11

Satisfacción con la consideración de las emociones durante los talleres

Instrumentos	CUSOEMI		CUSOETA	
	%	N	%	N
Porcentaje / frecuencia				
Nada satisfecho	0	0	0	0
Poco satisfecho	5.6	4	0	0
Regular	4.2	3	3.2	1
Satisfecho	26.4	19	35.5	11
Muy satisfecho	63.9	46	61.3	19
Total	100	72	100	31
Perdidos/En blanco	5.3	4	22.5	9
TOTAL	100	76	100	40

Fuente: Elaboración propia, proyecto H2020-MSCA-RISE 101007587

Al valorar si en el taller si han tenido en cuenta sus emociones (Tabla 11), se cuenta con la respuesta de 72 de 76 participantes (94.7%) y 4 valores perdidos (5.3%). El 63.9% (N=46) expresa estar muy satisfecho, un 26.4% (N=19) satisfecho, el 4.2% (N=3) satisfacción regular y el 5.6% (N=4) poco satisfechos en este sentido.

Por el contrario, los talleristas obtienen 31 respuestas de 40 (77.5%), de los cuales 9 fueron valores perdidos (22.5%). Estos mostraron que el 61.3% (N=19) se sintió muy satisfecho, el 35.5% (N=11) satisfecho y el 3.2% (N=1) restante regular.

Con ello, aunque el nivel de satisfacción es muy elevado también entre los participantes, se ob-

serva una mayor divergencia de opiniones entre talleristas y participantes. Los talleristas muestran estar más satisfechos sobre la consideración de las emociones, mientras que los participantes presentan respuestas más negativas. Esto indica que los participantes requieren una mejor adecuación de las acciones a sus propias características y necesidades personales, ya que la migración supone un fenómeno complejo que impacta en las diferentes dimensiones de la propia persona (psicológica, social, económica, etc.) generando así una gran sensación de fragilidad y vulnerabilidad (Burgos y Amaya, 2022, Martínez y Martínez, 2018)

TABLA 12

Nivel de satisfacción sobre la consideración de las historias de vida de los participantes

Instrumentos	CUSOEMI		CUSOETA	
	%	N	%	N
Porcentaje / frecuencia				
Nada satisfecho	0	0	0	0
Poco satisfecho	3	2	3.2	1
Regular	7.5	5	3.2	1
Satisfecho	26.9	18	25.8	8
Muy satisfecho	62.7	42	67.8	21
Total	100	67	100	31
Perdidos/En blanco	11.8	9	22.5	9
TOTAL	100	76	100	40

Fuente: Elaboración propia, proyecto H2020-MSCA-RISE 101007587

Tras eso, se pregunta si se ha tenido en cuenta la historia personal de los participantes en el taller. Los resultados se pueden ver en la Tabla 12.

El grupo de participantes proporcionó 67 respuestas válidas de 76 participantes (88.2%), con 9 respuestas en blanco (11.8%), generando esta pregunta más valores perdidos que todas las anteriores. De estos participantes, el 62.7% (N=42)

quedó muy satisfecho en este factor, el 26.9% (N=18) satisfecho, el 7.5% (N=5) sintió que su satisfacción fue media o regular y el 3% (N=2) expresó estar poco satisfecho en este aspecto del taller.

Los talleristas, al igual que en la cuestión presentan 31 respuestas válidas de 40 (77.5%), donde 9 fueron valores perdidos (22.5%). El 67.7% (N=21) afirmó estar muy satisfecho, el 25.8% (N=8) estar

satisfecho, el 3.2 (N=1) se sintió regular y el otro 3.2% restante (N=1) poco satisfecho.

Esta información sugiere que los participantes evitan responder cuestiones sobre violencia en comparación con los talleristas, debido a que el número de respuestas válidas desciende respecto al resto de las preguntas que fueron con-

tadas por los primeros. Además, nuevamente el grado de satisfacción es más elevado entre los talleristas que entre los participantes, lo que probablemente indica que se necesita ofrecer estrategias de sensibilización y personalización en las actividades de los talleres (Añaños et al., 2022; Burgos y Amaya, 2022).

TABLA 13

Consideración de situaciones personales durante los talleres

Instrumentos	CUSOEMI		CUSOETA	
	%	N	%	N
Porcentaje / frecuencia				
Nada satisfecho	0	0	0	0
Poco satisfecho	4.4	3	0	0
Regular	10.3	7	6.5	2
Satisfecho	30.9	21	25.8	8
Muy satisfecho	54.4	37	67.7	21
Total	100	68	100	31
Perdidos/En blanco	10.5	8	22.5	9
TOTAL	100	76	100	40

Fuente: Elaboración propia, proyecto H2020-MSCA-RISE 101007587

Cuando se evaluó el grado de satisfacción respecto a si el taller tiene cuenta la situación personal y necesidades actuales (Tabla 13), se obtuvieron 68 respuestas válidas de 76 participantes (89.5%) y 8 valores perdidos (10.5%). Entre estas respuestas, el 54.4% (N=37) se corresponden con la opción “muy satisfecho”, el 30.9% (N=21) con “satisfecho”, el 10.3% (N=7) con “regular” y el 4.4% (N=3) con “poco satisfecho”.

Asimismo, las respuestas válidas de los talleristas sumaron 31 de 40 (77.5%), con 9 valores perdidos (22.5%), donde se incluye un 67.7% (N=21) corres-

pondiente a la opción “muy satisfecho”, un 25.8% (N=8) a “satisfecho” y un 6.5% (N=2) a “regular”.

Estos datos sugieren que los talleristas presentan, generalmente, un mayor grado de conformidad que los participantes sobre si se tuvo en cuenta su situación personal y necesidades actuales, pudiendo percibir además un descenso en la proporción de respuestas de participantes satisfechos o muy satisfechos respecto a otras preguntas. Los participantes, por su parte, necesitan mayores elementos de individualización y adaptación (Gómez Serra, 2005).

TABLA 14

Libertad de expresión durante los talleres

Instrumentos	CUSOEMI		CUSOETA	
	%	N	%	N
Porcentaje / frecuencia				
Nada satisfecho	1.4	1	0	0
Poco satisfecho	0	0	0	0
Regular	2.8	2	9.7	3
Satisfecho	19.4	14	12.9	4
Muy satisfecho	76.4	55	77.4	24
Total	100	72	100	31
Perdidos/En blanco	5.3	4	22.5	9
TOTAL	100	76	100	40

Fuente: Elaboración propia, proyecto H2020-MSCA-RISE 101007587

Tras eso, se valora el sentimiento de libertad para expresarse durante los talleres (Tabla 14).

Los participantes proporcionaron 72 respuestas válidas de 76 (94.7%) y 4 valores perdidos

(5.3%). Un 76.4% (N=55) señaló presentar un nivel satisfactorio muy bueno, un 19.4% (N=14) estar satisfecho, un 2.8% (N=2) identificó su grado de satisfacción con la opción “regular” y un 1.4% (N=1) se sintió nada satisfecho.

En cuanto a los talleristas, se obtuvieron 31 respuestas válidas de 40 (77.5%), donde 9 fueron valores perdidos (22.5%). El 77.4% (N=24) pertenecía a la proporción de estos que quedó muy satisfecha, el 12.9% (N=4) a los que indicaron estar satisfechos y el 9.7% (N=3) a los que evaluaron su nivel de satisfacción como “regular”.

TABLA 15¹
Satisfacción respecto al desarrollo del taller

	CUSOEMI					CUSOETA				
	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
Relaciones personales	0% (0)	1.3% (1)	2.8% (2)	30.6% (22)	65.3% (47)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	25.8% (8)	74.2% (23)
Comunicación	0% (0)	0% (0)	4.2% (3)	23.6% (17)	72.2% (52)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	35.5% (11)	64.5% (20)
Colaboración	0% (0)	0% (0)	4.1% (3)	21.9% (16)	74% (54)	0% (0)	0% (0)	3.2% (1)	22.6% (7)	74.2% (23)
Aportación de ideas	0% (0)	2.8% (2)	5.6% (4)	40.3% (29)	51.4% (37)	0% (0)	0% (0)	9.7% (3)	32.3% (10)	58.1% (18)
Uso de espacios	0% (0)	0% (0)	11% (8)	37% (27)	52.9% (38)	0% (0)	0% (0)	6.5% (2)	38.7% (12)	54.8% (17)
Uso de materiales	0% (0)	0% (0)	8.5% (6)	31% (22)	60.5% (43)	0% (0)	0% (0)	3.2% (1)	32.3% (10)	64.5% (20)
Uso del cuerpo	0% (0)	1.4% (1)	8.2% (6)	39.7% (29)	50.7% (37)	0% (0)	0% (0)	6.5% (2)	25.8% (8)	67.7% (21)
Expresión de la voz	0% (0)	2.7% (2)	16.4% (12)	32.9% (24)	47.9% (35)	0% (0)	0% (0)	6.5% (2)	25.8% (8)	67.7% (21)
Uso del espacio	0% (0)	0% (0)	8.3% (6)	48.6% (35)	43.1% (31)	0% (0)	0% (0)	3.2% (1)	41.9% (13)	54.8% (17)
Tiempos para expresión	0% (0)	1.4% (1)	6.9% (5)	33.3% (24)	58.3% (42)	0% (0)	0% (0)	9.7% (3)	29% (9)	61.3% (19)
Consideración de emociones	0% (0)	5.6% (4)	4.2% (3)	26.4% (19)	63.9% (46)	0% (0)	0% (0)	3.2% (1)	35.5% (11)	61.3% (19)
Consideración historia personal (0)	0% (2)	3% (5)	7.5% (18)	26.9% (42)	62.7% (0)	0% (1)	3.2% (1)	3.2% (8)	25.8% (21)	67.7% (21)
Consideración necesidades	0% (0)	4.4% (3)	10.3% (7)	30.9% (21)	54.4% (37)	0% (0)	0% (0)	6.5% (2)	25.8% (8)	67.7% (21)
Libertad de expresión	1.3% (1)	0% (0)	2.8% (2)	19.4% (14)	76.4% (55)	0% (0)	0% (0)	9.7% (3)	12.9% (4)	77.4% (24)

Fuente: Elaboración propia, proyecto H2020-MSCA-RISE 101007587

1 · 1: Nada satisfecho · 2: Poco satisfecho · 3: Regular · 4: Satisfecho · 5: Muy satisfecho

En este caso, observamos un aumento de participantes que queda satisfecho con este factor. Por el contrario, en el grupo de talleristas se muestra un incremento de los que muestran su descontento mediante la opción “regular” respecto a otros factores, lo que muestra su implicación con el propio proceso investigador (Martínez, 2022). No obstante, el nivel de satisfacción global de ambos grupos fue muy elevado.

A continuación, se muestra una tabla resumen sobre la satisfacción de participantes y transformadores sobre los diferentes aspectos de desarrollo del taller.

4. Consideraciones finales

Las prácticas artísticas son una herramienta de vital importancia en la transformación de las vulnerabilidades, especialmente en personas migrantes, cuyo respeto por su dignidad y sus derechos humanos dejan mucho que desear. No obstante, dada la gran complejidad y sensibilidad que implica la intervención ante las distintas necesidades de esta población, resulta fundamental los procesos de evaluación que valore la adecuación y eficacia en los diseños e implementación de las acciones con una metodología adecuada que guíe todo el proceso y se actúe a partir de las evidencias. Así en desde el enfoque socioeducativo consideramos imprescindible actuar teniendo en cuenta las cuatro fases del proceso de la acción/intervención: análisis de la realidad, diseño de la acción, ejecución o puesta en escena y, evaluación (Añaños, García-Vita y Moles, 2021), más si cabe en un contexto de violencia donde se requiere acciones transformadoras que construyan una cultura de paz (García-Vita, Añaños y Medina, 2020; Añaños, Rivera y Amaro, 2021).

Concretamente, en los talleres evaluados se valora positivamente la implementación de acciones con metodologías colaborativas, lo que permite el desarrollo de vínculos personales entre los participantes, además de con los propios profesionales. Por su parte, el uso de los materiales son también un elemento valorado positivamente por ambos agentes, lo que va a permitir una mejor vivencia de la experiencia, y contribuir así en el proceso de transformación.

Sin embargo, aunque los profesionales muestren mayores satisfacciones en el uso del espacio y adecuación del taller a las necesidades de los destinatarios, los participantes muestran un menor grado de satisfacción. La interacción con el ambiente donde se realiza la experiencia es un factor que permite el propio autoconocimiento y facilita la autonomía de los participantes durante su experiencia, debiendo ser considerada adecuadamente durante el diseño del taller. Asimismo, a pesar de ser un fenómeno complejo, los profesionales deben estar sensibilizados y

formados para reconocer las distintas características y factores que inciden en las vulnerabilidades de los procesos de migración.

En definitiva, se muestra que los talleres son un medio de gran impacto en la transformación y empoderamiento de la población migrante, generando experiencias colaborativas, sociales y de comunidad. No obstante, se proponen mejoras que consideren una mejor interacción con el medio y ambiente de desarrollo, así como la adaptación a los distintos perfiles y vulnerabilidades presentes en el grupo de participantes.

Por último, cabe señalar que un taller llevado a cabo con una perspectiva de derechos humanos tiene una gran incidencia en las poblaciones vulnerables, ya que los derechos humanos son el parámetro de actuación, estos son fundamentales y universales, inherentes a todos los seres humanos debido a su dignidad intrínseca. No son meros privilegios concedidos por autoridades gubernamentales y no pueden ser revocados sin justificación válida. Esta idea subraya la impor-

tancia de garantizar y proteger los derechos humanos como un principio básico en la sociedad para promover la dignidad y el valor de cada individuo. En ese sentido, para alcanzar una sociedad más justa y equitativa, es fundamental promover la cultura de paz, respeto a los derechos humanos y solidaridad que fomente la inclusión y la colaboración entre las personas, en lugar de la exclusión y la discriminación. De esta forma se reconoce que las personas son interdependientes y que el fortalecimiento de los lazos comunitarios es esencial para superar cualquier forma de segregación. En última instancia, se destaca la necesidad de construir sociedades que respeten la dignidad y los derechos de todos, que valoren la diversidad, independientemente de su origen, género, orientación, condición, u otras características individuales.

Referencias bibliográficas

- Abad, J. (2009). Usos y funciones de las artes en la educación y el desarrollo humano. En L. Jiménez, I. Agirre y L. Gouvêa (Coords) *“Educación artística, cultural y ciudadana”* (17-24). Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI), Servicio de Publicaciones.
- ACNUDH – Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos. (2004). *Los Derechos Humanos y Las Prisiones*. Naciones Unidas. <https://www.ohchr.org/Documents/Publications/training11sp.pdf>
- Añaños, F.T., García-Vita, M., y Añaños, K. (2022). La intervención socioeducativa con poblaciones migrantes vulnerables: Una cuestión de derechos humanos. *Revista TransMigrARTS*, (1), 40-49.
- Añaños, F.T., García-Vita, M. y Moles-López, E. (2021). Intervención socioeducativa en distintos contextos sociales. Procesos metodológicos. *Revista de Paz y Conflictos*, 14(2), 106-130. <http://dx.doi.org/10.30827/revpaz.v14i2.22793> ; <https://revistaseug.ugr.es/index.php/revpaz/article/view/22793/23548>
- Añaños, F.T., Rivera, M. y Amaro, A. (2021). Foundations of Culture of Peace and Peace Education as a means of Social Inclusion. *Revista Historia de La Educación Latinoamericana (RHELA)*, 22 (35), 13-34. <https://doi.org/10.19053/01227238.11916>
- Burgos-Jiménez, R., y Amaya, I. (2023). Apreciaciones sobre el proceso de investigación-creación aplicado con personas migrantes en situación de vulnerabilidad: Una experiencia autoetnográfica en Bogotá. *Revista TransMigrARTS*, 3(3), 24-37. <https://doi.org/10.59486/MTIF8780>
- 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.
- Gómez Serra, M. (2005). Educación social y evaluación: Evaluar para mejorar y transformar. *Pedagogía Social: Revista interuniversitaria*.
- García-Vita, M. del M., Añaños, F. T., y Medina García, M. (2020). Educación social escolar en la construcción de cultura y educación para la paz: propuestas metodológicas de intervención socioeducativa. *Campos En Ciencias Sociales*, 8(2), 47–71. <https://doi.org/10.15332/25006681/6012>
- Longás, J., Andrés, T., Cussó-Parcerisas, I., Riera, J. y Dotras, P. (2023). La evaluación de la vulnerabilidad social en el contexto iberoamericano: una revisión bibliográfica. OBETS. *Revista de Ciencias Sociales*, 18(2), 323-342. <https://doi.org/10.14198/obets.22210>
- 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.
- Mela, J. (2019). La investigación basada en las artes: análisis de su uso y experiencia docente en el colegio Hispanoamericano. *Páginas de Educación*, 12(2), 107-123. <https://doi.org/10.22235/pe.v12i2.1839>
- Moles, E., Gutiérrez, E., Molina, E. y Añaños, F.T. Diseño y validación de un cuestionario socioeducativo para tallerista, observadores y evaluadores de talleres de artes vivas para la inclusión social (CUSOETA). *Revista TransMigrARTS*, (4), 44-55.
- Rodríguez, J. M. (2009). Guía para el diseño de programas socioeducativos de atención a la infancia. *Foro de educación*, 7(11), 287-301.
- Rubin, A. (2015). A neo-liberal account of prison diffusion. *The Law and Society Review*, 49(2), 365-400.
- Úcar, X. (2014). Participatory evaluation and empowerment. Pedagogía Social. *Revista Interuniversitaria*, 24, 13-19.

Diseño y validación de un cuestionario socioeducativo para talleristas, observadores y evaluadores de talleres de artes vivas para la inclusión social

Design and validation of a socio-educational questionnaire for workshop leaders, observers and evaluators of living arts workshops for social inclusion

Conception et validation d'un questionnaire socio-éducatif pour les animateurs d'atelier, les observateurs et les évaluateurs d'ateliers d'arts vivants pour l'inclusion sociale

DOI 10.59486/DTAP5635

Moles López, Elisabet, Doctora en Ciencias de la Educación por la Universidad de Granada
(<https://orcid.org/0000-0001-6586-2654>)

Gutiérrez Santiuste, Elba, Doctora en Ciencias de la Educación por la Universidad de Granada
(<https://orcid.org/0000-0003-3169-3404>)

Molina Fernández, Elvira, Doctora en Ciencias de la Educación por la Universidad de Granada
(<https://orcid.org/0000-0003-4459-5213>)

Añaños, Fanny T., Doctora en Pedagogía por la Universidad de Granada
(<https://orcid.org/0000-0001-7515-1987>)

Palabras clave:

diseño de instrumento, validación de cuestionario, enfoque socioeducativos, talleres artísticos, inclusión social

Keywords:

instrument design, questionnaire validation, socio-educational approach, arts workshops, social inclusion

Mots-clés:

conception d'instruments, validation de questionnaires, approche socio-éducative, ateliers artistiques, inclusion sociale

RESUMEN

El presente artículo tiene como objeto el presentar el cuestionario socioeducativo para talleristas, observadores e investigadores, denominado CUSOETA, así como describir y analizar el proceso de diseño, construcción y validación. Este instrumento, a cargo de la Universidad de Granada (España), responsable del WP2, pretende, desde el enfoque socioeducativo, conocer desde la visión de los ejecutores el proceso transformador de la población con la que se está interviniendo, mediante procesos artísticos que se llevaron a cabo en nueve talleres en España y Colombia.

La validación se hizo por juicio de expertos, donde se aplicó métodos cualitativos y cuantitativos, teniendo una versión final de 47 ítems, distribuidas en siete bloques: datos generales del taller, datos generales de los/as talleristas y observadores/as, sobre las características de los participantes, sobre la situación actual de los participantes, sobre la preparación del taller y su rol como tallerista y/o observador, sobre el desarrollo del taller y, sobre el proceso transformador e impacto. A la par de diseñó el protocolo ético, las hojas de información y consentimiento. Después de la validación se administró online mediante el software LimeSurvey bajo la licencia de la Universidad de Granada, en un periodo cercano a terminar los talleres

El conocimiento en profundidad, de un lado, de la realidad de las personas vulnerables como los migrados, de otro lado, la situación y perspectivas de los responsables; así como las posibilidades y viabilidades de la intervención son vitales para diseñar una acción transformadora, real y ajustada a las personas, al medio y al contexto donde se ejecuta la acción artística, con lo cual se incidirá en los procesos de inclusión social.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to present the socio-educational questionnaire for workshop participants, observers and researchers, called CUSOETA, as well as to describe and analyze the design, construction and validation process. This instrument was in charge of the University of Granada (Spain), responsible for WP2. It is aimed, from the socio-educational approach, to understand, from the vision of the executors, the transformative process at the population whom it is directed, through artistic processes that were carried out in nine workshops in Spain and Colombia.

The validation was done by expert judgment, where qualitative and quantitative methods were applied, having a final version of 47 items, distributed in seven blocks: general data of the workshop, general data of the workshop participants and observers, on the characteristics of the participants, about the current situation of the participants, about the preparation of the workshop and their role as workshop leader and/or observer, about the development of the workshop and, about the transformative process and impact. At the same time, he designed the ethical protocol, the information and consent sheets. After validation, it was administered online using the LimeSurvey software under the license of the University of Granada, in a period close to the end of the workshops.

In-depth knowledge, on the one hand, of the reality of vulnerable people such as migrants, and on the other hand, the situation and perspectives of those responsible; as well as the possibilities and feasibility of the intervention are vital to design a transformative action, real and adjusted to the people, the environment and the context where the artistic action is carried out, which will influence the processes of social inclusion.

RÉSUMÉ

Le but de cet article est de présenter le questionnaire socio-éducatif destiné aux participants, observateurs et chercheurs de l'atelier, appelé CUSOETA, ainsi que d'en décrire et d'analyser le processus de conception, de construction et de validation. Cet instrument, de l'Université de Grenade (Espagne), responsable du WP2, a pour objectif, à partir de l'approche socio-éducative, de comprendre, via la vision des personnes qui mettent en oeuvre les ateliers, le processus de transformation de la population auprès de laquelle ils interviennent, à travers neuf ateliers en Espagne et en Colombie.

La validation a été faite par jugement d'experts, où des méthodes qualitatives et quantitatives ont été appliquées, avec une version finale de 47 items, répartis en sept blocs : données générales de l'atelier, données générales des participants et observateurs de l'atelier, caractéristiques des participants, situation actuelle des participants, préparation de l'atelier et rôle en tant qu'animateur et/ou observateur de l'atelier, sur le développement de l'atelier et, sur le processus de transformation et son impact. Parallèlement, ont été conçus le protocole éthique, les fiches d'information et de consentement. Après validation, CUSOETA a été administré en ligne à l'aide du logiciel LimeSurvey sous licence de l'Université de Grenade, dans la période proche de la fin des ateliers. La connaissance approfondie, d'une part, de la réalité des personnes vulnérables telles que les migrants, et d'autre part, de la situation et des perspectives des responsables, ainsi que les possibilités et la faisabilité de l'intervention sont essentielles pour concevoir une action transformatrice, réelle et adaptée aux personnes, à l'environnement et au contexte dans lequel l'action artistique est réalisée.

Tout ceci influencera les processus d'inclusion sociale.

1. Introducción

Esta publicación se enmarca dentro del proyecto europeo TransMigrARTS (H2020-MSCA-RISE-2020), conformado por un total de 16 socios, sumando más de un centenar de investigadores, a partir de los cuales se ha creado una red hispanohablante de investigadores, artistas/investigadores y empresas culturales que abarque Europa (Francia, España y Dinamarca) y América Latina (Colombia y México).

El objetivo de este proyecto es analizar cómo las artes pueden ayudar a transformar y mejorar la vida de las personas migrantes en situación de vulnerabilidad en el país o lugar de acogida.

Para ello, se está llevando a cabo una metodología de investigación-creación aplicada, con el fin de: observar, evaluar y modelar talleres artísticos con un importante carácter innovador. De este modo, TransMigrARTS tiene como propósito crear e implantar una metodología basada en la observación y evaluación de las habilidades artísticas existentes. Es en este sentido cuando nace la necesidad de la creación de instrumentos, a partir de los cuales evaluar el impacto transformador que tienen los talleres artísticos sobre las situaciones de vulnerabilidad de los migrantes y analizar las diferentes prácticas llevadas a cabo con tal fin.

2. Marco teórico. Estado de la cuestión

2.1. Pedagogía y Educación Social: La educación para la Paz como campo emergente

Los investigadores pueden aproximarse a los diferentes procesos y/o conflictos sociales desde dos grandes perspectivas de la Educación, la Pedagogía Social y la Educación Social. Ambas encuentran su base en los Derechos Humanos y tienen como objetivo la mejora de las condiciones de las personas.

La Pedagogía aporta los fundamentos, normas y metodologías para la acción. La Educación Social, en cambio, puede entenderse como el campo de acción de la Pedagogía, aportando la visión práctica y ope-

En cuanto a los instrumentos utilizados para ello, un grupo de investigadores de la Universidad de Granada, España tomando como base la Pedagogía y la Educación Social, llevó a cabo la elaboración de un Cuestionario Socioeducativo de Migrantes (CUSOEMI) y un Cuestionario Socioeducativo de Talleristas (CUSOETA).

El cuestionario CUSOEMI consta de un total de 49 preguntas distribuidas en cinco grandes bloques: datos generales, sobre la migración, sobre los derechos, sobre su situación y sobre el taller. CUSOETA, por su parte, está compuesto por 46 preguntas divididas en siete bloques: datos generales del taller, datos generales de los talleristas y observadores, sobre las características de los/as participantes, sobre la situación actual de los/as participantes, sobre la preparación del taller, sobre el desarrollo del taller y sobre el proceso transformador e impacto.

En este trabajo se explica el proceso de validación del instrumento CUSOETA, el cual se ha desarrollado en dos fases: recolección y organización de las sugerencias de partida propuestas y validación de expertos. Las cuales a su vez constaban de diversas fases analizadas con más detenimiento más adelante.

rativa centrada en la transformación social (Añaños, García-Vita y Moles-López, 2021).

Ambas perspectivas a su vez presentan numerosos campos teóricos y de acción para la práctica como son: la educación especializada (donde destaca el trabajo con conflictos sociales, minorías étnicas, migración, vulnerabilidad, marginalidad y/o exclusión social), la educación para adultos, la animación sociocultural y los campos emergentes (como la Educación intercultural, para la igualdad, para el arte, etc.) (Muñoz et al., 2014; Tiana, 2014; Añaños, 2012, 2012a, 2022; Añaños, García-Vita y Moles-López, 2021). Es en este último campo en el que se encontraría inserta la Educación para la Paz, la cual adquiere un papel de gran importancia en este trabajo.

Se basa en la concepción de una “paz imperfecta”, inconclusa, contextual, cotidiana, que pretende el desarrollo de capacidades humanas deseables y que implica un cambio de paradigma en el que no se pone el foco en la violencia sino en visibilizar espacios, tiempos y agentes de paz. Busca aprender de los aciertos, no de los errores.

La Educación para la Paz, parte de la cultura para la paz y el respeto por la dignidad humana con el fin de esa transformación o cambio social (Cerdas, 2013). A su vez, la Educación para la Paz analiza, estudia y sugiere planes, estrategias, métodos y acciones, reales y coherentes, basados en la evidencia. Estos planteamientos tienen en cuenta en cuenta las características concretas e imaginarios de las personas y su medio (Añaños, García-Vita y Moles-López, 2021).

En suma, la Pedagogía y la Educación Social constituyen a la vez una unidad con visiones tanto teóricas-epistemológicas, metodológicas y prácticas. La parte metodológica habitualmente se le conoce como “enfoque o perspectiva socioeducativa”. Así, según Añaños (2022: 82-83), la acción o intervención socioeducativa, entre otros, consiste en promover cambios en las distintas esferas (educativa, social, formativa, cultural, emocional, etc.), aplicando principios, métodos, conocimientos, actitudes, habilidades, valores, etc. tendentes a mejorar la calidad de vida y promoción de las personas y grupos. Para tal fin será importante la asunción de la realidad, aumentar la motivación para el cambio y, desarrollar estrategias que le permitan afrontar de forma consciente y real su vida y la relación con la sociedad. Los objetivos serán graduales y procesuales, así como, el respeto la voluntariedad y libertad, siendo la misma persona la protagonista de su propio cambio”.

PS, ciencia teórica-práctica de la ES en su incidencia-acción en la realidad se rige de acuerdo a los criterios y metodologías acordes a la población, al contexto, momento político, histórico, social, etc. De tal modo, que el proceso metodológico es sistémico y secuencial que atraviesa cuatro momentos centrales definidos por Añaños, García-Vita y Moles (2021): 1º análisis de la realidad, 2º Planificación y diseño de la acción/intervención, 3º ejecución o implementación y, 4º evaluación. A efectos del presente trabajo, nos centraremos en la primera fase.

* Análisis de la realidad, es conocido en otros campos como “diagnóstico” o “diagnóstico de las necesidades”, un concepto asociado a una dimensión tradicional de las ciencias sanitarias y con un carácter parcial o sesgada de la realidad, del que nos distanciamos. Se trata de realizar una aproximación y profundización en la/a persona/s o grupos, en sus entornos y contextos para conocer todos los entresijos de las interacciones de los diversos factores y situaciones que sitúan y inciden en un fenómeno o hecho social, en los cuales se estudia, también, todas las posibilidades y viabilidades de las posibles respuestas (soluciones), que posteriormente se desarrollarán cuando se diseñe la acción.

Los fundamentos y métodos de esta fase, especialmente para la obtención y tratamiento de la información son de las Ciencias Sociales, si bien se halla imbuida al enfoque socioeducativo.

En los procesos de transformación social, como en el caso del proyecto TransMigrARTS se emplean distintos métodos, instrumentos y estrategias, que, entre otros, pueden traducirse en programas, proyectos y/o talleres concretos. Conocer en profundidad las características, procesos y situaciones desde esta perspectiva socioeducativa de la población en la que se centra un proyecto de acción social es de gran importancia a la hora de llevar a cabo cualquier tipo de intervención.

2.2. Importancia de la validación de un instrumento

La validación de instrumentos en investigación es un proceso de gran importancia con el fin de garantizar la confiabilidad y validez de los datos recopilados, mediante las cuales se conoce su consistencia (González, 2018; López, Lalangui, Maldonado y Palmero, 2019) Los instrumentos de investigación, como cuestionarios, escalas y entrevistas, son herramientas que se utilizan para recopilar información empírica. Por lo tanto, una correcta validación de estos instrumentos asegura que “midan” de manera precisa y confiable las variables e indicadores deseados en base al objetivo de investigación (Gutiérrez-Castillo, Cabero-Almeñana y Estrada-Vidal, 2017). A continuación se detallan los conceptos y enfoques clave relacionados con la validación de instrumentos en investigación.

1 · Desde ahora CUSOEMI
2 · Desde ahora CUSOETA

• 2.2.1. La Confiabilidad

Cuando en investigación se habla de la confiabilidad de un instrumento de recogida de datos, se hace referencia a la consistencia y estabilidad. Es esencial que un instrumento sea confiable para que produzca resultados consistentes (López, Avello, Palmero, Sánchez y Quintana, 2019; Arribas, 2004). A continuación se presentan algunos métodos comunes utilizados para evaluar la confiabilidad de los instrumentos:

- Confiabilidad Test-Retest: Este enfoque implica administrar el mismo instrumento a una muestra de participantes en dos momentos diferentes y luego calcular la correlación entre las puntuaciones obtenidas en ambas ocasiones. Una correlación alta indica una mayor confiabilidad (Bland y Altman, 1996).
- Coeficiente Alfa de Cronbach: Es una medida de confiabilidad interna que evalúa la consistencia entre los ítems de un instrumento. El coeficiente alfa de Cronbach se basa en las correlaciones entre los ítems y proporciona una estimación de la confiabilidad del instrumento en una sola administración (Cronbach, 1951).
- Confiabilidad Interjueces: Se refiere a la consistencia en las puntuaciones obtenidas cuando diferentes evaluadores administran el mismo instrumento. La confiabilidad interjueces se evalúa mediante el cálculo de la correlación entre las puntuaciones de los diferentes evaluadores (Shrout y Fleiss, 1979).

3. Materiales y Método: construcción de CUSOETA

Partiendo del paquete de trabajo 2 del proyecto de investigación, se desarrolla la validación de la herramienta de evaluación de los talleres artísticos creada por las investigadoras de la Universidad de Granada, España.

La herramienta se aplicó en 9 talleres de España y Colombia realizados con diferentes poblaciones migrantes y diferentes disciplinas de artes escénicas (teatro, danza, música, clown y performance).

El cuestionario tiene por objetivo conocer desde

• 2.2.2. Validez

La validez se refiere a la capacidad de un instrumento para medir de manera precisa y adecuada el constructo que se pretende evaluar (López et al., 2019; Sireci y Padilla, 2014). A continuación se presentan diferentes tipos de validez que se deben considerar durante el proceso de validación:

- Validez de Contenido: Evalúa si el contenido del instrumento refleja de manera adecuada el constructo que se desea medir. Implica una revisión exhaustiva por parte de expertos en el campo para garantizar que los ítems sean relevantes y representativos (DeVellis, 2017).
- Validez de Constructo: Evalúa la medida en que un instrumento mide el constructo subyacente de manera precisa y consistente. Se pueden utilizar análisis factoriales exploratorios y confirmatorios para examinar la estructura interna del instrumento y las relaciones entre los ítems (Hair, Black, Babin, y Anderson, 2019; Hernández, 2014).
- Validez de Criterio: Evalúa la relación entre los resultados del instrumento y un criterio externo relevante. Puede ser concurrente (comparando el instrumento con otros ya validados) o predictiva (evaluando la capacidad del instrumento para predecir un resultado futuro) (Hulle, Cummings, Browner, Grady, y Newman, 2013; López et al., 2019).

la perspectiva de los talleristas y observadores las opiniones, valoraciones y experiencias, en cuanto a la preparación, el desarrollo y el impacto del taller, teniendo en cuenta la población con la que se trabaja.

El cuestionario, igualmente, contiene un protocolo de aplicación y una política de datos comunicada a los participantes coincidente con los principios del propio proyecto TransMigrARTS y de la Universidad de Granada (España).

4. Análisis y validación de CUSOETA

En este estudio se utilizó un diseño de investigación cuantitativo, la alternativa seleccionada fue el diseño de encuesta (Creswell & Creswell, 2017), así como un diseño cualitativo. La investigación por encuesta es el método en el que, a través de una descripción cuantitativa, se estudian las opiniones de una muestra de individuos. Por su parte, muchos de los ítems se han diseñado de forma abierta, las cuales han sido cumplimentadas en función de las opiniones y valoraciones de los participantes, los cuales unas vez extraídas de la bases de datos fue-

ron sometidos al método de análisis de contenido, para su posterior categorización.

En suma, el estudio es de carácter descriptivo y transversal, donde se empleó métodos cualitativos y cuantitativos. Es un estudio descriptivo porque se obtuvo información sobre un fenómeno en un contexto determinado (Bisquerra et al., 2014). Es un estudio transversal porque se describieron variables y se analizó su incidencia e interrelación en un solo momento en el tiempo (Hernández-Sampieri et al., 2014).

4.1. Muestra

La presente investigación se llevó a cabo durante los años 2022 y 2023 y contó con la participación de 40 participaciones lo que supone un total de 33 profesionales (talleristas, observadores y evaluadores). Estos profesionales formaban parte del proyecto de investigación TransMigrARTS, cada uno en su rol.

Tabla 1. Resumen. las características de los participantes.

	Frecuencia	Porcentajes
Género		
Mujeres	22	55 %
Hombres	18	45 %
Edad		
De 19 a 30 años	2	5 %
De 31 a 40 años	13	32.5 %
De 41 a 50 años	14	35 %
Más de 50 años	11	27.5%

Fuente: elaboración propia

4.2. Diseño de investigación

- Fase 1.

Esta fase consistió en recoger y organizar las ideas de partida propuestas en la reunión de Granada, España, la revisión de la literatura, la creación de ítem pool y la construcción de la versión 1 del cuestionario. Esta fase se subdivide en dos.

Fase 1.1: Seminario internacional desarrollado en Granada, se estableció la importancia de

conocer el antes, durante y después de los talleres en relación con las artes vivas para la inserción social.

Fase 1.2: Revisión de la literatura focalizados en el tema, donde se buscaron y analizaron otros estudios previos y de acuerdo con Newman y Gough (2020) se ha realizado un topics pool procedente de la literatura.

Posteriormente se establecieron las dimensiones a analizar. Se elaboró una parrilla que se fue completando con los datos obtenidos en el análisis de los artículos de forma inductiva. Los resultados de la parrilla fueron revisados en una segunda vuelta por un panel de expertos. Siguiendo a Mavri et al. (2021), en este estudio se ha adoptado un método estructural ya que, posteriormente a la codificación inicial, se ha realizado una organización de los topics en diversas dimensiones: Datos generales, Proceso de migración, Derechos humanos y vulnerabilidad, Colectivos, Factores de riesgo, Factores de protección, Sociedad acogedora, Convivencia y construcción de paz e integración social. En esta primera fase se establecieron las escalas de valoración que definitivamente quedaron definidas en:

- Escala tipo Likert de cinco niveles (ej: Nada, Poco, Regular, Bastante, Mucho; Muy difícil, Difícil, Regular, Fácil, Muy fácil).
- Respuestas abiertas (datos personales, ampliación sobre algunos ítems).
- Respuestas únicas obligatorias (p.ej. aceptación de política de datos, voluntariedad de cumplimentación).
- Respuestas dicotómicas (sí/no).
- Respuestas de única opción (ej. Hombre/Mujer/Otro, nivel educativo)

Fruto de la fase 1.2 se construyó la versión 1 del cuestionario que sirvió para revisión por expertos externos.

- Fase 2.

En esta fase la versión 1 del cuestionario fue revisada por nueve expertos externos en arte, inclusión y diversidad, psicología educativa, educación artística, educación social, métodos de investigación. Los expertos tuvieron que contestar en un documento word incluyendo sus datos personales y bajo un estricto control de protección de datos.

El cuestionario estaba precedido de una breve explicación sobre su objetivo, concretamente:

“Este cuestionario tiene por objetivo conocer desde la perspectiva de los talleristas y observadores las opiniones, valoraciones, experiencias, etc. en

cuanto a la preparación, el desarrollo y el impacto del taller, teniendo en cuenta a la población con la que se trabaja (migrantes), con el fin de mejorar el proceso transformador del taller en las siguientes ediciones”. (Equipo de investigación, 2022).

Los 46 ítems presentados estaban agrupados en las siguientes dimensiones: Datos generales del taller, Datos generales de los talleristas y observadores, Sobre las características de los participantes, Sobre la preparación del taller, Sobre el desarrollo del taller, Sobre el proceso transformador.

Se facilitó a los expertos externos una plantilla donde tenían que analizar las dimensiones y los ítems propuestos por el panel de expertos en relación a los criterios de pertinencia (adecuación, necesidad, importancia, etc.), redacción (lenguaje, sintaxis, claridad, corrección en la redacción) y comprensión (grado de comprensión o entendimiento de la pregunta, que no dé lugar a diferentes interpretaciones, etc.) de todos los ítems. Se utilizó una escala para las contestaciones de Ninguna (1), Poca (2), Neutra (3), Bastante (4), Mucha (5). Esta validación incluye un apartado “Sugerencias” donde podían incluir, si lo deseaban, cualquier otra cuestión que consideraran para mejorar la calidad del cuestionario.

Tabla 2. Análisis cuantitativo de valoración por juicio por expertos

Pertinencia	4.87 de 5
Redacción	4.77 de 5
Comprensión	4.73 de 5

Fuente: elaboración propia

Posteriormente se realizaron dos procesos paralelos:

- a) el equipo investigador analizó el porcentaje y realizaron pruebas de acuerdo intercodificadores,
- b) se revisaron los comentarios cualitativos aceptando, rechazando o modificando los ítems propuestos en la versión 1. Tras este proceso se llegó a la versión definitiva del cuestionario.

El cuestionario final contenía 46 ítems y fue administrado de forma online conteniendo, al principio,

una explicación sobre objetivos, participación voluntaria, procedimiento, riesgos asociados a la participación, beneficios para el estudio, confidencialidad y tratamiento de datos, compensación económica y otra información complementaria.

Tabla 3. Análisis cualitativo de valoración por juicio por expertos

N=153 comentarios	%	Número de comentarios “n”
Se rechazaron completamente	54.9 %	84
Se aceptaron con matizaciones	3.9 %	6
Se aceptaron completamente	41.2 %	63

Fuente: elaboración propia

5. Resultados

El cuestionario construido *ad hoc* fue publicado en línea utilizando la plataforma LimeSurvey con el nombre CUSOETA.

Los talleres donde se recogieron la muestra de participantes (talleristas, observadores e investigadores) son:

Tabla 4. Talleres estudiados en TMA y muestra

Talleres evaluados	n	%
WP1_T06 UDFJC (Bogota): Performance transitar	3	7.5
WP1_T07 UDFJC (Bogota): Danza de las emociones	2	5
WP2_T09 UDFJC (Bogotá): Danza creacion compartida mujeres	3	7.5
WP2_T10 UDFJC (Bogotá): Prácticas de la risa y la celebración	2	5
WP2_T11 UDFJC (Bogotá): Performance buen vivir	10	25
WP2_T12 Remiendo (Granada):Contar lo propio; entender lo ajeno. Taller de escritura dramática y testimonio.	8	20
WP2_T13 Ñaque (Madrid): Teatro extensivo	4	10
WP2_T16 UDFJC (Bogotá) Performando mi frontera	3	7,5
WP2_T17 UDFJC (Bogota):Vallenato, cantaoras, oralidad y narrativas visuales	5	12,5
Total	40	100 %

Fuente: Elaboración propia

Los 33 participantes tardaron aproximadamente 90 minutos en completar el cuestionario. Se utilizó SPSS v.24 para analizar los datos cuantitativos. La calidad del instrumento fue asegurada a través del análisis de su validez de contenido y constructo y su fiabilidad.

5.1. Estudio descriptivo de las dimensiones

En la versión final del cuestionario se mantuvieron las seis dimensiones procedentes de la versión 1:

- 1. Datos generales del taller, compuesta por cuatro ítems: Nombre del taller, Lugar y fechas de desarrollo y Organismo a cargo. Esta dimensión tiene el objetivo de conocer y obtener datos del taller para posteriores análisis relacionados con las dimensiones siguientes.
- 2. Datos generales de los talleristas y observadores, compuesta por nueve ítems: Sexo, Edad, País de nacimiento, País de residencia, Situación laboral, Institución a la cual pertenece, Nivel Educativo, Titulación, Fortaleza que aporta en relación al proyecto TransMigrARTS. El objetivo de esta dimensión es tener un conocimiento preciso de los datos sociodemográficos de los talleristas/observadores que complementan el cuestionario.
- 3. Sobre las características de los participantes, compuesta por 19 ítems. En general, el objetivo de esta dimensión es tener conocimiento sobre la información que posee el tallerista/observador de los participantes de los talleres. Por ejemplo, procedencia de los participantes, reconocimiento de su situación de migrante o desplazado, percepción de acogimiento en el lugar donde residen los participantes, motivos de su migración, grupo étnico, características de su migración, situaciones en su migración (situaciones discriminatorias, respeto a sus derechos humanos, apoyos institucionales), nivel educativo, actividad laboral,
- 4. Sobre la preparación del taller, compuesta por cuatro ítems: tener información sobre la ética del proyecto, grado de satisfacción de la información previa, planificación del taller, adecuación del perfil de los talleristas/observadores.
- 5. Sobre el desarrollo del taller, compuesta por dos ítems: satisfacción en el desarrollo de los

talleres, satisfacción de los elementos de los talleres.

6. Sobre el proceso transformador, compuesta por cinco ítems: identificación de procesos transformativos, proyección e impacto de los talleres, satisfacción general y propuestas de mejora.

5.2. Validez

La validez de contenido se ha analizado a través de juicio de expertos con el análisis Intraclass Correlation Coefficient se ha obtenido un valor de .91 que según la literatura (Fleiss, 1986) se considera una concordancia muy buena (ICC > .75). El criterio de pertinencia obtuvo entre los expertos externos del cuestionario (M = 4.47; SD = 1.08), el criterio de redacción (M = 4.33; SD = 1.09) y el criterio de comprensión (M = 4.39; SD = 1.07).

También se realizó un análisis de los comentarios de los expertos externos (Tabla 2). Se revisaron los ítems redundantes, irrelevantes y reformulando alguno de ellos. Los expertos hicieron 153 comentarios, de los cuales 84 (54.9%) fueron rechazados, 63 (41,2%) fueron aceptados y 6 (3.9%) fueron rechazados parcialmente. En cuanto a los comentarios aceptados, los cambios que se realizaron fueron del tipo: cambios de redacción (56) y cambios de escala (7).

Esta validez implica el grado en que las medidas encontradas representan a los elementos del constructo que estamos analizando, es decir, aquellas preguntas sobre: los datos generales del taller, datos generales de los talleristas y observadores, sobre las características de los participantes, sobre la preparación del taller, sobre el desarrollo del taller y sobre el proceso transformador; son medidos correctamente.

5.3. Fiabilidad

La fiabilidad se calculó a través del Alpha de Cronbach para el cuestionario completo y por dimensiones, obteniéndose los valores señalados en la Tabla 3 de la página siguiente

Tabla 3.

Dimensiones	Descripción	Alpha de Cronbach
Dimensión 1	Datos generales del taller	No corresponde
Dimensión 2	Datos generales de los talleristas y observadores	No corresponde
Dimensión 3	Sobre las características de los participantes	.88
Dimensión 4	Sobre la preparación del taller	.82
Dimensión 5	Sobre el desarrollo del taller	.77
Dimensión 6	Sobre el proceso transformador	.80

Fuente: Elaboración propia

Los resultados obtenidos en la Tabla 3 sobre el alfa de Cronbach son niveles que sugieren una alta fiabilidad de la herramienta presentada en este trabajo ya que en las dimensiones 3, 4 y 6 alfa >.8 y en la dimensión 5, está cercano a este valor.

6. Discusión y conclusiones

La construcción del cuestionario CUSOETA, diseñado para talleristas, observadores e investigadores participantes en el marco de los talleres TransmigrARTS, toma en consideración la Guía de Observación definida en Granada, España en enero de 2021, en el que hay una perspectiva temporal del “antes, durante y después” de la acción teatral. La guía suponía una observación cualitativa al fenómeno de la transformación de la vulnerabilidad de las personas migrantes que participaron en los talleres, no obstante, se evidenció la necesidad de complementarla, desde visiones sociales y educativas, con información cualitativa y cuantitativa procedente de las personas participantes en los talleres. Con tal fin, la UGR en 2021 diseñó Ad hoc dos instrumentos de recogida de información provenientes tanto de los talleristas-observadores (CUSOETA) como de los propios participantes (CUSOEMI).

Ambos instrumentos son de carácter socioeducativo que buscan analizar las trayectorias de vida y de migración de los participantes en los talleres, su situación actual y procesos de integración social, así como evaluar los procesos artísticos que se llevan a cabo en distintos talleres, cuyos resultados pretenden mejorar los talleres posteriores. En am-

bos casos la participación es voluntaria, el respeto de la protección de datos, el manejo y resguardo adecuado de la información y el protocolo ético, siendo éste aprobado por el Comité de Ética de Investigación Humana de la Universidad de Granada (24/06/2022).

Estos instrumentos fueron validados por métodos cualitativos y cuantitativos fundamentalmente por juicio expertos, cuyos resultados han recibido, en una escala de un máximo de 5 de acepción: 4.47/5 en pertinencia de las preguntas, 4.33/5 en redacción y un 4.39/5 en comprensión. Al igual, se recibieron 153 comentarios cualitativos aceptando (41.2%), rechazando (54.9%) o modificando (3.9%). La versión definitiva, tras los cambios realizados en las tres fases, dio lugar a un instrumento compuesto con 46 ítems, distribuidas en siete bloques (datos generales del taller, datos generales de los/as talleristas y observadores/as, sobre las características de los participantes, sobre la situación actual de los participantes, sobre la preparación del taller y su rol como tallerista y/o observador, sobre el desarrollo del taller y, sobre el proceso transformador e impacto. Los análisis de fiabilidad y validez fueron correctos, aportando información que corrobora la utilidad de este instrumento socioeducativo como

herramienta para la medición de las opiniones de talleristas, observadores y evaluadores de talleres de artes vivas para la inclusión social. Los coeficientes Alfa de Cronbach obtenidos son satisfactorios y según los resultados de la validación también lo son las diferentes dimensiones que componen el cuestionario.

Después de la validación se aplicó mediante el software LimeSurvey bajo la licencia de la Universidad de Granada, se administró de forma online en un periodo cercano a terminar en los nueve talleres donde se han recogido la muestra tanto en España como en Colombia, a partir de los cuales el objeto fue el de conocer desde la visión de los ejecutores el proceso transformador de la población con la que se está interviniendo. Este estudio contribuye a la literatura académica al proporcionar un cuestionario que combina aspectos artísticos, pedagógicos y sociales dentro de un solo instrumento. También demuestra validez de contenido, así como confiabilidad suficiente para garantizar la calidad.

Este cuestionario tiene la limitación de haber sido analizado en una muestra relativamente peque-

ña. El siguiente paso sería aplicarlo a diferentes contextos con una muestra más grande para confirmar si es o no un instrumento adecuado para medir las opiniones de talleristas, observadores y evaluadores de talleres de artes vivas para la inclusión social. Una segunda limitación se relaciona con la homogeneidad de la muestra, que estaba compuesta principalmente por mujeres con título universitario.

Con todo, queda patente que la Pedagogía Social, como ciencia teórica-práctica de la Educación Social en su incidencia en la realidad se rige de acuerdo a los criterios y metodologías de la acción/intervención socioeducativa, acordes a la población, al contexto, momento político, histórico, social, etc., pero cuyo propósito principal es orientarse al cambio, a la mejora de la realidad y a su transformación y, precisa de la aportación de los paradigmas (Pérez Serrano, 1999), en este caso en población vulnerable como la migrante. Consideramos que el cuestionario CUSOETA cumple con los criterios de calidad requeridos a nivel metodológico, teórico como práctico y, a su vez, erigirse como un instrumento integral utilizando el arte como elemento transformador de la población estudiada.

Referencias bibliográficas

- Arribas, M. (2004). Diseño y validación de cuestionarios. *Martrons profesión*, 5(17), 23-29. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6125935>
- Añaños, F. T. (2022). Hacia modelos socioeducativos y de desarrollo humano. Claves para la inserción-reinserción social penitenciaria. En Añaños, Fanny T., García-Vita, María del Mar y Amaro, Ana (Coords.), *Justicia social género e intervención socioeducativa*. Madrid: Ediciones Pirámide. Pp. 77-92. <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/81792/2022%20CIASE%20libro1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Añaños, F. T. (2012). Violencias y Exclusiones. Enfoque Socio-educativo y de la paz. Convergencia. *Revista de Ciencias Sociales*, 19(59), 13-41. <http://www.scielo.org.mx/pdf/conver/v19n59/v19n59a1.pdf>
- Añaños, F. T. (2012). Pensamiento y acción socioeducativa en Europa y España. Evolución de la pedagogía y educación social. *Revista Historia de la Educación Latinoamericana-RHELA*, 14(18), 119-138. Doi: <https://doi.org/10.9757>
- Añaños, F. T., García-Vita, M.M., y Moles-López, E. (2021). Intervención socioeducativa en distintos contextos sociales. Procesos metodológicos. *Revista de Paz y Conflictos*, 14(2), 106-130. Doi: <https://doi.org/10.30827/revpaz.v14i2.22793>
- Bland, J. M., y Altman, D. G. (1996). Statistics notes: Measurement error and correlation coefficients. *BMJ*, 313(7048), 41-42. Doi: <https://doi.org/10.1136/bmj.313.7048.41>
- Cerdas, E. (2013). Educación para la paz: fundamentos teóricos, epistemológicos y axiológicos. *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos*, 24(1-2), 189-201. <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/derechoshumanos/article/view/5804>
- Cronbach, L. J. (1951). Coefficient alpha and the internal structure of tests. *Psychometrika*, 16(3), 297-334. http://cda.psych.uiuc.edu/psychometrika_highly_cited_articles/cronbach_1951.pdf
- DeVellis, R. F. (2017). *Scale Development: Theory and Applications* (4th ed.). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Fleiss, J. L. (1986). *The design and analysis of clinical experiments*. John Wiley & Sons.
- González, J. A. (2018). *Diseño y validación de un instrumento para evaluar el impacto de los proyectos formativos en educación básica en México*. Atlante: Cuadernos de Educación y desarrollo. <https://www.eumed.net/rev/atlante/2018/05/instrumento-evaluar-proyectos.html>
- Gutiérrez-Castillo, J. J., Cabero-Almenara, J., y EstradaVidal, L. I. (2017). Diseño y validación de un instrumento de evaluación de la competencia digital del estudiante universitario. *Revista Espacio*, 38(10). Recuperado de <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/54725>
- Hair, J. F., Black, W. C., Babin, B. J., y Anderson, R. E. (2019). *Multivariate data analysis*. Cengage Learning. <https://www.drnishikantjha.com/papersCollection/Multivariate%20Data%20Analysis.pdf>
- Hernández, R., Fernández, C., y Baptista, P. (2018). *Metodología de la investigación*. México: McGraw-Hill Interamericana. <https://acortar.link/543HZH>
- Hulley, S. B., Cummings, S. R., Browner, W. S., Grady, D. G., y Newman, T. B. (2013). *Designing Clinical Research: An Epidemiologic Approach* (2nd ed.). Philadelphia: Lippincott, Williams & Wilkins.
- López Fernández, R., Lalangui Ramírez, J., Maldonado Córdova, A. V., y Palmero Urquiza, D. E. (2019). Validación de un instrumento sobre los destinos turísticos para determinar las potencialidades turísticas en la provincia de El Oro, Ecuador. *Universidad y Sociedad*, 11(2), 341-346. <http://rus.ucf.edu.cu/index.php/rus>
- López, R., Avello, R., Palmero, D. E., Sánchez, S., y Quintana, M. (2019). Validación de instrumentos como garantía de la credibilidad en las investigaciones científicas. *Revista cubana de medicina militar*, 48(2), 441-450. http://scielo.sld.cu/scielo.php?pid=S0138-65572019000500011&script=sci_arttext&lng=pt
- Mavri, A., Ioannou, A., & Loizides, F. (2021). Value creation an identity in cross-organizational communities of practice: A learner's perspective. *Internet and Higher Education*. <https://doi.org/10.1016/j.iheduc.2021.100822>
- Muñoz, L. V., Ibáñez, M., Cárdenas-Rodríguez, M. R., y Terrón-Caro, M. T. (2014). Ámbitos de profesionalización del educador/a social: perspectivas y complejidad. *Revista de humanidades*, (21), 3. <https://doi.org/10.5944/rdh.21.2014.13928>
- Newman, M., & Gough, D. (2020). Systematic reviews in educational research: Methodology, perspectives and application. In O. Zawacki-Richter, M. Kerres, Bedenlier, S., M. Bond, & K. Buntins (Eds.), *Systematic Reviews in Educational Research*. https://doi.org/10.1007/978-3-658-27602-7_1
- Pérez Serrano, G. (Coord.) (1999). *Modelos de investigación cualitativa en educación social y animación sociocultural. Aplicaciones prácticas*. Madrid: Narcea.
- Shrout, P. E., & Fleiss, J. L. (1979). Intraclass correlations: Uses in assessing rater reliability. *Psychological Bulletin*, 86(2), 420-428. Doi: <https://doi.org/10.1037/0033-2909.86.2.420>
- Sireci, S., y Padilla, J. L. (2014). Validating assessments: introduction to the special section. *Psicothema*, 26(1) 97-99. <https://reunido.uniovi.es/index.php/PST/article/view/10223>
- Tiana, A. (2014). La evolución de la educación social como campo académico y profesional. *Historia de la educación social*, 21-56. <https://eduso.net/res/wp-content/uploads/documentos/835.pdf>

Modelización de los talleres prototipos TransMigrARTS:

Una experiencia de reconocimiento de saberes

**Modeling of the TransMigrARTS
prototype workshops:**
An experience of
recognition of knowledge

**Modélisation des ateliers
prototypes TransMigrARTS:**
Une expérience de
reconnaissance des savoirs

DOI 10.59486/FWYA6890

Ana Milena Velásquez Ángel, Universidad de Antioquia (Colombia)
(<https://orcid.org/0000-0003-3803-0080>)

Sandra Camacho López, Universidad de Antioquia (Colombia)
(<https://orcid.org/0000-0001-8620-9371>)

Roberto Carlos Gómez Zúñiga, Universidad de Antioquia (Colombia)

Palabras clave:

TransMigrARTS, arte aplicado, talleres artísticos prototipo, migración, vulnerabilidad, análisis de talleres artísticos.

Keywords:

TransMigrARTS applied art, prototype artistic workshops, migration, vulnerability, analysis of artistic workshops..

Mots-clés:

TransMigrARTS, art appliqué, ateliers artistiques prototypes, migration, vulnérabilité, analyse d'ateliers artistiques.

RESUMEN

En julio de 2023, en Toulouse, se llevó a cabo la segunda reunión general de todos los socios TransMigrARTS, con la finalidad de realizar el WP3, liderado científicamente por los(as) investigadores(as) de la Universidad de Antioquia y que tuvo como objetivo modelizar talleres prototipos para ser implementados en la siguiente fase del proyecto, el WP4. Para el proceso de modelización se reunieron alrededor de cuarenta profesionales de distintas áreas del conocimiento, que observaron, implementaron e hicieron parte de los talleres de arte aplicado en estructuras artísticas y académicas de los países miembros del consorcio: España, Francia y Colombia. Este artículo tiene pretende dar a conocer los procesos de preparación y de desarrollo del WP3 que fue elaborado en tres fases, para las que se articularon diversas metodologías a través del reconocimiento de saberes de cada investigador(a) participante.

ABSTRACT

In July 2023, in Toulouse, the second general meeting of all TransMigrARTS partners was held, with the purpose of carrying out WP3, scientifically led by researchers from the University of Antioquia and which aimed to model prototype workshops to be implemented in the next phase of the project, WP4. For the modeling process, around forty professionals from different areas of knowledge gathered, who observed, implemented and took part in the applied art workshops in artistic and academic structures in the member countries of the consortium: Spain, France and Colombia. The objective of this article is to present the preparation and development processes of WP3, which was prepared in three phases, for which various methodologies were articulated through the recognition of the knowledge of each participating researcher.

RÉSUMÉ

En juillet 2023, à Toulouse, a eu lieu la deuxième rencontre générale de tous les partenaires de TransMigrARTS, dans le but de réaliser le WP3, dirigé scientifiquement par des chercheurs et chercheuses de l'Université d'Antioquia et qui visait à modéliser des ateliers prototypes à mettre en oeuvre dans la prochaine phase du projet, le WP4. Pour le processus de modélisation, une quarantaine de professionnels de différents domaines de connaissances se sont réunis. Ces professionnels ont observé, mis en oeuvre et participé aux ateliers d'art appliqué dans les structures artistiques et académiques des pays membres du consortium : Espagne, France et Colombie. Cet article propose de présenter les processus de préparation et de développement du WP3, qui a été préparé en trois phases, pour lesquelles diverses méthodologies ont été articulées à travers la reconnaissance des savoirs de chaque chercheur et chercheuse participant.e.

Hay una dimensión de apoyo mutuo que es transversal a diferentes tipos de grupos, la posibilidad de darle sentido a la experiencia, el reconocimiento de sentimientos escondidos, la generalización de experiencias donde nos reconocemos unos y otros, el análisis en un contexto que nos permite superar el sentimiento de culpa, todo esto forma parte de muchas cosas que están pensando hacer. Hay que ponerles sentidos a los prototipos para que no se conviertan en una receta.

Carlos Beristain 7 de julio de 2023, durante encuentro WP3
Universidad de Toulouse 2 Jean Jaurès

Después del primer encuentro del proyecto TransMigrARTS en Granada durante el mes de enero de 2022 para realizar el WP1¹, en julio de 2023, en Toulouse, se llevó a cabo la segunda reunión general de todos los socios, con la finalidad de realizar el WP3, que tuvo como objetivo modelizar talleres prototipos TransMigrARTS para ser implementados en la siguiente fase del proyecto, el WP4, a partir de las observaciones de las prácticas artísticas de los diferentes socios durante el WP2.

El WP3 fue liderado científicamente por la Universidad de Antioquia. Para el proceso de modelización se reunieron alrededor de cuarenta profesionales de distintas áreas del conocimiento, que observaron, implementaron e hicieron parte de

los talleres de arte aplicado en estructuras artísticas y académicas de los países miembros del consorcio: España, Francia, Dinamarca y Colombia.

El desarrollo del WP3 se construyó en tres fases y se articularon diversas metodologías: La fase 1, consistió en la realización del análisis previo de la información resultante de veinte (20) informes de observación del WP2, con miras a la preparación del WP3. La fase 2, fue el encuentro de julio, WP3, con más de cuarenta investigadores(as) de todas las estructuras socias del proyecto. Durante ese mes, el trabajo se realizó por grupos y subgrupos. Y la fase 3, fueron los diálogos con plenas del grupo de investigadores(as) asistentes al encuentro y la presentación de los talleres prototipo creados.

FASE 1 · Hacia el WP3: Análisis previo de los informes

Para el cumplimiento del objetivo del WP3, se recurrió a metodologías de investigación cualitativa con el fin de analizar la información existente en TransMigrARTS hasta junio de 2023, teniendo como material fundamental los veinte informes de los observadores del WP2 que se indican a continuación: Taller Cultivando Raíces (09/2021) de la Universidad de Toulouse 2, Jean-Jaurès; Taller TransMigrARTS (01/10/2021) de la empresa de Teatro aplicado Aparté Théâtre (Toulouse); Taller de artes como herramienta de cambio (04/2022) y Taller interdisciplinar (03/2023) de la Escuela

Universitaria de Artes (TAI-Madrid); Taller Micromemorias (05/2022 - 06/2022) de la compañía artística Nuevo Teatro Fronterizo (Madrid); Taller “Devising Theatre”- Teatro de creación procesual (05/07/2022 - 28/07/2022) de la empresa Proyecto Ñaque (Madrid); Talleres: Prácticas del transitar (21/02/2022 - 09/07/2022), Danza de las emociones (23/02/2022 - 14/07/2022), Creación compartida en danza con mujeres migrantes (19/08/2022 - 21/08/2022), Prácticas de la risa y la celebración (05/08/2022 - 17/08/2022) Prácticas de performance para

el buen vivir (12/08/2022 - 20/08/2022) de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Bogotá); Taller itinerante de artes para la paz (16/02/2022 - 16/07/2022) de la Universidad de Antioquia (Medellín); Taller Contar lo propio, entender lo ajeno: escritura dramática y testimonio (01/09/2022 - 16/12/2023) de la compañía artística Remiendo Teatro (Granada); Taller Applied Devising Theatre – Teatro de Creación aplicado como herramienta para el trabajo social y el entendimiento (01/2023 - 05/2023) de Proyecto Ñaque (Madrid); Taller Teatralidades de la memoria y cuerpos-territorio (02/2023 - 05/2023) de la Universidad de Antioquia (en Argelia y Vigía del Fuerte en Colombia); Taller Testimonios de desplazamiento y migración del gesto a la reparación (19/04/2023 - 10/06/2023) de la Universidad de Antioquia (Medellín); Taller Performando mi frontera con niños (15/2/2023 - 14/4/2023) de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Bogotá); Taller Vallenato, cantao-ras, oralidad y narrativas visuales: gráficas, memorias tránsitos (2/03/2023 - 14/04/2023) de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Bogotá y Valledupar); Taller de descubrimiento del propio Clown ((21/01/2023 - 21/06/2023) y Taller Clown y fotografía (01/2023 - 03/2023) de la compañía artística Bataclown (Toulouse); Taller de teatro y danza vio-itinerancias (25/01/2023 - 22/03/2023) de la Universidad de Toulouse 2, Jean Jaurès (Toulouse).

Se comenzó por un “análisis cualitativo de contenido”² de los veinte (20) informes y documentos anexos asociados a estos (evaluaciones, textos y artículos), basándose en la guía de observación de los talleres de TransMigrARTS³ durante el WP2, es decir, entre febrero de 2022 y junio de 2023. A partir de este primer análisis, se pudieron establecer otras necesidades de trabajo, por ello se realizaron también: A) Análisis comparativos estructurales de los talleres, con la inten-

ción de proponer una posible modelización para los talleres prototipo, B) Análisis cualitativos de contenido de informes de observación, C) Análisis conceptuales de afectaciones de la migración y triangulaciones con los análisis de contenido efectuados, D) Revisión sistemática de la metodología y ejercicios de arte aplicado de cada taller y E) Revisión de guías y manuales de artes para la intervención con migrantes.

A) Análisis comparativo estructural de talleres para modelización: este análisis se realizó con el objetivo de encontrar parámetros comunes en las experiencias de los observadores y de los talleristas con las poblaciones participantes, que pudieran ser replicables/modelizables en los talleres prototipos. Dentro de los parámetros se encontraron los siguientes aspectos importantes: la frecuencia (una o dos veces por semana), la duración (entre ocho y diez sesiones en promedio), el número de participantes (entre diez (10) y veinte (20) personas por cada taller), la necesidad de contar con un equipo de talleristas que esté apoyado por los observadores participantes, la realización de encuentros previos con las comunidades, instituciones y participantes antes de comenzar los talleres (reuniones y pre-talleres), la relación con el espacio donde se realizaron los talleres (zona rural, urbana, espacios de trabajo), los momentos o las partes que compusieron cada sesión mientras se realizaba el taller (se establecieron cuatro partes: apertura, calentamiento, arte aplicado y cierre). Estos elementos estructurales encontrados indicaron, no solamente rutas para la modelización, sino también hallazgos y retos que debían tenerse cuenta para el objetivo del WP3.

B) Análisis cualitativo de contenido de informes de observación: Los informes reunieron 191 voces en el rol de autores⁴. Debido a la cantidad de información, se hizo necesario recurrir a he-

1 · WP, abreviación de Work Package.

2 · Se analizó el contenido explícito de los textos de los informes, así que los significados latentes de lo que en ellos estaba escrito.

3 · Si se requiere información sobre esta guía creada por todos los investigadores asistentes al WP1 en Granada en enero de 2022, se puede remitir a la revista TMA No. 2: <https://www.transmigrarts.com/3d-flip-book/tma2/>

4 · Se aclara que esta cifra corresponde a los roles de talleristas y de observadores (participantes o no), y no al número de personas; pues ocurre, que uno o varios observadores cumplieron también el rol de talleristas y, a su vez, uno o varios talleristas cumplieron el rol de observadores en otros talleres y lugares a los que se movilizaron, lo cual dio lugar, a las diversas voces en los documentos teóricos de los informes.

ramientas de análisis cualitativo y al análisis del discurso basado en la teoría fundamentada para la generación de redes conceptuales de categorías y subcategorías. La teoría fundamentada, plantea un análisis cualitativo que permite el diálogo constante entre lo construido teóricamente y la práctica en general (Ortiz, 2015). Este análisis, al ser aplicado al objeto de estudio de TransMigrARTS, supone relacionar el concepto de la posible “transformación” que las prácticas artísticas generan y “sus efectos” que, desde las artes aplicadas, pueden tener las personas que realizan dichas prácticas. Se hizo evidente que era necesaria la rigurosidad en la interpretación y en los análisis de los datos, por ello se recurrió al software Atlas-ti-23, basado en la teoría fundamentada como estrategia de la investigación cualitativa (Denzin, Lincoln, Yvonn, 2012)⁵ para la generación de elementos comunes y redes conceptuales de categorías y subcategorías que permitieran relacionar el contenido de los talleres con la hipótesis de investigación de TransMigrARTS: “Las artes vivas contribuyen a transformar los modos de existencia que se han visto afectados en las personas migrantes en situación de vulnerabilidad, a través de las herramientas de investigación creación aplicada”, tal como se expuso en el artículo de la revista TransMigrARTS No. 3, entre las páginas 76-90 (Velásquez, 2023)⁶

En cuanto al instrumento, éste se consideró como el medio para el registro de la información recolectada a través de técnicas metodológicas. Para el caso de TransMigrARTS, la guía de observación de Granada⁷ fue el instrumento utilizado más importante y el que permitió obtener los informes de los veinte talleres artísticos ya mencionados antes. Es importante resaltar que, desde la perspectiva conceptual, la frecuencia arrojada, permitió identificar y agrupar cuatro categorías propias de las artes vivas y que están relacionadas con la transformación: grupo, cuerpo, vivencia y creativa.

5 · Denzin, N. y Lincoln, Yvonna S. (2012) Manual de Investigación cualitativa. Volumen II. Paradigmas y perspectivas en disputa. Editorial Gedisa. Barcelona, 2012

6 · Enlace del artículo Categorías asociadas a la transformación de migrantes en situación de vulnerabilidad en los talleres artísticos de TransMigrARTS: <https://www.transmigrarts.com/3d-flip-book/tma3/>

7 · Guía de observación de Granada, enlace del artículo: <https://www.transmigrarts.com/3d-flip-book/tma2/>

- Grupo

Esta categoría integraría las palabras asociadas de participante, relación, movimiento, empatía, confianza, proceso y comunidad. Este análisis permite sugerir que los diferentes talleres tuvieron una incidencia importante en la creación y construcción de un espacio intersubjetivo que facilitaba el diálogo, la participación y la expresión singular, crítica y reflexiva. El grupo, parece haber marcado la experiencia como personas y como comunidad dinámica y cambiante que participó en el proceso. El trabajo grupal, el hecho de realizar juntos actividades y ejercicios, permitió establecer conexiones e interrelaciones de confianza, empatía y seguridad.

- Cuerpo

Esta categoría permitió 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 subjetividades y sensibilidades. Las categorías integradas a esta palabra fueron emoción, tiempo, espaciar y sentir. Cuerpo se relaciona tanto con la experiencia sensible de cada persona durante el proceso de los talleres, como con la dinámica colectiva. Fue recurrente la alusión al estado del cuerpo al inicio y al final de las sesiones de los talleres, evidenciando movimientos de las sensibilidades propias, exploradas y creadas.

- Vivencia

Permitió asociar las nociones proyecto de vida, historia, trabajar, desplazamiento, migración, mujer, país, situación y sentir. Esta palabra resultó 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(as), quienes también vivenciaron el movimiento de la migración. La vivencia permitió presentar e

incorporar la vida de cada persona en el taller, crear relaciones, percibir el apoyo social y planear relaciones por fuera del encuentro.

- Creativa⁸

A través de esta categoría, se pudieron identificar nociones tales como, la manera, la práctica artística, la creación, el formar; este último está asociado a un proceso de aprendizaje intrínseco a la práctica, pero no como objetivo del taller, sino como parte de la experiencia adquirida en la participación del mismo. Igualmente, el teatro, a través de la palabra oral y escrita, así que del tra-

bajo sobre los conceptos escena, acción, contar, imagen, voz, gesto, sonido, entre otros lenguajes artísticos, fueron aspectos que interactuaron en las diferentes actividades realizadas. Es importante señalar que hubo recurrencia en el discurso del reconocimiento de un lenguaje artístico con premisas, técnicas, materiales específicos y su aplicabilidad en la emergencia de las sensibilidades, del cuerpo y las vivencias de los participantes, talleristas y observadores.

El siguiente diagrama de flujo ilustra las relaciones entre las categorías emergentes con campos de las artes vivas presentes en los talleres organizados:

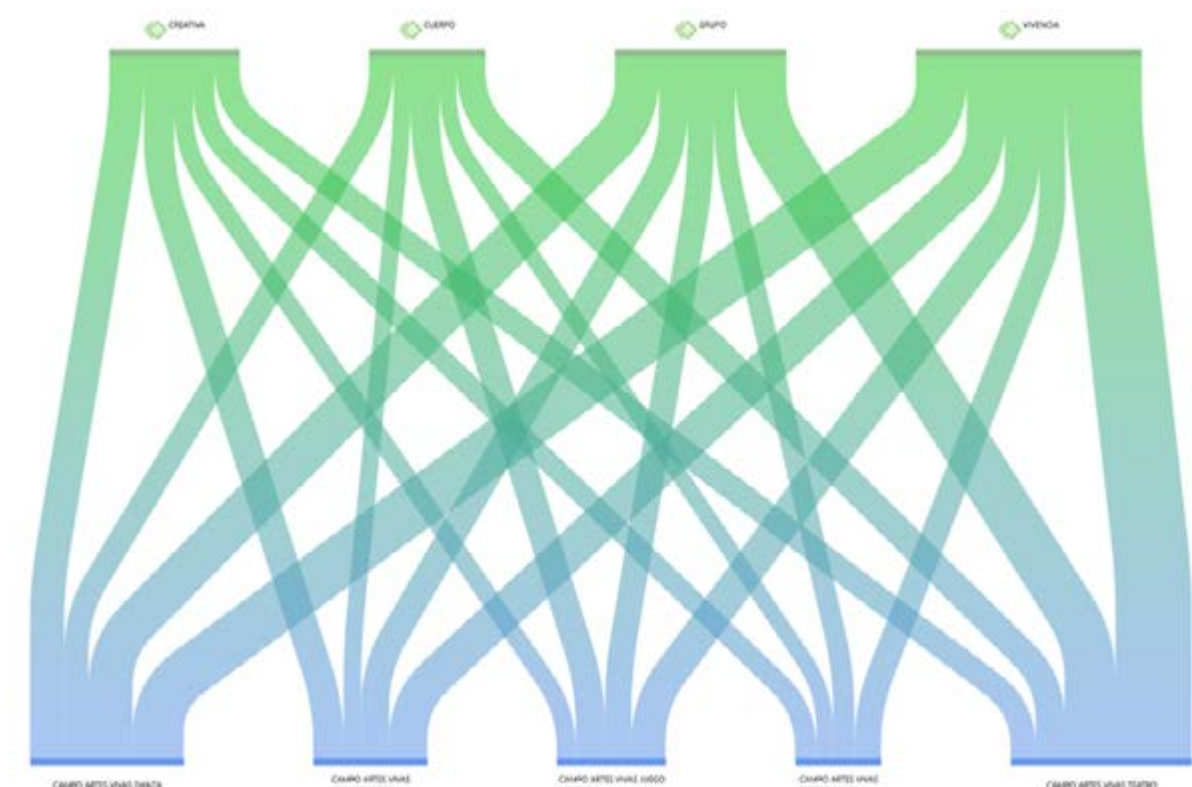


Figura 1. Diagrama de flujo

Asimismo, gracias a las frecuencias arrojadas por el Atlas.ti23, a partir de las observaciones de los investigadores(as), se pudieron enfocar ciertos contenidos que podrían tener al relacionarse las temáticas, los talleres, las categorías y las hipótesis del proyecto TransMigrARTS. Sin embargo, para establecer relaciones complejas entre las

categorías y los contenidos de los talleres de arte aplicado, fue necesario recuperar ciertas premisas que, desde el inicio de la investigación, eran consideradas como las bases fundamentales de este proyecto, para así sentar ciertas reflexiones hacia la modelización: 1) La importancia de la interdisciplinariedad en los talleres de arte apli-

8 · Creativa es una palabra que se repitió de manera constante durante los talleres del WP2 y tiene relación con: “de manera creativa”, “la formación creativa”, la práctica creativa”, “la imagen creativa”, ...

cado, identificando las artes vivas que integran el contenido de los talleres y los contenidos dialógicos entre diferentes metodologías de artes aplicadas. 2) El taller como una ruta, un camino y una propuesta metodológica progresiva, que propone procesos para la transformación y que integran una temporalidad fundamental en el taller, es decir, el antes, el durante y el después de este. Fue necesario enfatizar en la importancia de la conexión entre estas temporalidades, estableciendo algunos mínimos necesarios que deben tenerse en cuenta para antes de comenzar un taller (los pre talleres) y para tener en cuenta después de haber terminado el taller (cierres, socializaciones y celebraciones). 3) La cuestión relativa y problemática de la transformación y las transformaciones, relevando los principios de la participación y la co-creación, en los cuales la escucha activa, la construcción con el grupo, con las personas y sus experiencias, son la base de cualquier proceso de transformación durante el desarrollo de los talleres.

C) Análisis conceptual de afectaciones de la migración y triangulación con análisis de contenido: Hasta aquí, los hallazgos estructurales a partir de la comparación y los análisis cualitativos del discurso basado en la teoría fundamentada, representaban la manera de cómo, desde las artes aplicadas, el proyecto estaba abordando la hipótesis de la investigación. Sin embargo, para que se pudieran modelizar talleres que fueran replicables, era conveniente una nueva revisión conceptual que relacionara la migración con la vulnerabilidad. Recordando que la migración internacional y el desplazamiento interno de las personas son situaciones que afectan la existencia de los seres y grupos humanos que la viven, teniendo repercusiones en las relaciones sociales, comunitarias tanto en el origen, como en el trayecto y destino. Según la OIM (2018), los flujos migratorios en el mundo se caracterizan por su multicausalidad y su complejidad. Es decir, están conformados por personas que tienen motivos diferentes para migrar, pueden enfrentar distintas experiencias de vulnerabilidad y tienen 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 acrecienta con el encuentro intercultural, social y existencial en el lugar de llegada, como lo explican en su artículo las investigadoras Ana Milena Velásquez y Sandra Alvarán (Velásquez, 2023).

Con el objetivo de establecer relaciones entre las categorías emergentes en los talleres de arte aplicado, entre las categorías que evidencian las transformaciones en los talleres y el objetivo del proyecto, enfocado en las afectaciones de la migración, se conformaron grupos de estudio dedicados a la reflexión y a la triangulación. La identificación y hallazgos en relación con la teoría y estudios sobre las afectaciones en las personas migrantes evidencian que los talleres artísticos pueden impactar en la transformación de las vulnerabilidades, asociadas a los procesos migratorios. Pero esas transformaciones deben estar enmarcadas en procesos de cuidado, de respeto, de comunicación asertiva, sin olvidar los principios éticos, por ello se generó una cartilla llamada Puntos de partida, principios, enfoques y mínimos para la implementación de talleres TransMigrARTS, que servirá como guía para el equipo de investigadores(as) que co- implementarán los talleres prototipo durante el WP4.

D) Revisión sistemática de la metodología y ejercicios de arte aplicado de cada taller: Como actividad previa para el cumplimiento del objetivo del encuentro WP3, se hizo la revisión sistemática de los informes de observación por parte del equipo de investigadores(as) de la Universidad de Antioquia, con el fin de extraer los ejercicios de arte aplicado realizados en los talleres artísticos y a partir de los aspectos mostrados en la Figura 2 de la página siguiente.

A partir de la sistematización resultante, se pudieron considerar los siguientes aspectos: 1. En general, los informes de observación no detallaban el paso a paso secuencial de los ejercicios realizados, sino más bien eran descripciones de los ejercicios y actividades realizadas por los participantes a partir de la proposición de los talleres. Por esta razón, fue necesario hacer una

WPI T TALLER: (NOMBRE)										
OBJETIVO GENERAL DEL TALLER					OBJETIVOS ESPECÍFICOS (SI LO TIENE)					
POBLACIÓN QUE PARTICIPÓ EN EL TALLER (A veces el taller esta dirigido a un tipo de población, pero la realidad hace que los participantes difieran o coincidan con esta.)										
EFECTOS, CONCLUSIONES EN CUANTO A LAS TRANSFORMACIONES, (Si las hay)										
COMENTARIOS- PREGUNTAS- DEL INVESTIGADOR UDEA A LA LECTURA DEL INFORME-										
EJERCICIOS- ARTES APLICADAS										
Nº	LISTAR AQUI EJERCICIO DE CALENTAMIENTO, PREPARACION,	INDIVIDUAL - GRUPAL	NOMBRE DEL EJERCICIO NOMBRAR EL LENGUAJE	OBJETIVO- SI LO TIENE EXPLICITO	RECURSOS (Humanos, materiales y tecnológicos)	PASO A PASO	LENGUAJES ARTÍSTICOS (Interdisciplinariad)	EFECTOS (A partir de evaluaciones de participantes o analisis realizado)	ACTIVIDADES DE CIERRE	TALLERISTAS RESPONSABLES
1										
2										

Fig. 2. Tabla de Excel para revisión sistemática de ejercicios

revisión exhaustiva de los ejercicios, extrayendo los momentos que los componían. 2. La organización de la información de los ejercicios permitió establecer una relación entre los objetivos del taller, los ejercicios realizados y los efectos causados en los participantes, con ello se evidenciaron los hallazgos del análisis estructural y de contenido, según los cuales, el taller artístico se proponía como un camino que se recorría por los tres momentos que estaban interconectados entre sí: “antes”, “durante” y “después” del taller. Esta evidencia problematizó la idea de una modelización generalizada de los talleres TransMigrARTS, pues cada taller era único y particular y todos sus elementos se encontraban interconectados. 3. Los ejercicios repertoriados se correspondían con los momentos que integraban cada una de las sesiones de los talleres: apertura, calentamiento, arte aplicado y cierre. Evidenciando la importancia de mantener esta estructura para los talleres modelados. 4. Los ejercicios de los talleres analizados eran talleres de artes vivas según la metodología de cada estructura: de artes expresivas, de teatro, de artes escénicas, de dramaturgia actoral, de teatro de creación, de prácticas performativas, de danza, de clown, de juego, de escritura dramática, de oralidad, de narrativas, aplicados a la problemática y objetivos del proyecto TransMigrARTS. Estos ejercicios se constituyeron en la base para la modelización de talleres replicables. Con estos, se evidenció el valor innovador y agregado de las artes como for-

ma de conocimiento, de investigación y de creación. Aunque los talleres fueron realizados por artistas, docentes e investigadores(as) expertos en un campo de las artes, en la gran mayoría la participación de varios talleristas, de equipos de profesionales, permitió además que la interdisciplinariedad fuera un eje transversal que dialogaba con la multidimensionalidad de la experiencia de las personas migrantes. 5. Se identificó un promedio de 12 a 15 ejercicios o secuencias artísticas por taller. Aunque había ejercicios comunes en gran parte de los talleres, dentro de los objetivos propios de cada uno, cumplían, en su mayoría, funciones diferentes.

Teniendo en cuenta lo hallado en esta fase previa del encuentro WP3, se plantearon así dos retos importantes, por una parte, convertir todos los hallazgos en puntos de partida, reconocidos por el grupo de investigadores(as) presentes para la modelización de talleres TransMigrARTS y, por otra, implementar una metodología que permitiera cumplir con el objetivo.

E) Revisión de Guías y manuales de artes para la intervención con Migrantes: Se revisaron diversas guías y modelos de intervención existentes desde las artes con personas migrantes⁹, permitiendo establecer unas características comunes en cuanto a la importancia del enfoque y explicitación de los principios necesarios a tener en cuenta para la intervención.

FASE 2. EL WP3: Hacia una metodología de creación de talleres TransMigrARTS

Acciones diarias para incentivar los encuentros

La metodología para la creación de los talleres prototipos TransMigrARTS se basó principalmente en el trabajo colaborativo por grupos y por subgrupos que surgieron al interior de estos. Con el fin de dinamizar dicho trabajo colectivo y creativo, se generaron tres acciones que permitieron la escucha, el respeto y la interacción armoniosa de los encuentros diarios entre todos(as) los(las) investigadores(as) presentes en el WP3 a través de:

1. La exposición audiovisual titulada Memorias y Transformaciones en el proyecto TransMigrARTS, conformada por 414 fotografías seleccionadas entre más de 20.000 archivos que componían la memoria audiovisual de los WP1 y WP2. Con esta instalación, no solamente se buscaba hacer un recorrido por la memoria de los procesos que habían generado los dos primeros años del proyecto por los diferentes lugares y talleres de TransMigrARTS, sino también, recoger experiencias a través de narrativas y visualizaciones colectivas y subjetivas (con cámaras de realidad virtual) que las imágenes generaban.
2. Actividades lúdicas y artísticas, prácticas y vivenciales de apertura de las jornadas de trabajo y que tenía una duración de 30 minutos. Aunque las disciplinas y métodos fueron variados para cada actividad, cada una se componían de tres momentos: saludo, rea-

lización y cierre. El objetivo de estas actividades fue la de crear un clima de confianza y relacionamiento entre todos/as antes de comenzar el trabajo de la jornada.

3. Presentaciones operativas e informativas para cada día, el establecimiento de un lenguaje común, los acuerdos, los objetivos, los roles, los espacios de trabajo, los tiempos establecidos, las sugerencias, los avances de los trabajos grupales, entre otras. Estas presentaciones permitían situar a cada una de las personas presentes, en las metodologías de trabajo, en las formas de socialización y en la claridad frente a la posibilidad permanente de acoger sus propuestas y observaciones en los momentos de evaluación.

Conformación de los grupos

Se crearon tres grupos de trabajo, a los que podían pertenecer cada uno/a de los/las investigadores(as), según sus conocimientos, motivaciones y/o intereses. Cada grupo tenía como misión, desarrollar alguno de los tres asuntos fundamentales del encuentro:

1. La modelización de los talleres prototipo. Este grupo, una vez establecido, acordó subdividirse, por una parte, en un subgrupo denominado “Puntos de partida, principios, enfoques y mínimos” para establecer criterios y valores fundamentales que guiaran la implementación de los talleres prototipo y,

por otra parte, en otro subgrupo, a su vez dividido en cinco, con el fin de modelizar por énfasis de las prácticas artísticas, cada uno de los talleres artísticos.

2. La creación de un instrumento de evaluación que permitiera medir la transformación generada por los talleres prototipos al implementarse en la población migrante y

3. La creación de un sitio web en el que se pudiesen digitalizar, sistematizar y acceder a los talleres prototipo creados y a las formas acordadas de evaluación.

Grupo 1

La creación de los talleres prototipos TransMigrARTS, se realizó a partir de “la metodología de mesas y grupos de interlocución.” El objetivo de esta metodología era desarrollar un trabajo ordenado que permitiera llegar a acuerdos y visiones compartidas. Esta dinámica estaba basada en las experiencias de trabajo con comunidades del Instituto de estudios regionales (INER), de la Universidad de Antioquia⁹ y se conformaba por las siguientes etapas:

1. Acopio y procesamiento de información existente a partir de los informes, análisis, artículos, entre otros.
2. Identificación y clasificación de actores para reflexionar sobre quiénes habían utilizado los Talleres TransMigrARTS; por ejemplo: observadores, participantes de talleres, artistas talleristas, así como quiénes concibieron los talleres, quiénes los impartieron o ejecutaron, quiénes convocaron o ayudaron en la elección de los/las participantes.
3. Definición de un “grupo de expertos” integrado por un comité directivo (con capacidad de decisión) y un equipo técnico de apoyo (definiendo moderadores y relatores). El equipo técnico podría tener a su vez un coordinador, así que una o dos personas encargadas de la sistematización de insumos o

productos (relatorías, esquemas, documentos, etc.) y alguien encargado del apoyo logístico (distribución por grupos, distribución de espacios, etc.)

4. Definición (por el “grupo de expertos”) de nodos temáticos a ser tratados por mesas de interlocución. La mesa de interlocución era un encuentro de tres horas, o de una jornada entera, o de una mañana o una tarde, de acuerdo con el tiempo, las circunstancias y el cronograma de trabajo establecido, para este caso, en el WP3. En cada mesa debían estar siempre las mismas personas o garantizar al menos que en cada una, cada persona tuviera un rol. Cabe agregar, que las decisiones se tomaban, a partir de puntos de acuerdo para construir lineamientos y/o acciones concretas.

Una vez conformadas las mesas de interlocución, estas se desarrollaron en cinco pasos o momentos:

1. **Encuadre:** en el que se explicaban los momentos y tiempos para intervenir.
2. **Catarsis:** Quienes participaban, podían expresar sus ideas, necesidades o prioridades respecto al nodo temático y al objetivo de las mesas y del mes de trabajo. Ello estuvo guiado por un moderador.
3. **Discusión:** el moderador puntualizaba y ponía en común las similitudes y diferencias entre participantes, con el fin de establecer la viabilidad de unos primeros acuerdos “intuitivos” que pudieran ser trabajados durante la creación de los talleres. En la interlocución se tuvieron en cuenta variantes para la toma de decisiones de los ejercicios que configurarían los prototipos. Estos ejercicios podían ser concebidos a partir de tres posibilidades: a) Se encontraban descritos en los informes, o documentos de los talleres y se podían integrar tal como fueron referidos por los observadores. b) Los ejercicios encontrados en los informes, eran susceptibles de ser en-

9 · Cf. “Estrategia que potencia la interlocución entre universitarios y con la sociedad” Documentos relacionados con la Metodología de Interlocución (2017), Grupo de investigación Recursos Estratégicos, Región y Dinámicas Socioambientales (RERDSA) Instituto de Estudios Regionales-Universidad de Antioquia.

riquecidos, adaptados, etc. c) Los ejercicios podrían organizarse en detalle durante el trabajo de mesa. En todo caso, era la mesa y el grupo de expertos que las conformaban, quienes tomarían las decisiones y definirían las dinámicas para concretar los ejercicios.

4. Receso: En ese momento, integrantes del “grupo de expertos” realizaban una sistematización preliminar para que el moderador las pusiera en común a las otras personas que participan en la mesa.

5. Cierre y acuerdos: Se precisaban y sintetizaban los acuerdos en términos de temas cerrados, temas abiertos e insumos necesarios para la próxima interlocución.

Luego de tres sesiones del grupo en su totalidad, se decidieron los siguientes acuerdos generales para tener en cuenta en la creación de los talleres prototipo:

1. Con respecto a la relación con las personas participantes:

- Realizar un pre-taller antes de implementar los talleres, con el fin de que se constituya en vaso comunicante con las comunidades y las personas participantes para entender cuáles serán las condiciones durante la realización del taller (se recomendó que en el pre-taller se incluya la aplicación de las artes).
- Mantener una participación activa de quienes asisten a los talleres, en los momentos iniciales y finales, así como la inclusión de sus propias prácticas y saberes previos.
- Tener presentes las perspectivas, las condiciones y las sensibilidades de las personas migrantes que llegan a los talleres de acuerdo con sus experiencias migratorias.
- Priorizar la cercanía, el trabajo colaborativo y la potenciación de afectos como la solidaridad, en el momento de “bienvenida” a cada una de las sesiones, debe.
- Recurrir al uso de metáforas, siempre y cuando estas no reproduzcan visiones coloniales y revictimizantes.

- Hacer del momento final del taller (socialización, presentación de resultados) una celebración. El hecho de compartir y de cooperar solidariamente en un proceso de investigación-creación aplicada, es también motivo de alegría y festejo: la alegría y el festejo de una vida dignificada a través de la unión y la solidaridad que permite generar el arte aplicado.

2. Con respecto al contenido de los talleres:

- Modelar talleres para cada uno de los enfoques que se definieran (de género, de edad, etc.), no era necesario Los enfoques podían funcionar como “gafas” o filtros e incluso se podían pensar como “gadgets” que podían nutrir o fortalecer los ejercicios de los talleres según la población participante y necesidades de los talleristas.
- Establecer un número concreto de modelos de talleres, con una estructura comprometida (quizá “cerrada”); organizarlos con base en una disciplina (ámbito) central o nuclear, de manera que cada disciplina y temática tuviera su propio enfoque y dirección, pero con posibles desvíos.
- Considerar los siguientes principios o enfoques, en el momento de modelización de los talleres: decolonial, interseccional, de “pobreza”, inclusivo y ambiental o ecológico (o lo no-humano). Estos enfoques no eran cuestiones que simplemente “habría que tener en cuenta”, sino que debían implicarse ejercicios para tratarlos.

3. Distribución del trabajo para la creación de los prototipos:

Se concertó que este primer grupo, se dividiría en subgrupos, según las temáticas acordadas. El primer subgrupo se encargaría de las cuestiones generales y/o transversales, mientras que los otros cinco elaborarían las propuestas de los prototipos específicos de los talleres. Como dinámicas metodológicas de encuentro, se convino que cada grupo tuviera cinco minutos para exponer sus avances al final de cada día.

El siguiente cuadro muestra el nombre de cada subgrupo y el producto final de cada trabajo realizado:

Temáticas acordadas por subgrupos	Producto final
1. Recomendaciones, enfoques y principios	Cartilla: Puntos de partida, principios, enfoques y mínimos para la implementación de talleres TransMigrARTS
2. Performance	Taller de prácticas performativas: Respirando: tránsitos en el aquí y ahora para futuros necesarios.
3. Teatro, creación y gesto artístico	Taller procesual de práctica teatral y gesto escénico: de la experiencia migratoria a la creación colectiva.
4. Escrituras dramatúrgicas y escénicas	Taller de escrituras dramáticas y teatrales
5. Clown y juego teatral	Taller de Juegos expresivos, emociones y estaciones en la migración.
6. Danza y movimiento	Taller Danzamos tejiendo territorios

Durante la experiencia del WP2, se observó la afluencia de mujeres participantes de los talleres artísticos, algunas llegaban con sus hijos pequeños; igualmente, en Colombia, se realizaron talleres con niños, razón por la cual, siguiendo las motivaciones de algunos/as investigadores(as) crearon un subgrupo para la creación del Taller interdisciplinar “Mujeres migrantes y empoderamientos plurales” y otro para la creación de “La maleta viajera de la niñez”. El subgrupo de Teatro, creación y gesto artístico creó también unos “Micro talleres y repertorio de sesiones complementarias” para que aquellos talleristas que no pudieran implementar los talleres de manera completa tuvieran opciones de organizar sus talleres de acuerdo con las necesidades y circunstancias de los grupos de personas participantes.¹⁰

Grupo 2

Este grupo tuvo como objetivo la co-creación de un instrumento de evaluación para la valoración de la transformación en las personas participantes de los talleres TransMigrARTS. Su trabajo partió de la revisión de los artículos y avances

sobre el proceso de evaluación de la transformación desde la perspectiva de las artes, que habían sido planteados por investigadores(as) de TransMigrARTS con el cuestionario CVTE-Arts¹¹, el cual tenía como intención, evaluar, a partir de las variables de cuerpo, voz, espacio, tiempo-capacidades y sensibilidades artísticas.

El reto de este grupo 2, para el WP3, consistió en trabajar de manera colaborativa, con un intercambio dialógico, basado en los principios de horizontalidad y escucha entre personas de los países miembros del consorcio, de instituciones y disciplinas diferentes, que tenían como fin llegar juntos/as a una comprensión colectiva de la categoría “transformación” y reflexionar sobre los instrumentos de medición de dicha categoría desde diversas disciplinas. Esta comprensión mutua les permitió reconocer que se requieren herramientas que permitan entender las transformaciones desde un enfoque cualitativo en las prácticas artísticas y desde el campo del arte. Se llegó entonces, al consenso de realizar una evaluación de las impresiones de los participantes frente al proceso vivido en los talleres y sobre la detección de elementos de transformación des-

10 · Ver en este mismo número los detalles de cada taller pp. 71-83.

11 · Artículo: evaluación e investigación creación: hacia un instrumento para medir la transformación (2022). Disponible en: revista TMA2: <https://www.transmigrarts.com/3d-flip-book/tma2/>

de su propia percepción a partir de las subcategorías Grupo, Cuerpo, Vivencia, Creativa¹² y que denominaron TransformArts. Este consiste en un cuestionario auto-diligenciable, compuesto de 15 preguntas y que contiene también una parte que recolecta información socio-demográfica (edad, género, lugar de origen, lugar de residencia, idioma materno). Para profundizar sobre este proceso, se recomienda revisar el artículo escrito por Elvira Molina-Fernández, Mar García Vita y Monique Martínez (actualmente en proceso de sumisión <https://revistas.comillas.edu/index.php/revistamigraciones>) ...

Grupo 3

Su propósito fue el de digitalizar los resultados del WP3 a través de una presentación creativa y accesible, con videos de apoyo, enlaces y organización de los talleres prototipo TransMigrARTS

FASE 3. Diálogos sobre el WP3

Con el fin de recoger las experiencias, resultados y perspectivas de los distintos roles de las/ los investigadores(as) en el proyecto TransMigrARTS, se realizaron seis plenarias con todos los asistentes al encuentro WP3: 1) Mesa redonda de la experiencia de los talleristas, durante WP1 y WP2; mesa redonda de la experiencia de los observadores que asistieron a los talleres durante el WP2. 2) Presentación y diálogo con el proceso de la “Evaluación socioeducativa de los talleres y participantes”, realizado durante WP2 por la Universidad de Granada a través de la aplicación y análisis de los cuestionarios CUSOEMI y CUSOETA. 3) Presentación y diálogo con el proceso y experiencia de la “Escuela de formación, escuela de mujeres TransMigrARTS” de la Universidad Distrital. 4) Plenaria de análisis, estructural, de contenido y conceptual para la modelización de talleres TransMigrARTS por parte

con acceso a través de la URL del proyecto. Para esto se realizaron acciones transversales durante el mes de julio 2023 como: la preparación de un espacio técnico para la producción audiovisual, disponible y accesible durante todo el encuentro; la destinación de profesionales investigadores(as) en movilidad entrante desde la Universidad de Antioquia para el apoyo y consecución del objetivo del grupo 3; el intercambio constante con los avances, decisiones y concreciones del grupo y subgrupos encargados de la modelización; la realización y edición de 13 videos de apoyo de presentación de los talleres TransMigrARTS; la creación del vínculo y relacionamiento con el dominio www.TransMigrARTS.com para la creación de subdominio <http://talleres.TransMigrARTS.com/>, este último, durante el WP4 será accesible solamente para los investigadores(as) del proyecto.

de la Universidad de Antioquia, como responsable científico del objetivo del WP3. 5) Plenaria en diálogo con la dimensión social y política de un proyecto sobre migraciones con el invitado internacional Carlos Beristain, quien es médico y doctor en Psicología, investigador de violaciones de derechos humanos en América Latina y otras regiones del mundo, así como referente en la atención psicosocial a las víctimas. 6) Plenaria para evaluación del mes de trabajo colaborativo en la Universidad de Toulouse, que consistió en la realización de un diálogo mediado por un ritual de cierre, a partir de tres preguntas que debieron responderse con una palabra o frase, en un papel y ponerse en un lugar en el centro del espacio, al lado de los papeles de los demás. Las preguntas fueron: ¿Cómo llegué al encuentro? ¿Qué viví en el encuentro? ¿Qué me llevo del encuentro?

12 · Artículo categorías asociadas a la transformación de migrantes em situación de vulnerabilidad en los talleres artísticos de TransMigrARTS.(2023) <https://www.transmigrarts.com/3d-flip-book/tma3/>

Conclusiones:

- Superando Barreras de Comunicación: En el marco de la investigación científica, el equipo se enfrentó al reto de encontrar un lenguaje común para facilitar la comunicación. Durante el encuentro, se logró un trabajo colectivo significativo, demostrando la disposición de los participantes para superar las dificultades epistemológicas derivadas de las diversidades profesionales, disciplinares y culturales.
- Asumiendo Diferencias y Avanzando Juntos: A pesar de las diferentes concepciones de conceptos, posturas políticas, ideológicas y artísticas, se destacó la voluntad de escuchar al otro y la disposición para asumir las diferencias con el fin de avanzar en el trabajo grupal. Todas las personas realizaron una labor única e irremplazable, aportando significativamente al proceso de construcción de los talleres prototipos TransMigrARTS.
- La valoración del trabajo previo y la madurez del proyecto adquirido durante el trabajo de dos años y medio, contribuyó a dar sentido a los objetivos.
- El proyecto ha ratificado que las artes tienen el poder de transformar el conocimiento científico y de generar saberes en comunidades; este enfoque ha enriquecido el trabajo y ha abierto nuevas posibilidades de proyección con ellas.
- La innovación del proyecto reside en la comprobación de que el saber surge de inteligencias colectivas, lo que posibilita una proyección más efectiva del trabajo con las comunidades, creando, además, redes colaborativas que se han generado a través de las prácticas artísticas.
- Se agradece el apoyo y los recursos brindados por la Unión Europea para el beneficio de las comunidades. También se reconoce y agradece la creación de espacios inclusivos de respeto y valoración de los saberes entre artistas e investigadores(as) . La pasión y generosidad de los participantes, así como su compromiso con el conocimiento, también son destacados.

Por otra parte, el WP3 ha sido una etapa de aprendizaje, crecimiento y colaboración significativa para el equipo de trabajo reunido en la Universidad de Toulouse. Los logros y desafíos enfrentados han fortalecido el proyecto y han sentado las bases para la implementación del WP4 en Colombia, Dinamarca, Francia y España. La conexión con las comunidades y el enfoque en las artes como catalizadoras de conocimiento son pilares fundamentales en este camino, y se espera seguir avanzando con el mismo entusiasmo y compromiso en la próxima fase del proyecto, en donde se requerirá un ejercicio de retroalimentación de los talleres prototipos TransMigrARTS para validar su versión final.

Los talleres TransMigrARTS son talleres de arte aplicado que vinculan a las personas y procuran procesos participativos que fomentan el bienestar individual y colectivo.

Abordan la posibilidad de recuperar o construir los vínculos de solidaridad que conciernen a los grupos de pertenencia y las redes de apoyo, la afirmación del cuerpo en su diferencia y expresividad, el valor de las experiencias propias y la facultad e intencionalidad de crear.

Así mismo, los talleres TransMigrARTS exploran diferentes procesos de transformación de las vulnerabilidades de las personas migrantes a través de las artes vivas. En este marco, se entiende la transformación como un proceso intencional de cambio individual y colectivo respecto a las vulnerabilidades declaradas, lo cual puede conducir a un impacto a nivel subjetivo y social. En el contexto de un taller artístico, las transformaciones pueden valorarse como un cambio visible o manifiesto en la persona o en el colectivo de participantes, como consecuencia o efecto de una acción creativa.

Igualmente, los talleres TransMigrARTS fueron diseñados a partir de un trabajo colaborativo entre artistas, investigadores(as), instituciones y países, que además de identificar diversas prácticas, ejercicios y propuestas artísticas para el trabajo con personas migrantes durante varios años, recogió una serie de aprendizajes que dan

forma a fundamentales posicionamientos conceptuales y éticos, puntos de partida, enfoques, principios, recomendaciones mínimas para la realización, antes, durante y después de cada taller que será implementado en el WP4, próxima estación del proyecto TransMigrARTS, bajo la coordinación de la Universidad de Toulouse.

Referencias

- Baro, M. (1998). *La psicología de la liberación*. Madrid. Trota.
- Beristain, C. (2003). *Afirmación y resistencia. La comunidad como apoyo*. Virus ed. Bilbao.
- Caneva, (2014), *Sobre las funciones que desempeñan los menores en los procesos migratorios*. Colección Documentos relacionados con la Metodología de Interlocución (2017)-Documento "Estrategia que potencia la interlocución entre universitarios y con la sociedad" Grupo de investigación Recursos Estratégicos, Región y Dinámicas Socioambientales (RERDSA) Instituto de Estudios Regionales -Universidad de Antioquia <https://www.udea.edu.co/wps/wcm/connect/udea/3c0dd2d9-958f-451c-b511-0d28a04d56ec/Estrategia+que+potencia+la+interlocucion%CC%81n+entre+universitarios+y+con+la+sociedad>
- Denzin, N. y Lincoln, Yvonna S. (2012) Manual de Investigación cualitativa. Volumen II. *Paradigmas y perspectivas en disputa*. Editorial Gedisa. Barcelona.
- Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (Coord). (2012). En Manual de investigación cualitativa volumen III. *Las estrategias de Investigación cualitativa*. Gedisa
- Gil, Jordi. (2017). *El duelo en una sociedad globalizada: estudio comparativo de la experiencia del duelo de diferentes culturas*. Tesis doctoral. Disponible en: https://dspace.uib.es/xmlui/bitstream/handle/11201/148910/Gil%20Baquero_Jorge_TESIS%20DEF.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- González, V. (2005) El duelo migratorio (2005) *Revista del Departamento de Trabajo Social, Facultad de Ciencias Humanas*, Universidad Nacional de Colombia. (77-97)
- Guber, R. (2004). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós (47-57 y 109-121).
- Hidalgo, V. (2000). *Educación e interculturalidad*. En Sevilla, D.; Luengo, J. Y Luzón, A. (2000). *La escuela y sus agentes ante la exclusión social*. Granada: S.D.G. Elle Ediciones.
- Hwang, S. (2008). Utilizing Qualitative Data Analysis Software: A Review of Atlas.ti. *Social Science Computer Review*, 26 (4), 519-527. <https://doi.org/10.1177/0894439307312485>
- Liedo, B. (2022). Vulnerabilidad [Vulnerability]. Seguró, Miquel. Herder (2021). *Ramon Llull Journal of Applied Ethics*, 1 (13).
- Manzini, V. (2001). *Multiculturalidad, Interculturalidad: Conceptos y estrategias*. Bolonia: Universidad de Boloña.
- Martínez-Thomas, M., Camacho López, S., Bautista, X. y col. (2022). Evaluación e investigación creación: hacia un instrumento para medir la transformación (pp. 56-73) Disponible en: *Revista TransMigrARTS*, 2: <https://www.transmigrarts.com/3d-flip-book/tma2/>
- Neringa Kalpokas & Ivana Radivojevic, (2022). "Bridging the Gap Between Methodology and Qualitative Data Analysis Software: A Practical Guide for Educators and Qualitative Researchers," *Sociological Research Online*, vol. 27(2), 313-341, June.
- OIM(2018) *Informe sobre las migraciones en el mundo*. https://publications.iom.int/system/files/pdf/wmr_2018_sp.pdf
- Ragin, C. C. (2007). *La construcción de la investigación social. Introducción a los métodos y su diversidad* (Carlos Morales, Trad.). Editorial Siglo del Hombre.
- Revista TransMigrARTS*, (2022), (2023) Proyecto TransMigrARTS. Ñaque. <https://www.transmigrarts.com/revista-actual/>
- Velásquez, A. M. y Alvarán, S. (2023), Categorías asociadas a la transformación de migrantes en situaciones de vulnerabilidad a partir de los talleres artísticos TransMigrARTS en *Revista TransMigrARTS*, 3. (79-90)
- Villa, F. (2013) *¿Qué significa investigar?*, Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.

Talleres prototipos TransMigrARTS

Los talleres prototipos TransMigrARTS han sido modelizados por el proyecto de investigación creación aplicada: Transformar la migración por las artes -TransMigrARTS- durante la etapa Work package 3 -WP3- en julio de 2023¹ en la Universidad de Toulouse Jean Jaures, Toulouse-Francia. A partir de un trabajo colaborativo entre artistas, investigadores, instituciones y países, se identificaron diversas prácticas, ejercicios y propuestas artísticas luego de la observación y participación en talleres de arte aplicado con personas migrantes en estructuras artísticas y académicas de los países miembros del consorcio, España, Francia, Dinamarca y Colombia.

El objetivo de TransMigrARTS es La transformación, por medio de las artes vivas, de los modos de existencia que se han visto afectados en las personas migrantes en situación de vulnerabilidad. Luego de dos años y medio de investigación, el proceso evidencia que los talleres de arte aplicado pueden impactar en la transformación de las siguientes vulnerabilidades asociadas a los procesos migratorios: La primera está relacionada con el hecho de perder los vínculos de solidaridad que han estado presentes en la constitución, o en el hacer parte, de un grupo social o comunitario; es decir, las personas migrantes experimentan la falta o la pérdida de sus redes de apoyo (que subsisten, por ejemplo, en la familia y la amistad), así como de los lazos y solidaridades que han tenido con sus grupos de pertenencia. La segunda es la que se expresa en los cuerpos de las personas migrantes, ya que experimentan soledad, aislamiento y dificultades de comunicación, pues pueden tener dificultades con el idioma del país donde están o la pérdida de confianza en sí mismas y en las demás, cuestión que incide directamente en la autopercepción y en la expresividad corporal. La tercera concierne a las circunstancias que implican el menosprecio o negación de las vivencias de las personas migrantes quienes se les hace sentir que sus experiencias del proceso migratorio, así como sus creencias, tradiciones o elementos culturales, tienen poco o ningún valor, o que ello debe dejarse de lado para dar prioridad a la adaptación dentro de la sociedad receptora y la cuarta vulnerabilidad tiene que ver con la reducción de la facultad creativa, de la fuerza intencionada o voluntaria de responder creativamente a problemas frecuentes u obstáculos emergentes en el proceso migratorio; esto implica incluso que el marco de percepción y apreciación de la capacidad-propia y ajena- de crear se limite o se disminuya, generando desilusiones para construir nuevos y esperanzadores planes y proyectos de vida.

Los talleres prototipos TransMigrARTS se deben orientar por los aprendizajes, posicionamientos conceptuales y éticos, planteados en el documento cartilla de “Puntos de partida, enfoques, principios recomendaciones mínimas a tomar en cuenta, antes, durante y después para orientar cada taller TransMigrARTS”, dicha orientación propone la realización de un pre taller destinado a la aplicación práctica de los principios éticos y la coparticipación de la comunidad participante del mismo y la evaluación posterior al taller, a través del cuestionario TransformArts, co creado para la evaluación de la transformación desde la autopercepción de los participantes y la implementación de un Cuaderno colectivo como bitácora del proceso y experiencia grupal durante el taller.

Los talleres prototipos TransMigrARTS se implementaran en la siguiente etapa del proyecto, Work Package 4 -WP4 -entre agosto de 2023 y junio de 2025 en colaboración interinstitucional e intersectorial. Etapa durante la cual la investigación realizará un seguimiento, ajuste y validación definitiva de los talleres a través del cuestionario Segui’ARTS.

A continuación los talleres prototipos TransMigrARTS, se presentan de manera general. Teniendo en cuenta que el proceso de la investigación está en curso y que al final del proyecto se consolidaran con el fin de transferirse a la sociedad.

1 · Instituciones e investigadores participantes y co creadores de los talleres prototipos TransMigrARTS, durante el WP3.

UT2J Universidad de Toulouse Jean Jaures-Francia-: Monique Martínez, Nina Jambrina, Felix Gómez-Urda, Fabrice Corrons, Enzo Dattoli, Marion Sauvaire, Lîlâ Bisiaux, Diego Prieto Olivares, Gabriela Acosta, Carolina Mahecha.

UdeA Universidad de Antioquia-Colombia-: Ana Milena Velásquez, Roberto Carlos Gómez, David Romero, Juliana Marín, Sandra Milena Alvarán, Ana María Vallejo, Sandra Camacho, Natalia Quiceno, Luis Antonio Ramirez, Astrid Yohana Parra, Jorge Ocampo.

UDFIC Universidad Distrital Francisco Jose de Caldas-Colombia-: Sonia Castillo, Yazmín Andrea Patiño, Sandra Cecilia Suárez, Oscar Daniel Pinzón, Alvaro Ivan Hernandez, Sandra María Ortega, María Teresa García, Fernando Martínez, Olga Lucia León, Derly Rocia Venegas, Alline Melo.

UGR Universidad de Granada-España-: Fanny Añaños, Elvira Molina, Mar García. · Remiendo Teatro -España-: Gracia Morales. · Proyecto ÑAQUE -España-: Fernando Bercebal. · Escuela de Artes TAI -España-: Sara Torres, Elena Sánchez. · Compañía Les Anachroniques -Francia-: Paula Espinoza, Hegoa Garay.

Los 6 talleres prototipos TransMigrARTS son:

- **Taller TransMigrARTS basado en prácticas de danza y movimiento: Danzamos Tejiendo Territorios.**
- **Taller TransMigrARTS basado en prácticas de escritura: Taller de escrituras dramáticas y teatrales.**
- **Taller TransMigrARTS basado en la práctica teatral: Taller procesual de práctica teatral y gesto escénico: de la experiencia migratoria a la creación colectiva.**
- **Taller TransMigrARTS basado en la práctica artística interdisciplinar: Mujeres migrantes y empoderamientos plurales.**
- **Taller TransMigrARTS basado en las prácticas performativas: Respirando: tránsitos en el aquí y ahora para futuros necesarios.**
- **Taller TransMigrARTS basado en prácticas del juego y del clown: Juegos expresivos, emociones y estaciones en la migración.**

Las propuestas complementarias del proyecto son:

- **Micro talleres y repertorio de sesiones complementarias**
- **La maleta viajera de la niñez**

• Taller TransMigrARTS basado en prácticas de danza y movimiento: *Danzamos Tejiendo Territorios*

El objetivo de este taller es contribuir al desarrollo y fortalecimiento de redes colectivas entre personas migrantes, a partir de otorgar herramientas de la danza y de la expresión corporal, como posibilidad de afrontar vulnerabilidades y afectaciones derivadas de procesos migratorios. Este taller se enfoca en:

- Fortalecer la conciencia sobre la capacidad de acción individual y colectiva frente a la conformación de redes de apoyo que contribuyan a mejorar las experiencias migratorias. Para ello, las experiencias propuestas durante el taller permiten comprender y profundizar la autoimagen y la autoestima, entendidas como aspectos fundamentales para la movilización colectiva: un saber de sí mismo/a para entrar en movimiento y en relación con el otro/a.
- Permite generar un espacio colaborativo de trabajo que facilite la escucha y empatía entre los/las participantes, a través de abordar elementos del relato autobiográfico.
- Facilita la construcción de lazos entre los/las participantes, a través de juegos de improvisación en danza soportados en el contacto y el encuentro corporal.
- Activa la toma de conciencia y capacidad de acción a través de ejercicios de improvisación en danza y de trabajo somático, facilitando tanto el reconocimiento como la conformación de redes de apoyo en el entorno territorial de los/las participantes del taller.

Danzamos Tejiendo Territorios surge de la intención de integrar la concepción de cuerpo, no solo como memoria de vida, sino también como territorio de acción artística y política, el cual, mediante el trabajo de las emociones y los afectos que facilitan las prácticas somáticas, la improvisación y creación en danza, se convierte en un espacio de encuentro entre la acción individual y colectiva. Es así como, a partir de propiciar un ambiente de colaboración, escucha y cuidado mediante la danza y el movimiento, el proceso que pretende generar el taller, busca movilizar la toma de conciencia entre los/las participantes frente a la necesidad de construir un lugar digno y de ejercicio de sus derechos en la sociedad de la migración, estimulando el desarrollo de utopías y otros modos de vida posibles, a través de juegos de improvisación que nutran el imaginario individual y colectivo, en busca de establecer un diálogo entre proyectos de vida del yo Migrante y del nosotros/as migrantes.

Se compone de ocho (8) sesiones y la duración general sugerida es de 24 horas. Está organizado de la siguiente manera:

- Una sesión previa o pre-taller
- Sesiones 1 y 2: "reconociendo mi cuerpo- territorio"
- Sesiones 3 y 4: "hilando el territorio del taller"
- Sesiones 5 y 6: "enlazando territorio en el lugar que habito"
- Sesiones 7 y 8: "trenzando e imaginando territorios"
- Un post-taller y evaluación y la aplicación y pilotaje del cuestionario TransformArts

Taller TransMigrARTS basado en prácticas de escritura: Taller de escrituras dramáticas y teatrales

El objetivo de este taller es propiciar que un grupo de personas migrantes lleve a cabo procesos de escritura individuales y colectivos, a partir de sus relatos ficticios y/o reales, para posibilitar un proceso transformador de mejora. De manera específica busca:

- Desarrollar en los/as participantes la capacidad para expresarse mediante la escritura.
- Guiar a los/as participantes para que sean capaces de generar sencillas piezas teatrales, donde se juegue con la palabra y con la posibilidad de mezclar lo real con lo ficticio y lo propio con lo ajeno.
- Animar a los/as participantes a desarrollar un proceso de creación colectiva, activando su imaginación para generar ficciones y crear historias.
- Propiciar un ambiente donde se desarrolle la capacidad de escucha y el trabajo en equipo.

- Conseguir que los/as participantes indaguen en su propia experiencia de migración, convirtiendo su memoria en materiales estéticos, valiosos y compartibles.
- Propiciar que los/as participantes se acerquen y comprendan algunos elementos de lo teatral y lo dramático.
- Incentivar la autoestima de cada participante y la empatía con el grupo.
- Conseguir que los/as participantes vivan el proceso creativo como un medio de simbolización, mediación, expresión de su propia experiencia vivida, para potenciar su capacidad de agenciamiento.
- Contribuir a que los/as participantes mejoren, mediante este proceso creativo, sus capacidades de integración grupal y social.
- Propiciar que los/as participantes mejoren su autopercepción corporal y que reconozcan lo sensorial como motor creativo.

Este taller apunta especialmente a reconocer las propias vivencias migratorias y a reelaborarlas a través de la imaginación y la ficcionalización que permite la escritura. Al ser un taller de creación colectiva permite fortalecer vínculos, lazos grupales y de empatía entre los participantes, al tiempo que ayuda a que cada persona gane seguridad, confianza, autoestima y poder de decisión y acción.

Las experiencias compartidas durante el taller posibilitan una comprensión común de las historias individuales en marcos sociales situados y contribuye a nuevos entendimientos de las vivencias personales en relación con los demás.

Se compone de ocho (8) sesiones y la duración general sugerida es de 24 horas. Esta organizado de la siguiente manera:

- Pre-taller: 1 o 2 sesiones.
- Sesión 1- Creación a partir de imágenes
- Sesión 2- La carta-monólogo
- Sesión 3- Lo sensorial como materia creativa
- Sesión 4- El mapa del viaje
- Sesión 5- El viaje heroico y el conflicto: escritura de microtexto
- Sesión 6- Ejercicio coral y revisión de microtextos
- Sesión 7- Selección y ensamblaje de micro-textos
- Sesión 8- Elección del título y lectura final del texto colectivo
- Post-taller: a modo de una muestra, posibilidad de intercambio y diálogo con la comunidad y la sociedad en general, pudiendo ayudar a cambiar las visiones estereotipadas que se tiene de las personas migrantes. Evaluación. Aplicación y pilotaje del cuestionario TransformArts.

- Taller TransMigrARTS basado en la práctica teatral: *Taller procesual de práctica teatral y gesto escénico: de la experiencia migratoria a la creación colectiva*

El objetivo de este taller es explorar las identidades, narrativas y memorias individuales y colectivas, utilizando el teatro y el gesto escénico como herramientas creativas y expresivas. El taller adopta una metodología interdisciplinaria, donde se valora la participación activa y autónoma de los individuos. Se fomenta la co-creación y la experimentación, con el propósito de enriquecer la práctica teatral mediante el uso de diversas técnicas de movimiento, acción, objetos, imágenes audiovisuales, materialidades, música e instalación.

Ofrece un espacio de exploración, reflexión y creación teatral, donde la experiencia individual y colectiva se entrelazan para dar vida a una expresión artística única y significativa a partir de las experiencias migratorias.

Durante el desarrollo del taller, se busca crear un ambiente propicio para el autodescubrimiento y el empoderamiento artístico de los participantes. Cada experiencia migratoria es valorada y respetada, y se reconoce el potencial de enriquecimiento que aporta cada historia a la colectividad del grupo.

La convivencia en el taller se enfoca en el diálogo y la escucha activa, incentivando la empatía y el apoyo mutuo entre los participantes. A través de este proceso de reflexión y creación compartida, se busca fortalecer los lazos comunitarios y promover un sentido de pertenencia al grupo.

El resultado final del taller será una representación escénica que refleje la diversidad en la creación grupal de los participantes. La puesta en escena será el resultado de una construcción colectiva que plasmará las diversas perspectivas y experiencias migratorias presentes en el grupo. A través del trabajo transversal con el grupo, el cuerpo, la vivencia y la creatividad, el taller busca ser una experiencia enriquecedora y significativa para los/as participantes, proporcionándoles un espacio seguro y creativo para explorar su identidad, expresarse artísticamente y conectarse con otras personas que han vivido experiencias similares. A través del teatro y la creación colectiva, el taller puede convertirse en un medio poderoso para el crecimiento personal, el fortalecimiento comunitario y la promoción del cambio individual y social.

Se compone de diez (10) sesiones y la duración general sugerida es de 40 horas. Está organizado de la siguiente manera:

- Una sesión previa o pre-taller
- Sesiones 1y 2: Exploración de los elementos básicos para el desarrollo del taller a partir de la sensibilización en relación con el espacio escénico, el grupo y las técnicas teatrales de forma individual e interpersonal.

- Sesión 3: "La expresión de un relato autobiográfico"
- Sesión 4: "Disposición del cuerpo al juego y a la relación con el otro"
- Sesión 5: "Lo colectivo, el grupo y la comunidad desde la experiencia migratoria"
- Sesión 6: "La conciencia de la situación social"
- Sesión 7: "Proposición de historias"
- Sesión 8: "Creación de la propuesta de socialización final del taller"
- Sesión 9: Preparación y ensayo de la propuesta de socialización y celebración
- Sesión 10: Socialización y celebración del taller. Evaluación: Aplicación y pilotaje del cuestionario TransformArts.

- Taller TransMigrARTS basado en la práctica artística interdisciplinar: *Mujeres migrantes y empoderamientos plurales*

El objetivo de este taller consiste en explorar las diferentes posibilidades de trabajo con poblaciones migrantes a partir del arte aplicado, focalizándose desde las realidades específicas de las mujeres en migración. Se pretende dar claves de reflexión sobre las nociones de género, violencias de género, metodologías propias de trabajo con mujeres, intentando concientizarlas sobre sus derechos, sus posibilidades de resiliencia, fortaleciendo las redes ya existentes entre ellas y dando pistas o aperturas hacia nuevas formas de empoderamientos plurales.

Pretende plantearse de forma interdisciplinar que responda al contexto situado y específico de las mujeres en migración. Si bien las mujeres migrantes han ganado en visibilidad los últimos años, siguen siendo estereotipadas. Propone abordar desde las diferentes disciplinas de competencias TransMigrARTS, metodologías específicas de trabajo con mujeres. Estas pueden ser artísticas, venir de las prácticas y activismos feministas, de las vivencias y experiencias de las talleristas y de su trabajo en espacios colectivos con mujeres.

Este taller permite que las experiencias de las mujeres migrantes y sus potencialidades se expresen a través de la creación artística. Este espacio desea ser un medio para sensibilizar a las mujeres migrantes sobre su capacidad de acción en la sociedad y/o la construcción de sus potencialidades y/o empoderamientos, e invita a pensar las mujeres migrantes como actrices de sus migraciones, abordando temáticas generales relacionadas a las vulnerabilidades de las mujeres migrantes: violencias de género y sexuales (sexismo, machismo), acosos sexuales, derechos sexuales y reproductivos / relaciones sexoafectivas, cuestiones de salud, maternidad y maternidad obligatoria, creación de redes, heteronormatividad, relaciones intergeneracionales, relaciones étnico-raciales / decolonialidad, interseccionalidad, perspectiva de género en el contexto de la migración, cuestiones laborales y económicas, cuestiones alrededor de la religión y tradiciones.

Se compone de ocho (8) sesiones y la duración general sugerida es de 32 horas. Está organizado de la siguiente manera:

- Una sesión previa o pre-taller
- Sesiones 1 y 2: "cuerpo, voz y movimiento"
- Sesiones 3 y 4: "violencias de género, sexualidades y rutas de urgencia"
- Sesión 5: "teatro de las oprimidas"
- Sesión 6: "performance y emociones"
- Sesión 7: "auto-narrativas, escrituras y nuevas genealogías"
- Sesión 8: "balance y cierre del taller"
- Dos sesiones de post-taller. Evaluación: Aplicación y pilotaje del cuestionario TransformArts

- Taller TransMigrARTS basado en las prácticas performativas: *Respirando: tránsitos en el aquí y ahora para futuros necesarios*

El objetivo de este taller es compartir experiencias de bienestar con personas y comunidades migrantes a través de prácticas performativas para permitir co-crear redes de apoyo, solidaridad y modos del buen vivir, con miras a fortalecer las formas de habitar/convivir juntos de otras maneras. El taller propone modos de co-creación desde las prácticas performativas, en aras de ampliar las vivencias de bienestar personal y colectivas, mediante la exploración sensible y sensorial a partir de la integración de las artes.

Este taller busca: aplicar las artes del movimiento para vivenciar la experiencia corporal personal y colectiva desde la metáfora del árbol y el bosque. Convocar las potencias de las tactilidades de los participantes a través del intercambio sensible con piedras y otros materiales que sirvan para trazar caminos con miras a ficcionar bienestar. Integra las artes para reconocer tránsitos en el aquí y el ahora para futuros necesarios. Generar un espacio de creación y participación en lo común compartido. Traer al centro a través de las artes, el problema actual de la migraciones y desplazamientos.

El taller permite, celebrar una experiencia de comunalidad a partir de compartir alimentos para disponer a la comunidad participante al desarrollo de la sesión y el taller. Celebrar la finalización del encuentro que propició el taller agradeciendo "lo vivido con lo bailado". Reconocer la fuerza femenina como uno de los componentes en los procesos de la creación colectiva para vivenciar experiencias alternativas de solidaridad con y entre los cuerpos. Materializar lo femenino vivido para que transite en un proceso e imagen artística colectiva. Esto permite dar el paso de la soledad a la sororidad de la experiencia femenina.

Fortalecer las formas de relación con el otro que permitan el trámite de los desencuentros que se crean en lugares de paso, durante un viaje, lugares de acogida, de modo que emerjan herramientas propias que gestionen esos momentos. Facilitar experiencias de relacionamiento sensible para el crecimiento de capacidades comprometidas con la sustentabilidad de la vida en la tierra.

Se compone de ocho (8) sesiones autónomas que el/la tallerista puede organizar según las necesidades de las personas y los contextos específicos. El taller está diseñado para ser realizado con personas y comunidades en tránsito y experiencias de migración. La duración general sugerida es de 32 horas. Está organizado de la siguiente manera:

- Una sesión previa o pre-taller
- Sesión 1: "celebrando"
- Sesión 2: "sembrando arraigos"
- Sesión 3: "una piedra en el camino"
- Sesión 4: "fortaleciendo raíces"
- Sesión 5: "armando el viaje"
- Sesión 6: "trajes solidarios"
- Sesión 7: "un futuro posible"
- Sesión 8: "agradecer lo bailado celebrando lo vivido".

Evaluación: Aplicación y pilotaje del cuestionario TransformArts

- Taller TransMigrARTS basado en prácticas del juego y del clown: *Juegos expresivos, emociones y estaciones en la migración*

El objetivo de este taller es sentir, expresar, interactuar y comunicar mediante el juego las emociones, para contribuir a la resignificación de las vivencias y experiencias de la migración. El taller permite a las personas reconocer sus raíces (su familia, país, amistades, sueños, aprendizajes, habilidades y búsquedas) a través de juegos compartidos e intercambios que permiten escuchar, narrar, contar, expresar y poner en diálogo la experiencia de la migración con otros que juegan y que tienen la misma vivencia o que aunque no la tengan, se pueden acercar de una manera sensible a la experiencia del otro. Este reconocimiento permite Reconstruir la confianza y el vínculo en el grupo, al jugar y expresar emociones, la persona vuelve a confiar en sí misma y en otras personas, de tal modo que le es posible establecer vínculos y relaciones emocionalmente seguras en las que puede sentirse cuidada, respetada y valorada. Restaurando la capacidad de relacionarse desde el afecto, el respeto del cuerpo, del sentir, del actuar, se crean nuevas redes de apoyo que estimulan las capacidades propias para relacionarse y crean relaciones de empatía, comprensión, solidaridad y seguridad, se comparten las experiencias de vida y las vivencias, en el tiempo y en el espacio del taller, permitiendo así explorar los afectos y reconectarse al sentido de la vida, la capacidad de Imaginar el futuro y dar lugar a la esperanza en

los procesos creativos de la experiencia artística, en la cual interactúan capacidades de imaginación, elaboración y transformación de materiales, formas, pensamientos, espacios y realidades. Crear, permite restablecer la capacidad de plantearse también nuevas metas, sueños y deseos de oportunidades. Crear conecta varias funciones de la mente y del cuerpo en interacción con los otros, y le da forma al tiempo, puede materializar el pasado, convertirse en memoria visible, concreta el presente y permite visualizar el futuro que invita a avanzar. La creatividad conecta al ser humano, con la capacidad de reconstruir el sentido de la vida en el proyecto migratorio.

Se compone de diez (10) sesiones y la duración general sugerida es de 30 horas. Está organizado de la siguiente manera:

- Una sesión previa o pre-taller
- Sesión 1: "Descubrimiento del grupo, del juego y del clown"
- Sesión 2: "Jugar e interactuar en grupo, compartiendo emociones y primeras impresiones"
- Sesión 3: "Jugar e interactuar en grupo, compartiendo emociones"
- Sesión 4: "Jugar en grupo y en parejas, experimentando empatía y escucha"
- Sesión 5: "Jugar en grupo y en parejas, imaginando juntos"
- Sesión 6: "Recreando y creando juntos"
- Sesión 7: "Expresando emociones y creando historias"

A partir de la sesión 8, el taller tiene dos posibilidades de continuidad y finalización. posibilidad A y posibilidad B.

- Sesión 8A: "Improvisando ando, creando creo y contando historias y sueños"
- Sesión 9A: "Improvisando y expresando historias de vida"
- Sesión 10A: "Jugando y explorando la improvisación a partir de ideas creativas del grupo" para compartir la experiencia en el encuentro con familia y amigos.
- Sesión 8B: "Improvisando ando, creando creo y contando historias y sueños" con memorias visuales y fotográficas
- Sesión 9B: "Explorando narrativas y creando foto-relatos"
- Sesión 10B: Posibilidad de una socialización final con una exposición e instalación de foto-relatos de la experiencia del taller, abierta al público en general, a la familia y a los amigos invitados.
- Un post-taller. Evaluación: Aplicación y pilotaje del cuestionario TransformArts

Repertorio de Micro talleres y sesiones complementarias TransMigrARTS

- *Confianza en el otro y en el grupo: un Espacio Seguro y de acogida.* Se compone de 2 sesiones y la duración sugerida es de 8 horas

- *Voces y cuerpos migrantes: Entre-cruzar mundos desde las diferencias.* Se compone de 2 sesiones y la duración sugerida es de 8 horas

- *Las metáforas del viaje: Memoria y resignificación de narrativas propias desde la practica teatral y el gesto escenico.* Se compone de 2 sesiones y la duración sugerida es de 8 horas.

- *Del Gesto a la reparación: la máscara teatral en los procesos de transformación.* Se compone de 3 sesiones y la duración sugerida es de 12 horas.

- *Transformación y resiliencia en la acción artística y ritual.* Se compone de 3 sesiones y la duración sugerida es de 12 horas.

Los Micro talleres y sesiones complementarias TransMigrARTS, plantean las siguientes posibilidades para su implementación:

- 1. Pueden ser integradas a sesiones de un taller TransMigrARTS, con el objetivo de profundizar en alguno de los temas abordados en el taller.
- 2. Pueden ser realizadas de manera independiente, constituyéndose en un micro taller en sí mismo, de una duración de dos o tres sesiones, teniendo en cuenta los puntos de partida, principios, enfoques y mínimos para la implementación de talleres TransMigrARTS.
- 3. Pueden combinarse como piezas de un rompecabezas, organizándolas entre sí de manera complementaria, permitiendo la realización de un taller procesual, de una duración entre 10 y 12 Sesiones. Cada sesión complementaria tiene un objetivo específico. La unión de varios objetivos específicos puede crear una sinergia que corresponda con el objetivo general del proyecto, desde el diálogo interdisciplinar de las artes aplicadas y la transformación de las vulnerabilidades en los procesos de migración y migrantes. En el caso de realizar un taller uniendo los micro talleres y sesiones complementarias debe realizarse la evaluación al final del taller TransformArts.

La maleta viajera de la niñez

El Objetivo de La maleta viajera de la niñez en TransMigrARTS es proponer actividades desde las artes aplicadas para acompañar la experiencia, memoria y emociones de la niñez migrante.

El proyecto TransMigrARTS propone atender de manera interdisciplinar, las necesidades de los niños, niñas y adolescentes para hacerlos partícipes de la transformación de las vulnerabilidades, desde la comprensión de las realidades de sus procesos migratorios, reconociendo sus pensamientos y experiencias, implementando talleres de artes aplicadas en los que se abordan temas en torno al sentido de la vida, la búsqueda del bienestar, la comprensión de situaciones adversas, la expresión libre de las experiencias y emociones y la construcción de perspectivas creativas, que se conviertan en el punto de partida para impulsar el desarrollo personal de los niños, niñas y adolescentes y de su familia y comunidad.

Se compone de 6 temas y cada tema propone actividades o ejercicios prácticos desde las artes aplicadas explicadas en un paso a paso que el/la tallerista puede organizar según las necesidades y los contextos específicos.

Tema: *Inventando movimientos con el cuerpo.* Las actividades que proponen movimientos contribuyen al conocimiento y reconocimiento del cuerpo; de la capacidad de sentir; expresar y crear con el cuerpo, permitiendo reconstruir la confianza y el vínculo con el propio cuerpo y con el grupo de niños y niñas con los que se realizan los movimientos.

Tema: *Inventando ritmos y sonidos con el cuerpo.* Las actividades que proponen movimientos y ritmos contribuyen y ponen en diálogo la experiencia con otros niños y niñas que juegan y expresan ritmos. Explorar el ritmo y el sonido permite a los niños y niñas, contactar con el ritmo vital, expresando emociones, confiando en su propio ritmo, en sí mismos/as y en otros niños y niñas, posibilitando volver a establecer relaciones emocionalmente seguras en las que pueden sentirse cuidados, respetados y valorados.

Tema: *Inventando espacios con materiales e imaginación.* Las actividades que proponen imaginar promueven la creatividad, inventar el futuro, dando lugar a la esperanza. En la interacción de los materiales artísticos con las capacidades de imaginación, elaboración y transformación de los materiales, se crean formas, pensamientos, espacios y realidades que para los niños y niñas son significativos.

Tema: *Inventando deseos con colores y emociones.* Las actividades que contribuyen al conocimiento y reconocimiento de emociones permiten poner en diálogo la experiencia con otros niños y niñas y expresar las implicaciones emocionales que conlleva el proceso y recorrido migratorio en los niños y niñas, permitiendo el compartir la vivencia, comprender y sentir las emociones compartidas y aprender a regular, a tranquilizar y a transformar las emociones en el presente de la vida.

Tema: *Inventando caminos con papel, color y recuerdos.* Las actividades que proponen imaginar, inventar transformar materiales artísticos sencillos, papel, color, plastilina, tela, entre otras, permiten que los pensamientos, las memorias, recuerdos y expresiones culturales, tradicionales y familiares de los niños y niñas se comparten y se expresen consolidando recuerdos transformados por la experiencia de los encuentros.

Tema: *Inventando historias, con cuentos y personajes.* Las actividades que estimulan las historias, la imaginación, la escucha permite a los niños y niñas, vivenciar la capacidad de relacionarse desde el afecto, el respeto de la experiencia del otro, del sentir de los demás, del actuar propio, de la familia, de la comunidad. Se crean redes de apoyo que estimulan las capacidades propias para relacionarse con empatía, comprensión, solidaridad y seguridad.

Subjetivación, arte y migración

Subjectivity, art and migration

Subjectivité, art et migration

RESUMEN

El artículo que se presenta a continuación expone la experiencia personal del autor en el Taller de Teatro Aplicado llevado a cabo en TAI en Madrid en el marco del proyecto TransMigrARTS. En el artículo se analiza material levantado por el autor en terreno, incluyendo diarios de campo. Así mismo, se elabora una crítica de la concepción tradicional del arte, para hacer viable un tipo de experiencia artística destinada a la relación subjetiva.

ABSTRACT

The article presented below exposes the author's personal experience in the Applied Theater Workshop held in TAI (Madrid) within the framework of the TransMigrARTS project. The article analyzes material collected by the author in the field, including field diaries. Likewise, a critique of the traditional conception of art is elaborated, to make viable a type of artistic experience destined to the subjective relationship.

RÉSUMÉ

L'article présenté ci-dessous expose l'expérience personnelle de l'auteur dans l'atelier de théâtre appliqué réalisé à TAI (Madrid) dans le cadre du projet TransMigrARTS. L'article analyse le matériel recueilli par l'auteur sur le terrain y compris les journaux de terrain. En outre, l'auteur défend une critique de la conception traditionnelle de l'art, pour un type d'expérience artistique destinée à la relation subjective.

DOI 10.59486/EPWT6585

Enver Vargas Murcia · Doctorado en Estudios Sociales – DES – Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Palabras clave

Subjetividad, arte, migración, teatro, crítica.

Keywords

Subjectivity, art, migration, theater, criticism.

Mots-clés

Subjectivité, art, migration, théâtre, critique.

Introducción

Este documento explora la idea del encuentro de las nociones de subjetividad, arte y migración. Gracias a este eje, enfatiza la posibilidad de plantear el arte como un recurso para analizar problematizaciones socio-estéticas contemporáneas, es decir, como una herramienta capaz de transformar las problemáticas en cuestión. El artículo se ha elaborado gracias a la participación del autor en TransMigrARTS¹, un proyecto europeo que ha recibido financiación del programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea bajo el marco de Marie Skłodowska-Curie GA. El presente artículo refleja únicamente la opinión del autor.

Por su parte, con respecto a la interrelación categorial (Subjetividad/arte/migración), el artículo se desarrolla en cuatro partes.

En la primera se presentan al lector algunos elementos iniciales para que el lector se aproxime al contexto en el cual se desarrolla la investigación general que se comenta en el artículo. El propósito inicial de los diarios de campo consistió en dar cuenta de la experiencia antes, du-

rante y después de los Talleres de teatro, en el encuentro analítico entre las nociones de arte y migración (talleres realizados en la institución TAI - Escuela Universitaria de Artes en Madrid). Sin embargo, el proceso de decantación y de reflexión ulterior supuso un proceso que complejizó la experiencia in situ, por medio de un análisis crítico y ético. Dicho análisis se realizó también mediante la pregunta por lo que emerge en los acontecimientos estéticos, especialmente, bajo el derrotero del encuentro consigo mismo y con los demás. Lo anterior, por tanto, exigió abrir la experiencia personal a una suerte de sensibilidad reflexiva, en el encuentro con colegas y con autores, para extraer posibilidades de lectura novedosas. En definitiva, se trató de tomar en cuenta las lecturas, siendo un observador/observado, para experimentar de alguna manera el tránsito de la migración, como tema y situación, mientras se recorrían distintos espacios migrantes. La experiencia/investigativa sometió al autor a distintos tipos de acontecimientos que marcaron la estancia en Madrid y que definieron una óptica personal y transversal para el análisis en



espacios de conversación con investigadores y en un espacio personal en la pregunta reflexiva por lo ocurrido.

La segunda parte desarrolla un análisis realizado al material escrito por el autor en terreno, entre los que se cuentan diarios de campo, los cuales fueron el resultado de un ejercicio experiencial desarrollado en la ciudad de Madrid en el año 2022, todo en el marco del proyecto TransMigrARTS.

La tercera parte elabora una conceptualización de la noción del arte, con la finalidad de establecer una superficie conceptual y teórica para explorar la idea de un arte intersubjetivo, que de alguna manera se adecúe a la concepción del arte como una herramienta para tender lazos sociales.

Finalmente, la cuarta parte sintetiza la idea del arte intersubjetivo para establecer un marco metodológico, es decir un conjunto de criterios éticos y procedimentales con los cuales diseñar el método migrante.

El resultado de esta disertación es, pues, un recurso analítico denominado como método migrante: un breve esbozo que busca incorporar aspectos metodológicos, políticos y éticos como marco de inteligibilidad para la experimentación con elementos estéticos, derivados de los aprendizajes del autor en el transcurso del proyecto.

El método experiencial escogido, de recolección de información y análisis, se desarrolló de manera particular atendiendo al objeto de estudio sobre el que recayó la investigación: el tema general de la migración con sus complejidades, enfatizando así aquella experiencia como una exploración subjetiva y reflexiva que involucró al observador y a las personas participantes en un conjunto complejo. De esta manera, la observación/participante que se llevó

a cabo, tributaria de una perspectiva crítica y hermenéutica, se conecta también con investigaciones similares desarrolladas en el contexto general del proyecto TransMigrARTS, en las que la etnografía o, más precisamente la autoetnografía (Parra et al., 2022), sitúan al observador en una perspectiva que pone en tensión, cuestionando siempre, la investigación misma, los límites entre la investigación teórica y la investigación aplicada, de la misma manera que cuestiona al observador mismo: “El propio cuerpo y las experiencias incorporadas del investigador se reconocen como campos de observación y análisis de las afectaciones que la participación en los dispositivos de investigación aplicada pueden tener sobre el investigador y los otros participantes.” (Parra et al., 2022, p. 28)

En este contexto de reflexividad radical adquirió una atención especial el velo del anonimato que cubrió la investigación y que, significó a la postre, una sensación de enrarecimiento para el investigador durante toda la estancia investigativa. Dicho en otros términos: con el objetivo protocolario de proteger a los migrantes, contemplando desde la planeación del proyecto las diversas situaciones a las que se exponen las personas en migración, se mantuvo un sentido de anonimato que marcó considerablemente el estudio como podrá reconocer el lector en las próximas páginas. En este sentido, los anonimatos exigidos y auto-impuestos exigieron abandonar cualquier referencia a nombres y a experiencias individuales; entre tanto este aspecto se radicaliza, por parte del autor, al excluir también las voces del equipo, los investigadores individuales y las autoridades del proyecto como búsqueda -casi siempre infructuosa- de anteponer algo de simetría frente a dicho criterio.

Finalmente, interesa recordar -el anonimato- la veintena de veces que me encontré con los migrantes africanos que habitan el paso subterrá-

neo del Metro en el Retiro, paso peatonal al que acudí casi a diario para asistir al TAI. Aquellas personas, casi sin hablar o apenas insinuando su presencia me hicieron comprender o tener un atisbo de la complejidad en la vida migrante madrileña. Recuerdo también los incontables migrantes africanos que me atendieron en los mercados, que llevaban la mercancía junto a empleados españoles o que se agolpan en las entradas de los super a pedir dinero. Recuerdo

con afecto, el pequeño restaurante a pocas calles de donde me hospedé, en el que encontré amigos latinoamericanos trabajando y la cálida fraternidad que les motivó a tratarme con una especial deferencia por mi origen. La experiencia migrante allí se convirtió en cortas charlas en las que amablemente compartieron sus historias y en las que jocosamente bromeaban sobre las diferencias de nuestras nacionalidades.

Una Experiencia Migrante

La experiencia inició en marzo de 2022 y se prolongó por un mes, en el marco del Proyecto de investigación/creación TransMigrARTS, cuyo propósito es el de constituir una red de organizaciones privadas y públicas, de artistas e investigadores, procedentes de Europa y Latinoamérica para “modelar talleres socialmente innovadores y transformadores, a través de una metodología aplicada de investigación-creación, que sirvan para integrar a las comunidades migrantes” (TransMigrARTS, s/f). En todo caso, TransMigrARTS posibilita un espacio de encuentro para organizaciones, personas y colectivos con poblaciones migrantes, y en este propósito, se convierte en un acontecimiento muy interesante para compartir distintas experiencias subjetivas y, así mismo, para ahondar en observaciones reflexivas sobre lo que concita el fenómeno complejo de la migración en el mundo contemporáneo. Por los mismo, tales encuentros permiten situar al arte como un objeto de acción/reflexión, en un contexto altamente sensible como es la migración, cargado de un sinfín de trayectorias, historias de vida, emocionalidades y afectos; que dicho sea de paso, convierten a la subjetividad en un aspecto central del desarrollo artístico y experiencial de los encuentros.

Por otra parte, es necesario llamar la atención sobre la migración, las maneras posibles

de abordarla, y las dificultades para su estudio (como es la consideración ética de mantener la confidencialidad y el anonimato de las personas que intervinieron en el desarrollo de los talleres). Ahora bien, la migración misma no remite a una conceptualización unificada u homogénea. En cambio, se cuentan distintos tipos de migración: desde migraciones económicas, por razones de violencia, al interior de un país y migraciones internacionales.

Por tanto, abrirse investigativamente al tema de la migración implica de suyo un desafío considerable para el analista, lo que se hace aún más complejo cuando a esta realidad se le propone un contexto artístico para su correlación, esto es, en el momento en el que se propone un encuentro en el eje investigación/arte/creación, como marco de posibilidad y de lectura que hace viable la investigación. Con esta perspectiva en mente quiero traer a colación una descripción realizada por un miembro del grupo de investigadoras acerca de la manera de concebir el horizonte del proyecto en los talleres:

En el grupo TransMigrARTS (...), vimos que había una diferencia entre el sentimiento mismo de la migración, o sea, migrantes que venían de un territorio, de un país de fuera, y también de

1 · 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 program under the Marie Skłodowska-Curie GA. His 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.

una migración interna. Y entonces, Colombia por supuesto a través del fenómeno de los desplazados, de un problema muy agudo pero también, los españoles insistieron mucho diciendo ‘pero también hay este sentimiento en España’. (Vargas Murcia, 2022)

Es interesante que, en la descripción realizada, quien la emite conecta una experiencia estética elaborada en el taller con el trabajo preliminar conducente a la elaboración del proyecto y su conexión opera gracias una experiencia de afectación del sujeto investigativo (tanto de quien diseña un proyecto como de quien se deja afectar en la creación estética). El afecto es, para el inicio de la investigación, un punto de entrada que parece significativo.

De forma simétrica, el afecto conecta una intuición particular en la investigación con las experiencias contenidas en el diario de campo, derivadas a su vez de los talleres implementados, lo que nos da cuenta del afecto como una regularidad investigativa que parece transversalizar el ejercicio de investigación estética. El afecto, entonces, antepuesto como principio investigativo, confronta de esta manera la experiencia personal (también migrante) de los investigadores, quienes, en su más específica singularidad, ejemplifican en el inicio de su travesía la imbricación afectiva que tiene el estudio de la migración con los propios tránsitos, cuyo telón de fondo son las filas aeroportuarias, en las que el ciudadano europeo es tratado especialmente, a diferencia del trato recibido por el migrante latinoamericano:

me siento profundamente inmigrante, me comprendo en cierta cercanía con la inmigración que vengo a estudiar, pero de la que seré participante. Es decir, empiezo a reconocer en mí un atisbo, apenas una cara de muchas, de aquella inmigración sobre la que me “enviaron” a investigar.

Y, como todos debemos recordar, es bien sabido que investigar no es solo abocarse a conocer el mundo (falsa imagen de la ciencia de élite), [...] en el centro de estas discusiones, como viajero choco con la realidad de encontrarme ante filas que separan la migración europea (aquella migración privilegiada, o apenas migración, solo viajeros, no-migrantes) que reivindica la ciudadanía común, de aquellos otros migrantes informes (masas sin forma, de numerosos colores, toda una Babel de lenguas y mundos). (Vargas Murcia, 2022)

Descubrirse migrante, en una comparación inicial, aunque reconociendo también las diferencias, alinea el ejercicio de observación a una experiencia de extrañeza (condición del etnógrafo y del crítico) en las filas de las oficinas migratorias, lo que supone también un cierto distanciamiento que le permitió al autor del presente artículo concebir a la migración como un hecho vivencial, no como un objeto medible y mensurable.

El posicionamiento reflexivo, pues, revela la migración como una cierta forma de ser en el mundo, de sentirse y experimentarse en el mundo y con los otros. Por lo tanto, esta forma de acercarse a la problemática social parece validar lo acertada que puede ser la composición investigativa desde el arte, su potencialidad inherente con una propuesta de indagación estética sobre los migrantes, pues sería desde lo sensible y lo estético un modo viable de aproximarse a la naturaleza y a la ontología misma de la migración. Lo que contrasta con las perspectivas más institucionalizadas de los estudios de la migración que la conciben siempre como un problema que requiere ser diseccionado, analizado, categorizado, medido y resuelto.

Alineado con la perspectiva reflexiva enunciada, por tanto, se requiere estudiar de qué manera se puede apropiar la migración como una

determinada manera de ser, más allá de su reificación en los objetos oficiales, estadísticos y de la política estatal. Se afirma, entonces, que: la migración es una condición humana, una característica ontológica, que nos obliga a aproximarnos a un modo concreto de vivir, que puede resultar extraño para el oriundo, para el ciudadano o, en este caso, para el europeo. Y es que, de acuerdo con una experiencia dada, cada ser humano carga una biografía y unas marcas específicas, que serían irreductibles en sí mismas en todo tránsito, asimilables, pero no del todo comparables.

Hay en las migraciones elementos comunes, evidentemente, pero al mismo tiempo parece haber un sentido de singularidad en cada experiencia migrante, hecho que motiva a comprender este doble carácter que incluye ciertas cercanías entre migraciones y que también permite comprender la enorme singularidad y diferencia en cada experiencia migratoria. Claramente, uno de los elementos más interesantes en la escucha de distintas historias migrantes es que, aunque con algunos rasgos comunes, cada experiencia es única en sí misma. Y, a pesar de su singularidad hay también una capacidad de comprensión y empatía, de simetría en los afectos propios, con y la escucha del otro: la experiencia migrante puede ser una condición de encuentro en el diálogo migrante.

Por tanto, habría que hacer un método para migrar con los migrantes, una forma de mediar en la que seamos capaces de contemplar la condición humana en la migración y que permita al sujeto migrante, al analista y al artista, acercarse a un modo de vivir en la migración. Con todo, no bastaría con empatizar con “las dificultades del migrante”. En cambio, el método de observación y de análisis implica, en esta perspectiva que se esboza, la profunda necesidad de lanzar un proceso de radicalización del sentido humano, una radicalización

de la empatía, capaz de establecer una aproximación a un mundo que nos es extraño pero que, abiertos a la experiencia de la migración propia y de la escucha con la migración ajena, nos posibilite acceder en alguna medida a la diversidad migrante.

El método migrante, si es posible constituirlo, precisaría comprender a cabalidad el límite de la empatía y la necesidad misma de los sujetos a empatizar, ambas como condición misma de posibilidad con las cuales abrirse a una perspectiva de conexión con la migración. Límite y precondition, tal sería la paradoja y el basamento de este tipo de indagaciones. Por supuesto, este tipo de propuestas contrasta frente a los métodos dominantes en las ciencias sociales y las políticas públicas sobre la migración que tienen como impronta la asepsia emocional y, en sus métodos, el rasgo del distanciamiento entre el sujeto y el objeto del estudio. Contrasta, entonces, el método migrante, como un método crítico en el que la aproximación, la cercanía y la empatía son el sustrato de su puesta en marcha, en contra de un método siempre basado en la estandarización, la matematización e individuación de las personas migrantes, quienes quedan reducidos a meros datos en estadísticas oficiales, en formatos de asistencia social o en informes burocráticos de las oficinas públicas.

Se ha descrito de forma somera el proyecto metodológico que inspira el desarrollo del presente artículo. No obstante, el contenido de este método se deriva, necesariamente, de los aprendizajes obtenidos en la experiencia de los Talleres con la población migrante, adelantados en la ciudad de Madrid en el año 2022. En consecuencia, conviene describir y explicar al lector el alcance y desarrollo de los talleres.

Talleres de Teatro-Foro como marco empírico para proponer un método migrante

La reflexión presentada en este artículo se adelantó concomitantemente con la implementación de talleres de arte dirigidos a personas en situación de migración en Madrid, España. TransMigrARTS y el TAI en particular realizan su labor artística con la premisa de que el arte puede cumplir una función de reconstitución de tejido social, como una especie de terapia social, idea a la que acuden insistentemente para el desarrollo de los talleres de arte. De esta manera: “La hipótesis de nuestro programa de investigación es que las artes escénicas, a través de las herramientas de investigación-creación pueden contribuir a transformar y mejorar los modos de existencia que han sido adscritos a los migrantes en situaciones de vulnerabilidad.” (TransMigrARTS, s/f). Todo lo anterior, enmarca el sentido teleológico que persigue la práctica estética del proyecto, esto es, la transformación social: “nuestro consorcio trabaja desde la idea de los talleres artísticos transformativos que ponen el foco en el proceso: una de las fuerzas de esta red de investigación-creación es la de evaluar el impacto de los talleres artísticos en base a las técnicas y cualidades que proponen. Consideramos, por ejemplo, qué mecanismos artísticos fomentan la autoestima, la expresión, la confianza, la conexión social, el sentimiento de pertenencia...” (TransMigrARTS, s/f)

La idea de que el arte puede contribuir a la transformación de personas en situación de migración y especialmente en situación de vulnerabilidad constituye el núcleo del proyecto de investigación/creación, lo que suscita un conjunto de preguntas metodológicas y aplicativas: ¿qué se privilegia en este tipo de intervenciones: el objeto estético o la experiencia estética? Es decir, al confluir el arte y la transformación social, ¿se privilegia la calidad de la creación artística o se pone el acento en la experiencia de quien participa en el taller, en la experiencia artística?

Tales preguntas plantean un serio desafío que el proyecto debe asumir. De lo que se trata, es de reivindicar un tipo de arte que se desprende del objeto artístico, de la personalidad excepcional del artista y, en cambio, se acentúa una noción de arte cuya función sería la capacidad de conectar social y colectivamente a un conjunto de personas en un escenario artístico. De allí que, en la experiencia artística de TransMigrARTS Madrid emergen acciones de empatía, una sensibilidad colectiva y, así mismo, el contagio de la energía en la interpretación escénica emerge entonces, un conjunto de conceptos/sensibles en la conexidad entre personas en el hecho artístico.

Los talleres en cuestión consistieron en tres espacios o escenas en las instalaciones del TAI: un primer espacio de exploración propio del teatro aplicado; uno segundo que correspondió a la experiencia de las personas frente a la mirada colonial en el Museo Nacional de Antropología; y un tercer espacio, que implicó un recorrido por la ciudad de Madrid, en la que las personas participantes se abren a experimentar la ciudad y sus marcas históricas. En el artículo que se presenta al lector, se enfatiza el primer espacio descrito, en el que la creación estética es más plausible a partir del desarrollo de un tipo de teatro comprometido con la sensibilidad social.

El teatro aplicado constituye la nuez del taller que funciona bajo la idea del teatro del oprimido y del teatro foro. Con su auxilio se busca cumplir el criterio de la transformación social de las personas en situación de migración, es decir, con el uso del arte “Más allá de la expresión artística”.

La tallerista lo organiza de la siguiente manera, primero, introduce a las personas participantes a la semiótica en el teatro, entendida como conjunto de símbolos y signos con los cuales

expresar algún significado, que en el caso del taller versará directa o indirectamente con la situación misma de la migración. Es decir, el teatro estaría constituido por las gestualidades, luces, colores, el vestuario mismo, como mecanismos para expresar un sentido específico y un significado atribuido a la interpretación. La semiótica, en definitiva, genera “signos para provocar cambios”, que conectan con la idea de la transformación que se persigue.

Así mismo, durante los talleres con las personas en situación de migración, se plantea la semiótica para lograr ciertas transformaciones con un público ficticio, pero, la idea misma de la transformación implica el cambio de las personas al interior del taller, en el que las participantes puedan cambiar, con la exploración escénica y, a su vez, puedan concitar cambios en el público.

En su primera parte, el taller consistió en la entrega de herramientas y materiales a las personas participantes para facilitar su acceso a la experiencia del teatro. Se propuso, entonces, brindar a las personas participantes un conjunto de herramientas con las cuales poder elaborar una presentación para el último día del taller. Este momento circunda las preguntas: “¿Cómo crear teatro?” o “¿Cómo se crea el teatro?” El taller transita desde la presentación de nociones teóricas simples para que las personas sin experiencia se aproximen a una idea más detallada del teatro y les brinda un conjunto de instrumentos con los cuales “devenir artista”, ya sea que cuenten o no con experiencia en el mundo de las artes escénicas. Las herramientas incluyeron juegos y estrategias como: el uso del tiempo y el espacio en las escenas, con un sentido semiótico y un sentido pragmático de manera adecuada durante la representación, teniendo también como telón de fondo la noción de la opresión en el contexto de la migración. Adicionalmente se presentaron herramientas

teórico/prácticas para comprender el personaje que, en conjunto con otras, buscan transmitir de manera efectiva un mensaje al público. Cabe destacar que el teatro del oprimido funciona poniendo a interactuar un esquema compuesto por tres tipos de personajes: el oprimido, el opresor y el aliado.

La propuesta de Taller de Teatro supone una crítica subjetiva pues invita a intérpretes y público a poner en práctica una reflexión colectiva en torno a “¿qué es el oprimido?” y a cuestionar los límites mismos de la opresión. El trabajo de reflexión colectiva se llevó a cabo con una lectura sintetizada a cargo de la tallerista sobre la obra de Boal, en la que se contrapone la figura del “oprimido” frente a la de “la víctima”. En términos esquemáticos, la gran distinción existente en el trasfondo de dicha propuesta se sintetizó de la siguiente manera: “El oprimido quiere dejar de serlo” (palabras de la tallerista como se citó en: Vargas Murcia, 2022). Por tanto, víctima y oprimido, se diferencian estrictamente mediante un trabajo reflexivo, en el que la toma de conciencia juega un papel importante.

Es en esta vía reflexiva que adquiere significado el papel estético de esta modalidad de teatro, que a su vez consistiría en evitar la condición según la cual “nos ponemos por encima” de las personas que sufrirían alguna forma de opresión. Ello sugiere una concepción de la víctima en la que se le atribuye un papel pasivo en el ejercicio mismo de la violencia. En cambio, con la perspectiva liberadora del oprimido, la tallerista invita a contemplar a este personaje desde su capacidad de: “superar su opresión”. La perspectiva cambia: “ya no los convertimos en víctimas” (palabras de la tallerista como se citó en: Vargas Murcia, 2022).

Con este teatro opera una transformación en la mirada: “porque no queréis estar en el victimis-

mo”. Al mismo tiempo, se orienta la mirada analítica en un ejercicio de empatía con el migrante: “A veces no nos damos cuenta de que somos víctimas”. Con estas afirmaciones, que constituyen un trabajo estético, ético y artístico, se conecta de manera más evidente la empatía y la crítica como herramientas para devenir otro sensible. La tallerista, por su parte, propone un criterio ético para incorporar a la valoración sobre la migración desde una perspectiva del oprimido: “Debemos intentar no decir ‘es que tal opresión es más que...’” (palabras de la tallerista como se citó en: Vargas Murcia, 2022), tal otra modalidad de opresión: queriendo con ello explicar que no sería válida la idea según la cual algunas modalidades de opresión serían más valoradas o aceptadas que otras.

El opresor por su parte es aquel personaje que gatilla el ejercicio de la opresión, que encarna y echa andar los mecanismos de marginación y violencia que se quieren denunciar. Busca demostrar las distintas modalidades en las que la opresión social, relacionada con la migración en este caso, son materializadas en contextos particulares. De otro lado, el aliado, sería aquel personaje capaz de empatizar con el sufrimiento y la marginación evidenciada en la escena, acompañando a la víctima y cumpliendo un papel crucial en el tránsito del oprimido hacia su liberación.

A continuación, para acercar al lector a la experiencia misma de los talleres, se describe la forma como se efectuaron tres representaciones en un escenario, cada una con sus propias instalaciones visuales: el resultado final del taller Teatro del oprimido.

Inicialmente, con respecto al espacio de representación cabe señalar que se fragmentó un escenario típico de teatro en tres partes, o tres escenas, en las que el juego de luces pasó a jugar un papel importante en la manera como cada grupo de actores y actrices quiso “hacer ver” su

obra. La puesta en escena, así, es una manifestación estética que debe reforzar el sentido atribuido a cada escena.

En el costado derecho del auditorio se representó un acto en el que la opresora y su ayudante polemizaron sobre la pertenencia e identidad de la oprimida a la ciudad de Madrid, mientras la aliada insistía en “dejar pasar” y en reconocer “que uno puede ser de muchos lugares” o “de donde se siente”. La escena, según la interpretación de la tallerista y parte del público (una vez se realizó la presentación) dificulta la búsqueda de una posible salida, pero permite comprender que el papel de la aliada podría ser clave para destrabar esta situación si se interpreta de otra manera.

En el centro del escenario se mostró una cafetería de una universidad o una escuela, en la que dos latinoamericanas reivindican la cultura local en contra de manifestaciones xenófobas de parte de opresoras españolas. Parte de la crítica opera mediante un tono humorístico, lo cual sobresale al evidenciar que una de las opresoras también está en un tránsito migrante, de una región española periférica ante el centro madrileño. En este caso, la profesora que aparece dos veces en escena evidencia su preferencia por las chicas españolas/opresora/aliada en detrimento de las oprimidas, lo que presenta un marco en el que no habría una aliada que permitiera destrabar la opresión. En tal caso, una posible resolución solo provendría de la fábula misma, no de sus personajes.

En la izquierda, el acto consistió en una oficina de inmigración en la que son citadas dos trabajadoras irregulares (una europea y otra latinoamericana). En esta actuación se representa una “incapacidad” de comunicación manifiesta por parte de la autoridad migratoria. Así mismo, aunque hay algo de aquiescencia de las autoridades frente a la ciudadana europea (a quien

pide regularizarse gracias a las ventajas que trae su ciudadanía y su pertenencia a la comunidad europea), con respecto a la latinoamericana se destina una altanería evidente y un uso frecuente de lenguaje agresivo. Esta situación es la que más claramente manifiesta una posición de poder sobre las oprimidas, al mismo tiempo que parece ser irresoluble.

Ahora bien, la mecánica del foro fue la siguiente: cada escena se presentó dos veces, en la primera se desarrolla la situación descrita en los párrafos precedentes, y en la segunda alguien del público tiene la posibilidad de participar reemplazando a alguno de los personajes. Entonces, en las segundas “interpretaciones”, se dio la oportunidad de interactuar con el público, que incidió en la búsqueda de soluciones a las escenas, deviniendo en: “espectadores” o “espectatrices”. En la primera escena, intervino una integrante francesa del equipo TransMigrARTS, ocupando el papel de la aliada, radicalizando su posición en la medida que actuó desde una posición de ciudadana francesa intentando resolver la situación a través de la música y el baile.

La segunda escena se resolvió con la participación de una de las talleristas del TAI, que propuso compartir la comida para resolver el problema y con una reflexión sobre lo interesante que es variar y conocer otras culturas.

En la tercera escena, en cambio, dos personas decidieron reemplazar a las oprimidas, en un caso una persona del público quien fue víctima de la violencia patriarcal del agente del Estado que se tomó muy seriamente su papel como opresor, desnudando la violencia estatal y de género que puede habitar este tipo de oficinas. El punto culminante de esta escena lo protagonizó la psicóloga del taller, quien se implicó considerablemente en la actuación de las actrices (originales) y que, atendiendo de forma especial a la dificultad de resolver el problema,

ingresó imitando el llanto de un niño o niña y ante la pregunta del agente de aduana por las razones de ese llanto, la actriz contesta “papá, nunca creí que fueras así en el trabajo”. Resolución que en apariencia desarmó completamente la situación de bloqueo que persistía en la representación.

En este punto vale la pena anticipar algunas conclusiones obtenidas de las actuaciones. En el momento de la representación, las actrices y el público entraron en un diálogo en el que sobresalieron las experiencias personales sobre la migración, sobre la dificultad de encontrar un arte (cine y teatro) de las grandes producciones que refleje este tipo de problemáticas.

La conversación del foro, por su parte, versó sobre las distintas fracturas que se sienten en el proceso del taller, narrado por un investigador participante que estuvo involucrado en la tercera escena y todo el taller. El actor/investigador propuso acudir a la idea de espectador con la noción griega de teoros, “siento que es un momento muy bello para que sigamos comprendiendo qué significa espectador en un tiempo en el que el tema de la migración se hace cada vez más difícil, más complejo”. “Ser espectador significa contemplar, pero no estar contemplando sencillamente, sino estar en una reactivación de los sentidos, del pensar, del figurar nuevas ontologías, es decir, nuevas formas de existencia [...] en el que la solidaridad sea la gran potencia de este planeta”. Por otra parte, una participante y migrante complementó, “Yo con lo que más me quedo, es [...] como cuando crees en algo que las cosas funcionan [...] aquí vienes a experimentar y a hacer algo que no tienes ni idea y adicional cómo todas las piezas del puzzle se van colocando y, al final, cuando trabajas en equipo y crees en tu equipo, en todo el mundo; al final salen cosas muy chulas [...] pues que el arte si se comparte es mucho más inte-

Fracturas en la noción del Arte: Su posible exploración como problema subjetivo

resante” (participante citada en: Vargas Murcia, 2022). Hay, en ambos análisis un devenir sensible, el primero a partir de una reflexión del sí mismo mediante la contemplación sensitiva, frente a lo que acontece en la experiencia estética; en la segunda hay un devenir sensible con lo que dan los demás, que intuye una construcción colectiva.

Por otra parte, del público emergen también reflexiones sustanciales al respecto: una persona del público comparte su experiencia como migrante, “...yo viví doce años fuera de mi país en cinco países diferentes, así que entiendo muy bien, todo lo que ellos vivieron lo viví cinco veces”. “Uno de los temas que más me apasionan es el tema de la integración, que muchas veces suena como una de las cosas [...] que hay que hacer, que finalmente es una de las cosas más importantes. Porque incluso en nuestros propios países, como también lo esbozaron por ahí, hay extranjería, hay diferencias interculturales e internacionales dentro de nuestros propios países. [...] algo interesante que he descubierto es que integrarse no significa transformarse en el otro, sino valorizar lo que tú eres, la diferencia”. Finalmente, reconoce un resultado destacado del taller, “En resumen, me encantó la obra. Me produjo un montón de emociones. (...) Creo que tocaron un montón de temas que definitivamente te llevan a cuestionarte y te llevan (por lo menos a mí) a pensar ‘¿cómo puedo transmitir esta problemática a otros estudiantes y profesores?’ porque hasta que tú no te sientes expuesto a la situación de ser el extranjero, es muy difícil entender lo que se siente” (espectador, citado en: Vargas Murcia, 2022).

Esta reflexión conecta con lo descrito en la sección precedente acerca del método migrante. El espectador presenta su propia intuición acerca

de la transformación sufrida en la migración, como condición ontológica: habría, pues, una condición completa y auténticamente humana, una condición especial que solo se encarna y se comprende en la medida que nos reconocemos como seres apelados y confrontados ante la migración. Porque, aunque todos sintamos algún tipo de fragilidad al migrar, evidentemente cada experiencia migrante será completamente auténtica y, propia. Subiste también un límite entre la comprensión de la migración propia y la de la otra persona. Pero esta fragilidad que viene asociada con la migración también se percibe y se encarna en las personas que se sienten extranjeros en sus propios países, en quienes se reconoce esa misma distancia ontológica, de ser distintos, de ser extranjeros. Ello también se conecta con la idea de que devenir migrante es devenir alguien en un tránsito, que no supone coincidir y desaparecer con el lugar de origen, que implica en cambio una revaloración del sí mismo, en un ser que aprende y se reconstruye en su propio tránsito. Este proceso de devenir otro, con la migración, exige una especie de comunicación que se hace posible a través de lo emocional y lo afectivo.

Llegados a este punto, la exploración teórica y los aprendizajes obtenidos en los talleres de teatro, permiten resaltar el vínculo aparente entre el arte como una circunstancia con pretensiones de transformación de una realidad social y, por otra parte, la conexión empática y afectiva que resuena permanentemente en el análisis. A continuación, se pretende ampliar esta conexión aparente, con el fin de ir delimitando algunas pistas que permitan dar luz sobre el alcance del método migrante que se propone.

Se ha afirmado, tanto por la dirección del Proyecto TransMigrARTS como por los artistas involucrados en el mismo, que el arte puede concebirse como un instrumento capaz de posibilitar la transformación de sujetos marginalizados en medio de la migración. En términos estrictos, esta concepción termina por conectar la estética artística, la práctica misma del arte, con la subjetividad, esto es, el problema social de la transformación de los sujetos. Por ende, se abre una perspectiva analítica interesante en la que el arte puede ser pensado como una instancia, objeto de reflexión y escenario de exploración de la intersubjetividad de poblaciones en tránsitos migratorios. A propósito de esta propuesta, emerge el interrogante ¿cómo comprender la conexión especial entre el arte y la subjetividad? ¿de qué manera se puede delimitar tal conexidad y qué implicaciones generan para este análisis?

En primera medida, se debe reconocer que este tipo de problematización supone para el arte y la subjetividad un desafío analítico. Asumir tal conexión exige un necesario distanciamiento respecto de la idea convencional de arte que se lo asume como manifestación estética y que apela este como una actividad dependiente de la genialidad individual del artista. Como se ha dicho, pues, conviene detenerse para señalar qué se encuentra en juego cuando se propone una idea alternativa en la que el arte se inclina hacia la conexión intersubjetiva, lo cual, a nuestro juicio, sugiere una idea radicalmente distinta del arte como artefacto cultural privilegiado en las sociedades contemporáneas.

En la noción convencional, el centro de la experiencia estética lo ocupa el objeto artístico y, de manera simétrica, la figura del artista adquiere relevancia a tal punto que se traslapa sobre el objeto estético en cuestión. En síntesis, el artefacto artístico y la personalidad del artista se insertan constituyendo así una máquina artística

prototípica de esta noción tradicional de arte, según la cual, el parangón para valorar la experiencia estética sería la genialidad intrínseca de la obra y del artista. De esto parece deducirse que, para la experimentación y apreciación estética del arte, es sumamente importante relatar la vida y obra del artista, como parte significativa de la obra. Prueba de ello son las abundantes anécdotas en la cultura popular que apelan a la genialidad e inventiva de los autores, así como los rasgos de su personalidad (Da Vinci y su genialidad o la relevancia atribuida por la cultura popular al episodio de la automutilación de Van Gogh, por mencionar apenas dos ejemplos).

En una versión extrema de esta noción de arte se nos presenta con el ready-made, de M. Duchamp, quien iguala la creación artística al carisma propio del artista al situar una obra de manufactura industrial en un museo. En este caso radical, la personalidad del artista termina usurpando el valor estético del objeto artístico, identificando el arte con el artista. Este constituye un acontecimiento que demarca el límite histórico de tal forma de concebir el arte y que a nuestro juicio, marca una ruptura de la cual echar mano para pensar de otra forma el arte. En una crítica similar a la idea aquí expuesta, Agamben (2019) precisa arqueológicamente el acontecimiento al que aludimos:

Marcel Duchamp, inventa el ready-made. [...] Tal como había comprendido Giovanni Urbani, Duchamp, al proponer esos actos existenciales (y no obras de arte) que son los ready-made, sabía perfectamente que no operaba como artista. [...] ¿Qué hace Duchamp para hacer que explote o al menos para desactivar la máquina obra-artista-operación? Toma un objeto de uso cualquiera, como puede ser un migitorio, e introduciéndolo en un museo lo fuerza a presentarse como una obra de arte. (p.24)

Como plantea Agamben, el acontecimiento histórico ocasionado con la provocación de Duchamp al introducir en el museo su ready—made, invita también a manumitir la idea misma de arte, respecto de la máquina estética en la que había operado: artefacto/obra/biografía. No reducir, por tanto, la experiencia estética a los límites propios del artefacto artístico, ni a la mistificación del artista, parece constituir una alternativa que abre la noción de arte a nuevas posibilidades, especialmente a una que puede ser útil para nuestros propósitos, la necesidad de radicalizar la noción convencional de arte, abriéndola a algo más que la máquina objeto/artista, descrita previamente. Resulta interesante, pues, que a partir del cuestionamiento realizado al acontecimiento—Duchamp, se hace posible plantear otras formas de concebir el arte.

En resumidas cuentas, se ha tocado el límite de una idea específica de arte, de experiencia estética, en el que el arte mismo depende de una producción puramente individual y que se expresa, de manera privilegiada, en la calidad estética del artefacto. Es decir, poner en tensión el acontecimiento—Duchamp supone cuestionar también las medidas convencionales con las que se valora la experiencia estética, medidas que hacen depender el valor estético del objeto artístico en sí mismo y de la intervención de una personalidad mistificada; ante esta crítica se abre la posibilidad a pensar, de manera distinta, la experiencia artística. Abrir la idea del arte, más allá del genio y del individuo, invita a construir una idea de arte que sea útil para el establecimiento de relaciones sociales intersubjetivas. Es gracias a este rodeo que se empieza a hacer viable el establecimiento de una máquina artística que valore la experiencia estética más allá del resultado mismo (producto, obra u artefacto artístico) y cuyo parámetro de valoración sea otro: las afectaciones intersubjetivas, el interrelacionamiento de los sujetos en la experiencia artística.

Lo anterior remite también a la idea central del artículo, el desarrollo de una propuesta conceptual y metodológica que hemos dejado suspendida hasta el momento: ¿qué entendemos, entonces, por método migrante? ¿qué se valora, pues, en una experiencia estética que privilegia el relacionamiento subjetivo?

Ambas líneas argumentales: la necesidad de incorporar un sentido distinto de lo artístico y, por otra parte, la presentación del método migrante, resultado reflexivo/experiencial de la participación del autor en los talleres anteriormente descritos, se conectan con la demostración de que un tipo de valoración afectiva se hace posible al realizar este tipo de indagaciones. Para poner por caso, en los relatos originados en los talleres y consignados en los diarios de campo del autor, ha emergido un sentido ontológico propio de la migración, un sustrato experiencial que ha sido fundamental para comprender el relacionamiento generado por la experiencia artística y en el que los sujetos se vinculan gracias a la migración misma. La naturaleza específica del tránsito migratorio, entonces, sería rastreable a través de la afectación mutua, de los intercambios sensibles y de los diálogos comunes de aquellas personas que se reconocen en una situación de tránsito y en el que un auditorio también puede reconocer su propia migración, su propia condición de tránsito.

Entonces, la propuesta de método migrante sostiene una postura paralela, congruente con la idea de una ontología particular existente en la migración, la cual, también se conecta con el sentido del arte como catalizador para la conexión entre sujetos. Ahora bien, para definir en concreto: entendemos por método migrante una actitud ética, un conjunto variable de criterios con los cuales explorar la experiencia artística como una emergencia intersubjetiva, en la que se valora la capacidad de afectación propia

y de los demás, en la que lo que emerge es la capacidad de variación y conexión subjetiva en una vida en tránsito. Además de lo anterior, el método en cuestión constituye una experiencia estética mediada por un acontecimiento sensible que hace posible acceder al trabajo de sí mismo y con los demás en esta exploración artística, pero en la que el derrotero del mismo sería aquel tránsito afectivo.

Al respecto del método que se intenta delinear, vale la pena interrogarse ¿qué criterios pueden delinear esta apuesta onto/metodológica titulada como método migrante? Por una parte, es imprescindible señalar que los basamentos de esta apuesta ya han sido establecidos en las

páginas precedentes, es decir, las dos ideas que han antecedido la descripción detallada del método. Primero, la idea según la cual el arte puede ser algo más que un producto en una galería o un museo, es decir, una capacidad de afectación intersubjetiva y, por otro lado, la constatación de que la migración sería una instancia que está mediada por una fragilidad humana muy específica, traducible en una experiencia también única, la cual solo es accesible en el tránsito mismo de los sujetos como condición de posibilidad —afectiva y experiencial— que hace viable el contacto en la experiencia artística. En resumidas cuentas, se proponen los siguientes criterios para establecer los fundamentos del método:

- El arte es una experiencia estética que supone la capacidad de conectar afectivamente con otros sujetos.
- El arte como vínculo social nos moviliza en un tránsito hacia los demás, en el encuentro ontológico, mediante la comprensión de la fragilidad propia y la ajena.
- La migración, por tanto, es una condición específica, de la experiencia humana que nos aproxima en tanto seres atravesados por los tránsitos.
- El tránsito, pues, es una condición metodológica, lo cual implica que el método afectivo de estudio de la migración supone también el tránsito de los sujetos artistas, migrantes e investigadores. Es por esta razón que el método en general se define a partir de la variabilidad que sufre la experiencia.
- Transitar no solo es una precondition, también es una posibilidad que hace de la subjetividad una materia puesta en juego en el desarrollo de la investigación. En este sentido, se juega con la idea de que la subjetividad puede operar como una migración hacia el lazo con otros sujetos, con quienes se quiere empatizar.
- De manera específica el tránsito y la migración se convierten en objeto y referente de la investigación. Quien investiga y quien se entrega a la experiencia artística, de esta forma, se abre a transitar por lo que la subjetividad misma se convierte en un tránsito afectivo de conexión y exploración colectiva.

En el trasfondo de este método, como puede ser evidente para el lector, sobresalen tres ideas básicas con las cuales establecer un arte al servicio del lazo social:

- La creación artística podría ser un acto simétrico con el ejercicio de la crítica, en el cual, los sujetos se adentran en un proceso de reflexión, propia y con otros, de tal suerte que el acto artístico se convierte en un espacio para la reflexión y la experimentación afectiva de la propia experiencia y de empatía con la experiencia ajena. En el caso que hemos citado, se reseña el encuentro de sujetos con ocasión del arte escénico, pero ello no excluye su realización por intermedio de otras disciplinas artísticas.
- El arte subjetivo, por esta vía, implica que la vida misma puede ser maleable, es decir, puede ser un objeto de elaboración estética. De esta forma, conectar con las personas sugiere una actividad artística mediada por principios éticos que privilegian la afectación mutua y empática con la fragilidad propia y de los demás sujetos con quienes se dialoga.
- El cuidado de sí mismo y de las relaciones con las demás personas es, en sí mismo, objeto de este arte que merece la misma atención que los procesos reflexivos que hemos enunciado anteriormente.

En definitiva, el trabajo crítico/estético sería una práctica concomitante con el tránsito expuesto y con la disposición afectiva a conectar con otros sujetos, lo que en conjunto constituye las condiciones de conexión que hacen viable el método esbozado. Gracias a esta proposición conceptual es posible proponer la existencia de una práctica de la existencia, éticamente motivada por los sujetos consigo mismos y con otros, en un trabajo de reconstitución y recomposición: un arte ético.

Conclusiones

El documento que se ha presentado inició con la exposición de una experiencia artística pensada para la integración de la población migrante y, por otro lado, una búsqueda teórica por intentar conectar la experiencia artística con conceptualizaciones críticas del arte, que permitan situar el ejercicio de esta concepción particular del arte en un sentido de la conexión y la transformación intersubjetiva.

Por otra parte, vale la pena recordar que la capacidad explicativa del concepto de arte adquiere una nueva significación cuando se lo expone a un contexto tan particular como el de la investigación/creación en un contexto de empatía con la fragilidad humana. En este sentido, constituye todo un desafío, al ser sometido al objetivo de acompañar a la población migrante mediante

una experiencia estética. Ha sido, en este marco particular que se ha propuesto una conceptualización concreta del arte, en tanto que experiencia subjetiva, y, por su parte, un método que privilegia la empatía y la movilización de los afectos en la interrelación humana.

Evidentemente, un sentido del arte restringido a los museos y a la alta factura parece no coincidir con el objetivo de hacer de la experiencia estética un paso para la instauración de un lazo social. Sin embargo, ello no quiere decir que toda experiencia artística pueda quedar confinada a la rúbrica de un artista profesional o que deba ser sustentada por el carisma de la autoría individual. A cambio, acudimos a un sentido de la experimentación estética que conecta al arte con la posibilidad de ser otro, de conectarse con otros.

Un tipo de arte a medio camino entre la transformación propia y ajena, en conjunto; que se desprende de la imagen misma del tránsito y la transformación. Esta nueva perspectiva supone la capacidad de trabajar para transformarse a sí mismo, para admitirse como un sujeto con posibilidad de cambio, pero un sujeto que se estima en relación con las demás personas. En este caso particular, el ejercicio artístico se convierte en la superficie que posibilita la movilización de los afectos comunes, de los afectos singulares y diversos que están en juego ante la naturaleza específica de las migraciones. De esta manera, sometido a la necesidad de articular la experiencia estética con la migración, es viable reconocer que el arte también puede suponer un modo de comprender las subjetividades en términos artísticos, en tanto que interpelan en ser en tanto que ser mutable, en tránsito permanente, capaz de empatizar con la fragilidad de los demás y quienes también son capaces de exponer la propia fragilidad en el vínculo mismo. De esta manera, la condición ontológica de la migración, es decir, la existencia una condición humana que es común a la migración, funda las bases para la creación de experiencias creativas con las cuales conectarlos en tanto que seres humanos.

Referencias

- Agamben, G. 2019. *Creación y anarquía: la obra en la época de la religión capitalista*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora
- Butler, J. 2008. ¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault. En *Producción cultural y prácticas instituyentes*, editado por Transform, 141-168. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Parra, A., Chaytor, J., Bercebal, F., De la Antonia, S., & Martínez, M. (2022). Investigar participando. El taller de artes expresivas Faire Racines - Cultivando Raíces de TransMigrARTS. *REVISTA TMA*, 2: 11–29. https://www.transmigrarts.com/wp-content/uploads/2022/12/RevistaTMA_N1.pdf
- Perea, A. 2017. De la actitud crítica como vida filosófica: verdad, poder y espiritualidad en Foucault. *Revista Nómadas* 46: 31-45
- TransMigrARTS. (s/f). *transmigrarts.com*. Recuperado el 28 de mayo de 2022, de <https://www.transmigrarts.com/>
- TransMigrARTS. (s/f). *RELEVANCIA DEL PROYECTO*. Recuperado el 18 de junio de 2022, de <https://www.transmigrarts.com/acerca-de-faqs/>
- Vargas Murcia, Enver (2022). *Diarios de campo. Investigación sobre la migración*. Talleres TAI en Madrid, España. Proyecto TransMigrArts. (Documento de trabajo)

La experiencia de co-construcción del Taller 'Testimonios de desplazamiento y migración: del gesto a la reparación'¹

The co-construction experience
of the Workshop
'Testimonies of displacement
and migration: from gesture
to repair'

L'expérience de co-construction
de l'Atelier
'Témoignages de déplacement
et de migration: du geste
à la réparation'

DOI 10.59486/FZYF6397

Agustín Parra Grondona · Profesor de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia
(<https://orcid.org/> ORCID: 0000-0002-6214-1584)

Aura Celmy Castro · Directora del colectivo teatral Piel Adentro

Palabras clave:

Co-participación, Co-creación, Co-implementación, Comunidad, Investigación creación aplicada y participativa.

Keywords:

Co-participation, Co-creation, Co-implementation, Community, Applied and participatory research creation.

Mots-clés:

Co-participation, Co-création, Co-implémentation, Communauté, Recherche création appliquée et participative.

1 · Este taller ha recibido financiación del programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea en el marco del acuerdo de subvención Marie Sk  odowska-Curie n   101007587.

Los que ayer fueron niños hoy son adolescentes...los finqueros no les dan trabajo, porque dicen que no tienen con que pagar. Esa mazorca también empezó a desgranarse, uno a uno, fueron migrando. El mayor de los hombres se fue un domingo en el carro que salió del pueblo a las once de la mañana.

Ana se quedó parada en la esquina del corredor hasta que ya no escuch   más el ronquido del carro que se lo tragó el viento. Ella apretaba las manos contra los bolsillos del delantal. Cuando se abrieron las compuertas de sus ojos, se arrodill  , lo bendijo en muchas direcciones...y se tapó la cara con su delantal.

El delantal de Ana, historia número 4.
Teresita Gallo Suescún

Resumen

Este artículo aborda el proceso de construcción conjunta del taller Testimonios de desplazamiento y migración: del gesto a la reparación que realizaron dos organizaciones de Medellín, Colombia: el programa La paz es una obra de arte de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia y el colectivo teatral Piel Adentro perteneciente a la Ruta Pacífica de las Mujeres. Desarrollado en el contexto del proyecto TransMigrARTS, evidencia cómo la co-creación, co-participación y co-implementación del dispositivo taller artístico permite un diálogo horizontal entre la academia y una organización cultural que pertenece al mismo grupo poblacional sobre el que se quiere incidir positivamente, lo que amplía los alcances y la profundidad de los procesos de transformación personal y social de las participantes, así como del mismo colectivo Piel Adentro. Aunado a la incorporación de una fase de introspección a la estructura del taller, este dispositivo ensancha el horizonte de posibilidad de la investigación creación aplicada orientada a la disminución de vulnerabilidades y al fortalecimiento de capacidades entre la población migrante.

Abstract

This article addresses the process of co-construction of the workshop Testimonies of displacement and migration: from gesture to reparation carried out by two organisations in Medellín, Colombia: the programme Peace is a work of art of the Faculty of Arts of the University of Antioquia and the theatre collective Piel Adentro belonging to the Ruta Pacífica de las Mujeres. Developed in the context of the TransMigrARTS project, it shows how the co-creation, co-participation and co-implementation of the artistic workshop device allows for a horizontal dialogue between academia and a cultural organisation that belongs to the same population group that is to be positively influenced, which broadens the scope and depth of the personal and social transformation processes of the participants, as well as of the Piel Adentro collective itself. Together with the incorporation of a phase of introspection into the structure of the workshop, this device broadens the horizon of possibility of applied research creation oriented towards the reduction of vulnerabilities and the strengthening of capacities among the migrant population.

Résumé

Cet article aborde le processus de co-construction de l'atelier Témoignages du déplacement et de la migration : du geste à la réparation réalisée par deux organisations à Medellín, Colombie : le programme La paix est une oeuvre d'art de la Faculté des Arts de l'Université d'Antioquia et le collectif théâtral Piel Adentro appartenant à la Ruta Pacífica de las Mujeres. Développé dans le contexte du projet TransMigrARTS, il montre comment la co-création, la co-participation et la co-implémentation du dispositif d'atelier artistique permettent un dialogue horizontal entre le monde universitaire et une organisation culturelle qui appartient au même groupe de population que celui qui doit être influencé positivement, ce qui élargit la portée et la profondeur des processus de transformation personnelle et sociale des participants, ainsi que du collectif Piel Adentro lui-même. Avec l'incorporation d'une phase d'introspection dans la structure de l'atelier, ce dispositif élargit l'horizon des possibilités de recherche création appliquée orientée vers la réduction des vulnérabilités et le renforcement des capacités au sein de la population migrante.

Contextualización

El taller Testimonios de desplazamiento y migración: del gesto a la reparación se concibió como un dispositivo de investigación creación para la observación en el marco de la segunda fase del proyecto TransMigrARTS. Esta fase tuvo como objetivo aplicar La guía TransMigrARTS (González Martín et al., 2022), una herramienta específicamente creada para la observación y evaluación de talleres artísticos socialmente innovadores y transformadores, que buscan mitigar las vulnerabilidades de la población migrante así como reconocer y potenciar sus capacidades intelectuales, relacionales, culturales y afectivas, entre otras. Los resultados de la aplicación de esta herramienta a este taller sirvieron como insumo para la modelización de prototipos de talleres de mayor impacto en la siguiente fase del proyecto.

Con base en el análisis de esta experiencia, el presente artículo propone que los talleres artísticos con intención de producir transformaciones sociales han de ser co-diseñados y, en la medida de lo posible, co-implementados con personas pertenecientes al grupo social al cual se dirige el taller. Esto no sólo lo contextualiza, sino que lo hace pertinente y significativo para el grupo social al cual va dirigido; promueve la transferencia de conocimientos a los participantes para que éstos, a su vez, los incorporen y multipliquen entre sus grupos de referencia y direcciona los procesos de transformación personal y colectiva hacia las necesidades que identifica la misma comunidad y no un agente externo.

Adicionalmente, este artículo postula que la creación de un taller artístico con fines socialmente transformadores requiere de una estructura particular para el diseño de sus sesiones de trabajo. Dicha estructura ha de estar compuesta de, por lo menos, cuatro momentos secuenciales: 1) Apertura; 2) Introspección; 3) Creación y expresión artísticas; y 4) Cierre.

Coherente con estos postulados, este taller fue co-diseñado y co-implementado entre dos profesores del programa La paz es una obra de arte

de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia (Agustín Parra Grondona y Yohana Parra Ospina) y cinco integrantes del colectivo teatral Piel Adentro (Aura Celmy Castro, Teresita Gallo Suescún, Marina Zapata Ospina, Beatriz Saldañaga Gómez y María Victoria Loaiza), quienes comparten las mismas vulnerabilidades que busca transformar el proyecto TransMigrARTS. Este trabajo colaborativo se extendió a lo largo de más de un año de reuniones periódicas e intercambios documentales, desde el mes de abril de 2022 hasta su implementación durante los meses de abril, mayo y junio de 2023, para culminar con cinco presentaciones públicas de la obra teatral resultante en junio de ese mismo año.

Dado que el proyecto TransMigrARTS se está desarrollando mediante movilidades de investigadores, talleristas y artistas de una red de 13 universidades y emprendimientos culturales hispanohablantes de cuatro países (Francia, España, Dinamarca y Colombia), en la aplicación de la herramienta de observación para este taller participaron Nina Jambrina, Nicole Cantisano y Gabriela Acosta, investigadoras de la Universidad de Toulouse Jean Jaurès; Rubén Burgos, investigador de la Universidad de Granada; y Diana González, investigadora de la Universidad de Aarhus. Adicionalmente cinco personas más realizaron importantes aportes al desarrollo de este taller: Darío Eraso, profesor del Departamento de Música de la Universidad de Antioquia, quien orientó el proceso de creación musical y además interpretó el piano, acompañado por la cellista Vilma Villota, durante las presentaciones de la obra Hilando caminos, sanando tristezas; David Romero y Julieta Duque, quienes realizaron el registro fotográfico y audiovisual, permitiéndonos acceder al punto de vista de las participantes mediante el uso de cámaras subjetivas adosadas a sus cuerpos; y Evelin Ospina, practicante de danza de la Universidad de Antioquia, quien dio su apoyo en los calentamientos corporales y en la creación coreográfica.

Pertinencia y valor social de este taller

En el contexto del proyecto TransMigrARTS, el taller Testimonios de desplazamiento y migración: del gesto a la reparación surge orgánicamente de la experiencia acumulada a partir de las intervenciones y talleres comunitarios basados en las artes que han venido realizando los profesores que conforman el programa La paz es una obra de arte desde el año 2017 en los territorios y con las comunidades implicadas en el acuerdo de paz firmado entre el Gobierno de Colombia y la guerrilla de las FARC-EP (La paz es una obra de arte, 2017). Los reportes verbales de los participantes de los talleres de este programa indican que las artes pueden contribuir con los procesos de reparación de las víctimas de la violencia sociopolítica (Alvarán et al., 2022; González Martín et al., 2021; Parra Grondona, 2017; Parra Ospina et al., 2020). Uno de los principales hechos victimizantes de la población con la que trabaja este programa ha sido el desplazamiento forzado. Adicionalmente, desde una perspectiva interseccional, las mujeres que habitan estos territorios presentan un mayor grado de vulnerabilidad, que se acentúa dependiendo de su edad, pertenencia étnica, nivel educativo, nivel de ingresos, etc., lo que nos muestra que es preciso un abordaje diferencial desde una perspectiva de género (Cabello-Tijerina & Quiñonez-Díaz, 2019).

Por su parte, el colectivo teatral Piel Adentro se creó en 2011 durante el diplomado de Teatro-Pedagogía para la Paz y la Transformación Social que organizó la Corporación Jurídica Libertad (Corporación Jurídica Libertad, 2023) y el programa Servicio Civil Para la Paz (Zivile Friedensdienst, 2023), bajo la coordinación de Inge Klautgens, actriz alemana formada en pedagogía teatral o teatro pedagogía (theaterpädagogik) (Arboleda Betancur et al., 2011). Así, Piel Adentro nace como una iniciativa que recurre al Teatro Pedagogía para la transformación social y la paz mediante procesos de creación y puesta en escena teatral, señalando la necesidad de verdad, justicia, reparación y garantías de no repetición para las mujeres y las comunidades frente al conflicto armado en Colombia. Hoy acumula más de 12 años de conocimientos, saberes y experiencias, durante los cuales ha producido 15 creaciones teatrales colectivas que se han pre-

sentado en innumerables escenarios de Medellín y el Departamento de Antioquia (Mejía & Orrego, 2022). Para sus integrantes, el Teatro Pedagogía es una herramienta creativa que contribuye a la superación de diversas afectaciones psicosociales, a la conformación y fortalecimiento de organizaciones de base y a la reconstrucción del tejido social de las comunidades donde las mujeres desarrollan sus capacidades (Castro, 2013; Parra Grondona, 2022). De igual modo es necesario señalar que Piel Adentro hace parte del movimiento feminista y pacifista colombiano Ruta Pacífica de las Mujeres, el cual está conformado por “representantes de 300 organizaciones que irradian su accionar a cerca de 10.000 mujeres ubicadas en más de 142 municipios de 18 departamentos de Colombia: Antioquia, Atlántico, Bogotá, Bolívar, Caldas, Caquetá, Cauca, Guajira, Chocó, Huila, Magdalena, Nariño, Norte de Santander, Putumayo, Quindío, Risaralda, Santander y Valle del Cauca” (Ruta Pacífica de las Mujeres, 2023).

Si bien Piel Adentro y el programa La paz es una obra de arte habían venido desarrollando procesos colaborativos desde el año 2019, de la confluencia de sus intereses comunes y en particular de la perspectiva de género, surgió la idea al interior del programa La paz es una obra de arte de asociarse sinérgicamente con Piel Adentro para desarrollar este taller. Ello, a su vez, fortaleció el proceso de empoderamiento continuo de las integrantes de Piel Adentro en una nueva dimensión aún no explorada por ellas: la de constituirse en facilitadoras y transmisoras de conocimientos y prácticas teatrales hacia las comunidades desplazadas y migrantes, puesto que antes de que participaran en el proyecto TransMigrARTS, sólo ofrecían al público la puesta en escena de sus creaciones teatrales. Ocasionalmente, en los foros posteriores a sus presentaciones, surgían preguntas sobre cómo desarrollaban sus procesos creativos. Por ello, participar de esta experiencia de investigación creación supuso una enriquecedora interpelación a su manera de hacer las cosas, que las llevó a incorporar los contenidos de los procesos de creación que venían desarrollando anteriormente en un dispositivo de investigación creación teatral.

Propósitos del taller

Como se mencionó anteriormente, este taller fue diseñado desde una perspectiva de género para promover la transformación positiva de algunas condiciones de vulnerabilidad presentes en un grupo de mujeres habitantes de Medellín con experiencias de desplazamiento y migración propias o de su núcleo familiar de origen.

En particular, se buscó promover cambios en las percepciones sobre sí mismas, la creatividad corporal, la expresión narrativa (escrita, oral y performática), los afectos y la expresión emocional; también tuvo la intención de contribuir al empoderamiento de las mujeres participantes mediante el reconocimiento y desarrollo de sus potencialidades creati-

vas y las de sus comunidades, a partir de la transformación de las narrativas de sus experiencias de desplazamiento y migración; y además se interesó por promover el reconocimiento y potenciación creativa de sus propios recursos performativos de reparación simbólica comunitaria, que pueden ser desarrollados sin la participación de los ofensores; por último, dado su carácter de investigación creación, este taller se orientó hacia la creación colectiva y participativa de una obra teatral para representarla públicamente en la ciudad de Medellín, con la intención de generar reflexión y empatía entre las audiencias en relación con la transformación positiva de las vulnerabilidades de mujeres con experiencias de desplazamiento y migración.

Población a la que se dirigió el taller

A este taller se invitaron a participar a mujeres con vivencias de desplazamiento y migración, propias o de sus familias de origen, de edades comprendidas entre los 18 y los 80 años, con alguna experiencia, así fuera mínima, de creación en las artes vivas.

El taller se diseñó para 15 participantes en total, de las cuales 5 cumplían el doble rol de talleristas

y participantes (Piel Adentro) y las otras 10 fueron seleccionadas mediante una convocatoria pública que se realizó durante los meses de marzo y abril de 2023 entre mujeres que hubieran participado en algún taller de artes escénicas de la Red de Artes Escénicas de Medellín o del programa La paz es una obra de arte y entre estudiantes de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.

Realización del taller

El taller se desarrolló durante los días 19 y 26 de abril; 3, 10, 17, 24 y 31 mayo; y 7 de junio de 2023; los miércoles de 9:00 a.m. a 12:00 m. y de 1:00 a 4:00 p.m. en el Centro Cultural de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, ubicado en un barrio de Medellín con amplia tradición cultural: Carlos E. Restrepo.

En total se realizaron 8 encuentros semanales de 6 horas cada uno, alcanzando un total de 48 horas de taller, más 8 horas de presentaciones públicas de los resultados creativos con la obra teatral Hilando caminos, sanando tristezas, que terminaba con un foro abierto a comentarios y preguntas del público. Con dicho foro se buscó que la socialización no se quedara solamente en el resultado creativo del taller, sino que permitiera a los asistentes comprender tanto el proceso llevado a cabo, como la reflexión crítica

y propositiva acerca de esta temática. Se realizaron cinco presentaciones con sus foros correspondientes: dos en el Auditorio del Centro Cultural de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia; otros dos en el Auditorio del Centro de Desarrollo Cultural de Moravia; y el último en el Auditorio Harold Martina de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Las fechas de dichos eventos fueron los días 7, 8, 9, 10 y 24 de junio de 2023.

A cada una de las participantes se les dio una bitácora en el momento de la apertura del taller, con el fin de que sirviera a la vez como una herramienta para la elaboración de narrativas escritas y como diario de campo, donde podían consignar sus reflexiones, cuestionamientos y recuentos del proceso del taller, de las presentaciones y de los foros de la obra resultante.

Consideraciones éticas

El diseño de este taller estuvo guiado por el respeto a la integridad física, moral y psicológica de todas las personas involucradas, aunado a una ética del cuidado y de la acción sin daño. Dadas las vulnerabilidades de las participantes, se identificaron los posibles riesgos a los que se podrían ver expuestas mediante su participación en este taller, así como las posibles afectaciones sobre las demás personas involucradas (talleristas e investigadores europeos en movilidad), con el fin de tomar las medidas necesarias para evitarlos o, en caso de ocurrencia, para mitigar sus efectos. Uno de los riesgos potenciales era que el taller o algunos de sus ejercicios pudiesen generar alteraciones a nivel emocional entre las participantes o entre los observadores del proceso. Para mitigarlo se tomaron varias medidas: en primer lugar, los facilitadores del taller asistieron a cursos de primeros auxilios psicológicos; en segundo lugar, uno de los talleristas era a la vez profesional de las artes vivas y psicólogo, por tanto estaba en capacidad de adelantar las acciones de contención emocional en el momento en que se requiriera; en tercer lugar, se hizo un seguimiento personalizado a la situación emocional de las participantes. Si bien dos de ellas se acercaron al tallerista principal en su calidad de psicólogo, no evidenciaron ningún tipo de desbalance emocional que necesitara de una atención especializada.

De igual modo, como en toda actividad que involucra el movimiento físico y la expresión corporal, existía el riesgo de que ocurrieran accidentes que llegaran a ocasionar lesiones físicas a las participantes o que afectaran sus sistemas musculoesquelético y cardiovascular, entre otros. Para minimizarlo, se eligieron actividades y ejercicios físicos que habían sido probados previamente en otros talleres, mostrando ser seguros para la salud física de las participantes. Por último, se contó con un seguro de salud, cuyo servicio se requirió de manera preventiva en dos ocasiones para atender a dos participantes que mostraron signos de agotamiento, una por exceso de calor y la otra por efectos secundarios de un medicamento prescrito antes del taller por su médico tratante.

De otro lado, teniendo en cuenta las condiciones de vulnerabilidad económica de la mayoría de las participantes, se les brindó un monto de dinero en efectivo que cubrió los gastos de transporte en los que incurrieron para asistir al taller y también se les pro-

veyó de refrigerios y almuerzos durante los días en que éste se dictó, así como durante las presentaciones de la obra Hilando caminos, sanando tristezas.

Dado que la relación con las participantes se basó en la participación voluntaria tanto en el taller como en la socialización pública y en los foros de la obra resultante, se les solicitó la firma de un consentimiento informado donde se presentaron los objetivos del taller, la naturaleza de la información recopilada y los modos como ésta sería utilizada en el futuro, así como su derecho a retirarse del taller o de retirar su información personal en cualquier momento si así lo decidían. El uso de imágenes, videos y registro de audio en el marco de las actividades de comunicación (redes sociales, página web, socialización del proceso y de los resultados, etc.) contó con la autorización expresa de las participantes mediante su firma en un apartado del formulario de consentimiento informado.

Tal vez el asunto ético más complejo al que nos enfrentamos en este taller fue el de cómo evitar la revictimización de las participantes en el abordaje de sus historias de desplazamiento y migración, es decir, sin que su narración volviera a abrir las heridas que han dejado en ellas estas experiencias de pérdida, dolor y sufrimiento. En muchas ocasiones las poblaciones que han experimentado diversos hechos victimizantes participan en procesos teatrales que parten de la idea de que la expresión cruda de lo acontecido permite a las personas liberarse de las experiencias dolorosas del pasado. Y con esta intención positiva, invitan a las participantes a volver a narrar el horror vivido, lo que tiende a producirles un gran distrés afectivo. De hecho, al iniciar el taller las participantes expresaron su preocupación por si debían volver a narrar sus experiencias de desplazamiento y migración tal y como se les pedía que hicieran en todo tipo de talleres a los que se las invitaba. Dos participantes lo expresaron de esta manera: “Tengo mucha rabia con los psicólogos que me han hecho volver a revivir lo que no se quiere recordar” (Participante A, 26 de abril de 2023); “Yo no quiero volver a contar y repetir la historia, eso duele, eso me enferma” (Participante L, 31 de mayo de 2023). En cambio, cuando las participantes supieron que en este taller no se les pediría que narraran nada que no quisieran contar, expresaron su satisfacción y dijeron sentirse liberadas de una gran tensión emocional.

Estructura del taller

Este taller se estructuró en cuatro fases, que constituyeron la guía para la organización de los ejercicios de cada sesión, lo que le imprimió un ritmo particular a las jornadas de trabajo. Estas fases fueron:

1. Apertura

Se diseñaron ejercicios orientados a romper el hielo; alcanzar un nivel apropiado de activación psicofísica; preparar a las participantes para la acción; y lograr la respuesta de relajación (Benson & Klipper, 2000).

Una cuidadosa apertura, que respete los ritmos de cada una de las participantes, que permita un adecuado calentamiento corporal y en especial que genere la atmósfera de confianza y un nivel adecuado de activación psicofísica, es fundamental para un buen desarrollo de las siguientes fases del taller. Por ello recomendamos que no se minimice la importancia de esta primera fase y que se le dé el tiempo que necesita, sin urgencia de pasar a las otras fases.

2. Introspección

Se promovió el encuentro consigo mismas, la reflexión y el reconocimiento de las propias experiencias de desplazamiento y migración.

El momento de introspección es indispensable en aquellos talleres que van más allá de la creación de imágenes exteriores. No se trata aquí del resultado escénico, ni de la creación de imágenes para el público. Por el contrario, interesa que las participantes se contacten consigo mismas, con su propia interioridad, con el fin de que los procesos de transformación operen en su propia unidad mente cuerpo y que las imágenes resultantes sean un reflejo del cambio operado en su ser interior. Por ello, esta fase es fundamental en los talleres con intención transformadora de las subjetividades. Los ambientes íntimos, los estímulos sutiles, la levedad en las acciones, el silencio que permite la escucha interior y la oscuridad que activa las imágenes sensoriales y mentales, son las premisas que guían esta fase. Se trata de un reencuentro consigo mismas, un volver a la escucha interior. Si se logra que las participantes entren en contacto profundo, sensible y significativo con su ser interior, incluso con contenidos subconscientes, se crean las condiciones para la transformación que promueve la fase de creación y expresión artísticas.

3. Creación y expresión artísticas

Esta fase, que se concibió como el núcleo de la sesión, se orientó a la exploración libre a través de diversos lenguajes artísticos (música, danza, artes plásticas, teatro); a la experimentación con medios expresivos corporales, gestuales, vocales, etc.; a la expresión artística creativa de emociones y subjetividades; y principalmente a la transformación de narrativas personales y colectivas de desplazamiento y migración.

Esta fase es fundamental porque es allí donde opera la transformación. Si bien la fase de introspección genera las condiciones necesarias, es en los procesos de expresión de los pensamientos y emociones de la propia subjetividad y en

su plasticidad creativa donde se abren nuevas posibilidades para hacer, pensar, sentir y ser. El espacio creativo de las artes vivas genera un espacio paralelo a la vida cotidiana, un “como si” donde se abren múltiples posibilidades que no están sujetas a las normas y convenciones de la vida social ordinaria (Edwards, 2013). Por eso es tan importante que en esta fase se brinden espacios de libre expresión, en un ambiente emocionalmente seguro, donde las participantes no sientan ningún tipo de juicio de valor sobre sus expresiones creativas (Levine & Levine, 2011).

4. Cierre

Se generó un espacio para compartir y realizar una retroalimentación colectiva de las experiencias vividas durante la sesión; para ofrecer la contención emocional grupal; para la evaluación de la sesión por parte de las participantes; para proponer y sugerir cambios en las dinámicas para las próximas sesiones; y para permitir una transición fluida de las participantes desde el espacio del taller a sus vidas cotidianas.

El cierre, por lo tanto, ha de permitir decantar el torrente de emociones que haya podido surgir durante la sesión. Generar espacios rituales al finalizar la sesión permite diluir las emociones individuales en el grupo. Este momento debe abordarse de manera cuidadosa, sin ningún tipo de premura, generando espacios para la escucha y la acogida del otro. Se recomienda recurrir aquí a prácticas corporales para el desarrollo del amor compasivo hacia sí mismo y hacia los demás (Parra Grondona, 2023).

Es importante mencionar que posterior al cierre de cada sesión, el equipo de talleristas e investigadores, incluido Piel Adentro, realizábamos un debriefing, donde revisábamos y analizábamos lo ocurrido durante el día, con el fin de establecer cuáles habían sido los principales logros alcanzados, las dificultades que se habían presentado y los aspectos que se debían mejorar para la sesión siguiente. Los debriefings llevaron a Piel Adentro a recorrer nuevos caminos, a hacerse preguntas y reflexiones que le permitía profundizar en la metodología y contenidos del taller: “Las discusiones eran mágicas. Escuchar a profesionales profundizar sus conocimientos con

mujeres populares, que poco o nada sabíamos sobre su disciplina” (Piel Adentro, comunicación personal, 14 de octubre de 2023). A pesar de que para Piel Adentro fue un reto relacionarse y formarse en correspondencia con el ámbito académico, esto se convirtió en una oportunidad de fortalecimiento a nivel personal y colectivo. Por ello este espacio representó para Piel Adentro un reconocimiento a sus 12 años de labor en el teatro pedagogía: se sintieron escuchadas y se tuvieron en cuenta sus observaciones y aportes, mediante relaciones horizontales y de respeto.

Una de sus integrantes relata su experiencia con los debriefings de esta manera: “Después de cada encuentro Piel Adentro se reunía con los profes y se hablaba del pro y contra de los sucesos. Así se corregía algo o se afianzaba alguna propuesta, ya que era una construcción colectiva (...) Importantes las personas extranjeras que nos acompañaron como observadoras del proyecto: su percepción fue acertada frente a unas mujeres que se las dieron de artistas. El espacio jugó parte importante para el desarrollo del proyecto. Para nosotras estar en la Facultad de Artes ya era ganancia” (Piel Adentro, comunicación personal, 14 de octubre de 2023).

Contenidos del taller

Los testimonios de desplazamiento y migración se fueron abordando de manera progresiva, tanto a nivel de la estructura narrativa como mediante ejercicios de transformación gestual, verbal y escrita de dichas narrativas. Como los encuentros ocurrían una vez por semana, también se dejaban tareas para realizar en casa de una sesión a otra, lo que enriquecía el proceso. Dada la amplia diversidad de niveles de escolaridad de las partici-

pantes, desde universitaria hasta básica primaria, algunas manifestaron tener dificultades para la comprensión lectora o para la escritura. En estos casos específicos, el acompañamiento de sus propias compañeras y, en sus casas, de familiares con mayor grado de escolaridad les permitió aprovechar los ejercicios propuestos. Siguiendo estos principios, la estructura temática de cada una de las sesiones fue la siguiente:

- Día 1:

Presentación de la dinámica global del taller, sus principios éticos, estéticos, sociales y políticos. Presentación personal de talleristas, investigadoras y participantes. Introducción a algunos modos creativos de narrar.

La mayor parte de la sesión se orientó a generar confianza y cohesión grupal no sólo entre el grupo de participantes, sino también entre las participantes y el equipo de talleristas, personal de registro audiovisual e investigadoras visitantes, quienes fueron observadoras participantes. Es preciso anotar aquí que desde el inicio se propuso que el género verbal que se utilizaría durante el taller para referirnos al grupo sería el femenino, en coherencia con el género con el que se identifica la mayoría de las participantes y debido al enfoque de género del taller. Previamente se había discutido con Piel Adentro acerca de las posibles desventajas o inconvenientes que podría generar el que hubiera talleristas y observadores de género masculino, a lo que respondieron que no lo consideraban un problema sino una complementariedad. De igual modo, el día de inicio del taller se le preguntó al resto de participantes si estaba bien para ellas que hubiese observadores masculinos en el taller, a lo cual respondieron que no les incomodaba. Como se acordó que los investigadores desarrollarían una observación participante, es decir, que estarían integrados al grupo realizando los mismos ejercicios del taller, no se observó ninguna molestia o incomodidad por parte de las participantes en relación con dicho rol de los investigadores masculinos. En todos los casos primó darles la voz a las participantes.

También se buscó generar compromiso entre las participantes con sus búsquedas personales mediante el dispositivo Pasaporte propuesto por Piel Adentro. Con este formato se les solicitaba responder en un documento ficcionalizado a preguntas relacionadas con el viaje, como un primer acercamiento a sus memorias de desplazamiento o migración. Preguntas acerca de su argumento para el viaje y del equipaje de su ser, identidad, cultura, costumbres, hogar, lugar propio, familia, comunidad o territorio le dieron forma a una cartografía imaginada: “El Paz aporte con Z de paz, orientado por Aura Celmy es un viaje con nosotras mismas desde las diferentes historias, con tareas distintas, a dónde quiero llegar encontrando mi propio sentido” (Piel Adentro, comunicación personal, 14 de octubre de 2023).

El otro objetivo de esta sesión fue evidenciar que es posible crear nuevas narrativas de manera compartida, incluso entre quienes tenían un bajo nivel de

escolaridad, con el fin de que todas se sintieran incluidas y se valoraran sus voces individuales en la creación colectiva. Para ello se recurrió a la estrategia dadaísta del cadáver exquisito mediante la construcción de diversas narrativas verbales. Con ello se puso de presente que todas estaríamos en igualdad de condiciones y derechos en el taller, independientemente de la experiencia, trayectoria o formación de cada una.

La sesión finalizó con una acción ritual orientada a promover la capacidad de amor compasivo (Fehr & Sprecher, 2013; González-García & González López, 2017; Klimecki et al., 2013; Valk et al., 2017; Weng et al., 2013), una práctica que se repitió durante las sesiones siguientes, permitiendo liberar las tensiones emocionales acumuladas durante la jornada y desarrollar fortaleza, afectos positivos colectivos y deseos de ayudar al otro frente al recuerdo de situaciones dolorosas vividas.

La tarea que se les dejó a las participantes para la siguiente sesión fue la siguiente: Se les solicitó que hicieran un listado en su bitácora de los eventos de desplazamiento y migración que hubieran experimentado en primera persona o a través de su familia de origen.

- Día 2:

Abordajes creativos a los testimonios de desplazamiento y migración de las participantes.

En esta sesión se profundizó en la autoconciencia de las propias experiencias de desplazamiento y migración a través de la combinación de diversos medios expresivos: gráficos (cartografía emocional), escritos (narrativa con la estructura de inicio, nudo y desenlace) y escultóricos (modelado con arcilla de un recuerdo de desplazamiento o migración). El reto en esta sesión fue ofrecerles nuevas formas de narrar que les permitiera percibir sus propias historias de una manera diferente. Y en el caso de las narrativas escritas, mediadas por la palabra, ofrecerles una estructura formal que diera contención a las emociones presentes en sus narrativas. Así, con ejemplos concretos, se les permitió que tomaran conciencia acerca de cómo tendían a iniciar y terminar sus narrativas espontáneas por el nudo de la historia, es decir, por el momento conflictivo. En este caso, hubo tres elementos que contribuyeron a este propósito. En primer lugar, la estructura formal: el inicio, como la vida normal, cotidiana; el nudo, como el momento en el que aparece el conflicto; y desenlace, como el momento en el que el conflicto alcanza algún tipo de resolución y se llega a otro nivel de “normalidad” en la vida cotidiana. En segundo lugar el requerimiento de que la narración se hiciera por escrito. Y tercero, que su socialización se circunscribiera a la lectura textual de sus escritos, sin añadir ni quitar nada al texto. Estos tres elementos contribuyeron a que desarrollaran una perspectiva temporal ampliada sobre sus propias historias de desplazamiento y migración, donde podían identificar y narrar esos tres momentos: un antes (inicio), un durante (hecho que originó el desplazamiento y el desplazamiento mismo) y un después (cómo pudieron resolver el conflicto que generó el desplazamiento). De esta manera se evitaba que todo el peso de la narración recayera sobre el hecho victimizante o que se quedaran atrapadas en todas las circunstancias y

detalles de ese momento. Y, tal vez más importante aún, que pudieran tomar conciencia de las capacidades que tenían antes de dicho hecho y después de su ocurrencia identificando, a través del desarrollo del desenlace de la historia, las estrategias, fortalezas y potencias a las que acudieron o que desarrollaron después del hecho victimizante para continuar con sus vidas.

Sin embargo, durante esta sesión una participante quiso, de manera espontánea, narrar verbalmente los eventos dolorosos de desplazamiento y migración que vivió en el pasado, centrándose en el nudo de su historia. Si bien no se estimuló que lo hiciera, se escuchó su testimonio con una actitud de profundo respeto. Cuando la persona terminó de contarle, se le invitó tanto a ella como al resto del grupo a continuar con los ejercicios de expresión y creación artística, puesto que una narración dolorosa de una participante no sólo la afecta a ella sino también al grupo en su conjunto. Se tuvo el cuidado de no hacer ningún tipo de comentario o devolución a sus palabras, exceptuando el agradecimiento por la confianza depositada en el grupo al contar su vida íntima. A este respecto es necesario señalar que como artistas debemos confiar en el poder intrínseco que posee la expresión artística para ayudar a procesar experiencias personales dolorosas, pero a la vez reconociendo que los talleristas no están entrenados como terapeutas y que tampoco es esa nuestra función. Lo que decidimos, en este caso, fue acompañar desde el amor compasivo guardando un respetuoso y empático silencio.

Tarea para la siguiente sesión: Se les solicitó a las participantes traer un objeto o una fotografía muy significativo o importante para cada una.

• Día 3:

Creación de narrativas escritas de experiencias personales de desplazamiento y migración de las participantes

Si bien en esta sesión se inició la indagación de sus potencialidades musicales, el trabajo se centró en la exploración de sus capacidades de narración escrita, partiendo de las narrativas autobiográficas que desarrollaron con diversos medios expresivos durante la sesión anterior, dándole igual importancia tanto a sus vulnerabilidades como a sus potencialidades.

Por último, se inició la construcción de la propia máscara entera y neutra, dejando abierto el espacio de la boca y del mentón para que las participantes pudieran hablar mientras la tuvieran puesta.

Tareas para la siguiente sesión: Se les solicitó a las participantes:

1. Que leyeran el cuento *Cómo se salvó Wang-Fô* (Yourcenar, 2008), que se imaginaran que eran Wang-Fô y narraran por escrito en su bitácora una de sus experiencias personales de desplazamiento o migración a través de los ojos de dicho personaje.
2. Debían elegir una canción que fuera muy importante para ellas, relacionada con el desplazamiento y la migración.

• Día 4:

Transformación de las narrativas escritas.

En esta sesión y en la siguiente se inició el proceso de creación musical a partir de dos canciones de la cultura popular referentes al desplazamiento y la migración escogidas por las participantes. Este proceso se continuó hasta el final del taller, incorporado estas dos canciones a la obra *Hilando caminos*, sanando tristezas.

La sesión se centró en diversos ejercicios de transformación de las narrativas escritas de las participantes a partir de diversas estrategias de ficcionalización, como fueron: escribir desde el punto de vista de Wang-Fô, personaje de Marguerite Yourcenar que es capaz de ver la belleza en medio del horror (Yourcenar, 2008); abordar el concepto de mimesis de Paul Ricoeur (Ricoeur, 2000); recurrir a la narración *El pájaro del alma* de Mijal Snunit (Snunit, 1993); acudir a la imagen del arquetipo animal o animal de poder.

Tarea para la siguiente sesión: Se les solicitó a las participantes recolectar y traer objetos e imágenes (visuales, sonoras) importantes en sus experiencias de desplazamiento y migración.

• Día 5:

Procesos de creación individual de narrativas ficcionalizadas utilizando diversos lenguajes artísticos.

La primera parte de esta sesión se dedicó a terminar la construcción de la máscara. Estos espacios de construcción manual, además del objetivo concreto de elaborar la máscara, cumplieron la función de generar un espacio de pausa dentro del proceso de expresión de las emociones ligadas a las memorias de desplazamiento y migración, a la vez que posibilitaron el contacto interpersonal basado en el cuidado de sí y de las otras. Durante esta sesión el trabajo consistió en que cada una, de forma individual, terminara su propia máscara, en una especie de encuentro táctil con sus propios rasgos faciales y, así, consigo mismas.

La segunda parte se centró en la experimentación mediante el performance a partir de las propias narrativas elaboradas desde los ojos de Wang-Fô, identificando protagonistas y antagonistas en sus historias, gracias a lo cual pudieron narrar el nudo de sus propias historias situándose ellas mismas ya no como víctimas sino como protagonistas. Por último, desarrollaron la estrategia de la animación del objeto, con los objetos personales que habían traído de casa y que tenían un importante significado en relación con sus historias de desplazamiento y migración.

Tarea para la siguiente sesión: Se les solicitó a las participantes escribir 3 escenas a partir de su historia de desplazamiento y migración: Una de inicio, otra de nudo y otra de transformación.

• Día 6:

Procesos de creación de nuevas narrativas colectivas para el espacio escénico con base en las narrativas individuales ficcionalizadas.

La primera parte de la sesión se centró en la generación de improvisaciones con la máscara neutra a partir de la relación de los cuerpos con el espacio, así como de los cuerpos entre sí, por parejas y por pequeños grupos. Posteriormente se realizaron ejercicios tipo cardumen con la mediación de una larga tela que unía a todo el grupo, experimentando con los desplazamientos colectivos, con el direccionamiento unificado de las miradas y con el congelamiento de los movimientos corporales.

Posteriormente, con el acompañamiento de Piel Adentro, las participantes realizaron ejercicios de improvisación que les permitieron transitar de las narraciones individuales a las colectivas, para luego hacer un trabajo de mesa donde se comenzaron a poner en común diversas ideas y se llegó a algunos acuerdos entre todo el grupo acerca de la creación colectiva a partir de los elementos que surgieron en las improvisaciones y narrativas precedentes. De igual manera se definieron aspectos técnicos referentes al vestuario y a la utilería. Finalmente las participantes hicieron una lluvia de ideas para el nombre de la obra final y se decantaron por: Hilando caminos, sanando tristezas.

Tarea para la siguiente sesión: Hacer un diálogo de la fase de transformación a partir de su historia de desplazamiento y migración

• Día 7:

Procesos de creación de nuevas narrativas colectivas para el espacio escénico con base en las narrativas individuales ficcionalizadas y fijación para la puesta en escena.

Durante esta sesión se creó la escena del inicio de la obra mediante la estrategia de espacio mínimo del teatro imagen; se terminaron de ensayar el canto, el coro y el acompañamiento musical y se fijó la coreografía en el espacio escénico de las dos canciones: Dolor de patria y Los caminos de la vida; se ensayaron y fijaron los desplazamientos tipo cardumen con la tela y se fijó la manipulación de las máscaras, las direcciones de las miradas y sus ritmos en relación con la música acompañante.

Partiendo de las narrativas colectivas y las improvisaciones de la sesión pasada, se generaron 3 narrativas ficcionales referentes al nudo (situación conflictiva) de la historia, que serían representadas por 3 grupos de participantes con sus máscaras. Estas situaciones conflictivas detonantes del desplazamiento y la migración fueron:

- a) La violencia económica (pobreza).
- b) La violencia armada campo-ciudad y la violencia sexual.
- c) La violencia armada intraurbana.

Tanto el uso de las máscaras como el proceso de ficcionalización para la construcción de las historias evitaron una sobreidentificación de las participantes con las narrativas. Este distanciamiento las protegió de cualquier posible revictimización durante las representaciones públicas de la obra.

Se fijó la estructura de los diálogos del final de la obra, donde cada una de las participantes, en dúos o tríos, se quitarían sus máscaras para dar cuenta de las transformaciones personales que habían logrado realizar en sí mismas durante este taller y de los cambios que han realizado para mejorar su vida cotidiana como un acto de resiliencia, reafirmando así sus potencias y capacidades.

• Día 8:

Ensayo general y primera presentación de la obra teatral resultante del taller Hilando caminos, sanado tristezas.

Durante este día se hicieron diversos ensayos de la obra en el escenario donde se presentaría, con el vestuario, la utilería, las luces y la música en vivo (piano, cello y percusión). Al final de la tarde se hizo un ensayo general de toda la obra.

Su estructura general fue la siguiente:

1. **Escena de inicio:** Aquí se representa la vida cotidiana en comunidad antes de que sucediera el hecho victimizante. Es la vida normal, corriente, de cualquier grupo social. Se desarrolla sin palabras, sólo mediante la gestualidad, la corporalidad, los desplazamientos en el espacio y las interacciones entre las participantes. Se presentan dos momentos secuenciales: uno, en un ambiente rural y otro en un ámbito urbano.

2. **Escena de la canción Dolor de Patria:** Mientras el piano hace una introducción, la protagonista se ubica al lado del piano y comienza a cantar la canción Dolor de Patria del cantautor Darío Gómez. Las demás participantes hacen una coreografía y cantan el coro. Al finalizar, mientras el piano toca variaciones sobre el mismo tema, cada una va tomando en sus manos sus máscaras, que están ubicadas por grupos en el borde del escenario. Le dan la espalda al público y se distribuyen por el escenario de manera escalonada y, mientras continúan dando la espalda, se las colocan cubriendo sus rostros.

3. **Tres escenas del Nudo de las narrativas:** Se representan 3 narrativas creadas colectivamente, que condensan lo que tienen en común las diferentes narrativas personales que crearon y transformaron las participantes. Las participantes se dividen en 3 grupos y cada grupo representa una narración con las máscaras puestas, haciendo evidente dónde surge el conflicto, siendo ellas las protagonistas e identificando mediante el relato a los antagonistas que no aparecen en la escena, evidenciando así la situación conflictiva que desencadena el desplazamiento y la migración:

- a. Escena del Parque: Se representa la violencia urbana que genera desplazamientos intraurbanos.

b. Escena de la Yuca: Se representa la violencia económica (pobreza y hambre) que conlleva al desplazamiento y la migración del campo a la ciudad.

c. Escena de las Botas: Se representa la violencia armada y la violencia sexual que produce el desplazamiento y la migración del campo a la ciudad.

4. **Escena del desplazamiento:** Se representa el desplazamiento o la migración con el apoyo de una tela blanca y con la máscara puesta, en tres momentos:

a. Desplazamiento en cardumen por el escenario. Mientras se desplazan se suceden cuatro instantes de congelamiento de la acción marcados por la percusión mientras miran arriba, abajo, atrás y al público.

b. Desplazamiento lateral en el escenario, con la tela cubriendo los cuerpos de la cabeza a los pies. Las máscaras y otras partes del cuerpo se pegan y se retiran de la tela generando volúmenes y texturas frente al público. Se detienen, suben y bajan la tela de forma rítmica, mostrando y ocultando al público las máscaras, para finalizar con un movimiento rítmico y secuencial en canon de giro de cabezas, mientras la tela cae al piso.

c. La participante del extremo izquierdo recoge la tela mientras todas cantan el coro de la canción Los caminos de la vida del compositor Omar Geles.

5. Escena de la Transformación: Las participantes se disponen en ambiente festivo, se desplazan por el espacio hasta encontrarse por parejas o en pequeños grupos, como si fueran amigas que no se veían desde hace muchos años. Se miran, se reconocen a través de la máscara, se la quitan para narran sus logros después del desplazamiento o la migración y también cuentan las transformaciones que se han operado en ellas a partir del taller Testimonios de desplazamiento y migración: del gesto a la reparación. Aquí el foco es su presente, mostrando su empoderamiento y liderazgo actual.

6. Escena de Cierre: Una participante dice la frase final que condensa la transformación experimentada. Las participantes se desplazan en bloque hacia los espectadores, y al llegar cerca al borde del escenario, sacan sus pañuelos de tul del bolsillo y mientras cantan el coro de la canción Los caminos de la vida, los van guardando en uno de sus puños. Al terminar la canción hacen aparecer una flor de tul y la ofrecen al público.

7. Foro con el Público: El tallerista principal presenta el proyecto TransMi-grARTS, el taller y la obra. Presenta a cada una de las participantes, a todo el equipo a cargo del taller y a las investigadoras visitantes y locales. Da los créditos de co-creación a las dos entidades involucradas: el programa La paz es una obra de arte de la Universidad de Antioquia y el colectivo teatral Piel Adentro. A continuación modera un espacio de preguntas y respuestas entre el público y las participantes.

Reflexiones sobre el proceso y sus resultados

Al propiciar un espacio seguro donde las participantes pudieran adentrarse en procesos de crecimiento personal y de expansión de su conciencia individual e interpersonal, el taller Testimonios de desplazamiento y migración: del gesto a la reparación les permitió reinterpretar las experiencias pasadas de sufrimiento y dolor, generando nuevas narrativas en tiempo presente. Con estas nuevas narrativas, en vez de evadir, sublimar o cambiar los hechos, reconocieron que con el paso del tiempo han logrado situarse en un nuevo lugar de enunciación, desde el cual han adquirido poder sobre sus vidas, lo que les posibilita tomar distancia y asumir una nueva perspectiva que les ayuda a desligarse de su condición subjetiva de víctimas y a no quedarse congeladas en el momento del dolor. Este empoderamiento se nutrió del proceso de transformación de sus propias formas de narrar las experiencias de desplazamiento y migración. El principio en el que se basa esta transformación es el de la retroalimentación continua: en la medida en que cambian sus modos de narrar el pasado, de manera correspondiente cambian sus maneras de pensar, sentir y actuar; en la medida en que cambian sus maneras de pensar, sentir y actuar, se transforman sus narraciones, en un proceso vivo, como la memoria misma. En este sentido comenta una de ellas: “He descubierto distintas narrativas. Sentía que el dolor siempre se quedaba y hoy salió la risa. En medio del dolor una también se puede reír. ¿Cómo poder contar las cosas positivas? No es lo que sucedió, sino cómo se narra. Son formas de narrar, de mirar el contexto y también pueden causar risa, no solo dolor. Ahora la narrativa es más completa” (Participante B, 23 de mayo de 2023).

Es importante señalar que este taller no se interesó por el testimonio como un relato que busca establecer la verdad de los hechos pasados, sino por la dimensión subjetiva del testimonio, como experiencia que conforma a quien la vive

y que es susceptible de ser narrada de múltiples maneras. En esta diversidad de formas de narrar se pueden exponer hechos, hacer catarsis, revivir la memoria de hechos dolorosos, etc. Pero esas narrativas, cualesquiera que sean, también son susceptibles de ser transformadas, de ser expresadas metafóricamente. Esta fue la invitación que se les hizo a las participantes y de la que ellas se apropiaron. Al transformar artísticamente sus narrativas, pudieron reinterpretar sus experiencias pasadas desde una perspectiva diferente y ello les abrió la posibilidad de lograr comprensiones más amplias de su pasado individual y compartido, y también de lo que cada una de ellas es hoy en día a partir de lo vivido. Esta nueva conciencia también las ha ayudado a afrontar de otras maneras el porvenir, tal como lo señala una participante: “El taller me ha permitido transitar y tramitar asuntos conmigo misma, por lo que me estoy permitiendo habitar mi propio cuerpo de una manera diferente, vestir de una manera distinta” (Participante G, 3 de mayo de 2023). Otra a quien se le quebraba la voz con facilidad cuando narraba, cuenta: “Fui capaz de hablar sin tener que llorar, sin sentir la impotencia, rabia y tristeza de no poder hacer nada en ese momento. Muy sanador el poder hablar sin llorar” (Participante D, 26 de abril de 2023). La diversidad de emociones se hizo patente a lo largo del taller mientras contaban sus historias ficcionalizadas: “Estoy sin palabras. Me sentí bien. No sé qué me pasó, tenía la cabeza embotada. Pensé que no iba a llorar y me sorprendió que llorara mientras la contaba” (Participante E, 10 de mayo de 2023).

Gracias al proceso de investigación creación, el testimonio se convirtió en relato y el relato en narrativas gestuales, orales y escritas más elaboradas. Al pasar de la narración oral a la escrita mediante la estrategia de acudir a textos literarios que muestran belleza en medio del horror, una participante reconoce que no había tomado

conciencia de su historia como migrante y dice lo siguiente: “Yo no había caído en cuenta de mi propia historia de migración, que me había causado tanto dolor. Siempre contaba la historia de mi hermana, ahora quiero contar mi historia” (Participante M, 10 de mayo de 2023). También resalta la importancia de la participación de mujeres con poca escolaridad, quienes no obstante redoblaban esfuerzos y recurrían a sus hijas para que les ayudaran mediante el dictado: “Admiro a las mujeres de Carpinelo, que vienen de un barrio periférico, con dificultades incluso para escribir. Estoy muy contenta con el taller” (Participante B, 10 de mayo de 2023). Una más resume su experiencia de esta manera: “El taller me ha permitido encontrarme y desaprender” (Participante H, 3 de mayo de 2023).

Por otra parte, también se hizo evidente la transformación de las narrativas: “Veo nuevas formas de narrar, escritos con mirada nueva” (Participante C, 10 de mayo de 2023). Mientras otra llama la atención acerca de la importancia de compartir las historias personales en un contexto de taller creativo: “Agradezco conocer las historias de cada una del grupo porque esto enriquece mi historia de vida. Mirar que a todas les tocó diferente. Quiero mostrar mujeres soñadoras, resilientes, que no se quedaron en el dolor, sino mostrar las cosas buenas que les trajo su historia de desplazamiento” (Participante I, 23 de mayo de 2023). Una más dice: “Multiplicaremos esto y lo vamos a replicar. Estamos sanando y es maravilloso ver sus historias buenas y el reír. Pasar la hoja y no quedarse en el dolor. Gracias a este proceso nos sentimos más sanas y podemos hablar de lo que nos ha pasado” (Participante K, 23 de mayo de 2023).

En resumen, de acuerdo con las participantes este taller desarrolló en ellas habilidades de expresión teatral (corporal, vocal, gestual, narrativa, etc.) que son importantes para una comunicación asertiva y mejoran sus habilidades sociales;

contribuyó al reconocimiento y fortalecimiento de sus propios recursos creativos tanto a nivel personal como colectivo; apoyó su regulación emocional, al disminuir sus emociones negativas y promover las positivas, como la risa; mejoró la expresión de sus propias emociones y desarrolló una comprensión más empática de las emociones ajenas; afianzó su empoderamiento frente a su pasado como víctimas del desplazamiento forzado y la migración, al permitirles ubicarse en un nuevo lugar de enunciación, el de protagonistas de sus propias historias, lo que a su vez fortaleció su autoconfianza; y por último, les brindó un espacio de reconocimiento social donde sus voces pudieron ser escuchadas en escenarios de amplia difusión de la ciudad de Medellín, a través de las representaciones teatrales resultantes del taller.

Por su parte, las participantes del colectivo Piel Adentro se sintieron agradecidas con la forma como este proceso les permitió alzar vuelo, reconocer y reafirmar el propio poder. Una de sus integrantes afirma: “Comprendí que las historias de migración o el desplazamiento se pueden contar de otra forma, sin sentir dolor, angustia o tristeza. Que hay otras herramientas que se pueden utilizar según el contexto y el lugar donde habito” (Piel Adentro, comunicación personal, 14 de octubre de 2023). Según Piel Adentro, este taller se constituyó en un maravilloso proceso de formación teatral. Cada encuentro del taller permitió a sus integrantes adquirir nuevas herramientas metodológicas ofrecidas en los momentos de apertura, introspección, creación/ expresión y cierre, que se fueron tejiendo desde la creación individual a la creación colectiva. Sus apreciaciones personales lo corroboran: “Compartir con otras, vivir y construir las historias de las que aún resisten o que ya no están, fue más que una experiencia, unir nuestras voces con y por las otras a través de sus narrativas y territorios implicó aprender y desaprender” (Piel

Adentro, comunicación personal, 14 de octubre de 2023).

Como esta era una experiencia nueva para todas, el doble rol de co-creadoras y co-implementadoras del taller hizo que, en algunos momentos, los límites del acompañamiento a las otras participantes se diluyeran. Si bien ello condujo a situaciones que causaron desconcierto en algunas participantes, al interior de Piel Adentro se hizo la respectiva retroalimentación acerca de aquellas situaciones potencialmente conflictivas. Revisar dichas situaciones fue una oportunidad para desarrollar la autocrítica, aplicar correctivos y aprender de los errores.

Este taller también les permitió a las integrantes de Piel Adentro desarrollar sus capacidades de adaptación a nuevas circunstancias de trabajo y creación escénica, lo que les implicó: “Mantener el compromiso como colectivo, superar los miedos, lograr una comunicación asertiva para comprender, apoyar y agilizar lo que se necesitara y ser solidarias de manera oportuna” (Piel Adentro, comunicación personal, 14 de octubre de 2023).

Piel Adentro también logró una conciencia más amplia de las historias personales y familiares de cada una de sus integrantes alrededor de la migración o el desplazamiento. Avanzaron en la comprensión de sus orígenes familiares así como de las situaciones que llevaron a sus familias a desplazarse o a migrar, bien fuera de manera intraurbana o desde el campo a la ciudad, expulsadas por la violencia y la pobreza existente en los contextos donde habitaban. Una de ellas lo expresa así: “Me di cuenta de que durante mi vida he sido muchas veces migrante y desplazada...de cada experiencia voy aprendiendo. Contribuir a este proceso hizo que fuera más allá de contar y de recrear esa historia” (Piel Adentro, comunicación personal, 14 de octubre de 2023).

Si bien la participación en este taller aportó al crecimiento personal de las integrantes de Piel Adentro, también supuso un desafío personal enorme, que invita a que las estrategias narrativas del taller se sigan utilizando: “En lo personal hacer el recorrido del brazo de la memoria fue difícil, pero cerré la puerta al dolor por los que se fueron. Creo que llegué a la aceptación sin ira, ni resentimiento. Ahora le dicen sanación. Quedan silencios y vacíos que los lleno con mis escritos” (Piel Adentro, comunicación personal, 14 de octubre de 2023). Incluso otra reconoce que la vulnerabilidad no es más que una invitación a actualizar sus propias potencialidades y capacidades, pues en este taller pudo comprender que de la fragilidad pueden emerger la fortaleza y el deseo de vivir: “En ocasiones los sentimientos nos jugaban malas pasadas, porque nuestra voz se quebraba, llegaba el llanto, sentíamos un inmenso dolor, pero no nos quedábamos ahí, cogíamos aire y reconociendo nuestros potenciales seguíamos adelante” (Piel Adentro, comunicación personal, 14 de octubre de 2023).

Por otra parte, este taller evidenció la importancia de asumir principios éticos basados en el cuidado y la acción sin daño desde el momento mismo del diseño de un dispositivo de taller artístico transformador con población vulnerable. Algunos artistas no familiarizados con el trabajo con estas poblaciones pasan por alto las consideraciones éticas a la hora de diseñar un taller, lo que podría ocasionar un daño no intencionado. Por ello, durante este taller se tuvo el cuidado de no hacer ningún ejercicio que expusiera a las participantes a verbalizar o exponer públicamente sus historias no elaboradas, sino que, por el contrario, se buscó la transformación artística de sus narrativas de desplazamiento y migración bajo la premisa de que quien cambia sus propias narrativas, se transforma a sí misma. Y además, para la presentación final se abordaron las narrativas de los eventos dolorosos como una

construcción metafórica colectiva, que no hacía referencia a una persona en particular, sino que condensaba aquello que tenían en común las diversas historias individuales. Las transformaciones de las narrativas, así como los procesos de convertir las narrativas individuales en narrativas colectivas, son valiosas estrategia de cuidado y acción sin daño que evitan la revictimización.

La co-participación, la co-creación y la co-implementación hecha a través del diálogo horizontal entre los talleristas del programa La paz es una obra de arte y las integrantes de Piel Adentro, evidencia la importancia de reconocer las capacidades y potencias de los grupos poblacionales que han tenido experiencias de desplazamiento o migración para promover, desde el empoderamiento de sus integrantes, el liderazgo sobre sus propios procesos de cambio y transformación. Así, la concepción, el diseño, la gestión y la implementación del dispositivo taller de creación teatral estará basado en un conocimiento de primera mano de las necesidades reales de la población a la que se dirige un taller.

A nivel estructural, este taller demostró la importancia que tiene el integrar una fase de introspección, previa a la fase de expresión y creación por medios artísticos, como un momento esencial del dispositivo taller artístico con intención de transformación social. Resulta difícil lograr un cambio personal y social significativo si éste no está firmemente arraigado en una comprensión de las propias necesidades interiores, de las búsquedas personales, es decir, de la propia subjetividad. Esto se pudo corroborar en diferentes momentos del taller, pero fue particularmente evidente en el debriefing del 26 de abril de 2023, cuando una integrante de Piel Adentro señaló que el proceso de introspección que se realizó ese día condujo a que una de las participantes, con quien han participado en otros talleres desde hace 15 años, llegara a contar por primera vez

un evento de desplazamiento forzado muy íntimo y atemorizante para ella, tan personal que ni siquiera se lo había podido contar a su propia madre. Se reconoce en este debriefing que gracias a este proceso de introspección, la participante en mención pudo expresar dicha vivencia tanto por medios artísticos como al interior del círculo de la palabra, lo que ejerció un efecto liberador en ella (Piel Adentro, debriefing, 26 de abril de 2023; Acosta Bastidas et al., 2023).

Así, la expresión creativa transformadora que se basa en la introspección se vuelve pertinente y significativa para las necesidades individuales de cada participante. Algunas de las estrategias artísticas introspectivas a las que recomendamos acudir son las vivencias sensoriales desarrolladas por el Teatro de los Sentidos (Pagliaro & Vargas, 2020; Vargas, 2021) o por artistas como Lygia Clark (Clark, 1980); diversas prácticas de toma de conciencia de la unidad mente cuerpo como los ejercicios derivados de la danza Butoh (Fraleigh, 1999) o de aquellas prácticas de meditación activa como el Tai chi chuan, el Qi gong o el Hatha-yoga; o técnicas de meditación contemplativa, entre otros.

Los diversos cambios que se evidenciaron en las participantes a lo largo de este proceso indican que los contenidos, la estructura metodológica y la forma en que se desarrolló el taller son un valioso aporte de la investigación creación aplicada para potenciar capacidades y disminuir vulnerabilidades de la población de mujeres desplazadas y migrantes en Colombia. Esperamos que las reflexiones aquí consignadas contribuyan a mejorar los prototipos de los talleres TransMigrARTS.

Bibliografía

- Acosta Bastidas, G., Burgos, R., Cantisano, N., Jambrina, N., & González Martín, D. (2023). *Informe-WP2_T15 Testimonios de desplazamiento y migración: del gesto a la reparación*.
- Alvarán, S. M., Bautista, X., Bernal, P., Buitrago, H., Parra, Y., Ruiz, U., Villegas, J. F., Rengifo, M. C., & Velásquez, A. M. (2022). Taller Itinerante de Artes para la Paz -TIAP- en Urabá, Colombia. *TMA*, 1, 97–117.
- Arboleda Betancur, A., Medina Ferreira, C., Vergara Lombana, F., Kleutgens, I., & Cancino, N. (2011). *Teatro para la Transformación Social. Tomo 3* (Corporació). Corporación Jurídica Libertad-CJL Servicio Civil para la Paz-SCP Asociación de Cooperación para el Desarrollo -AGEH Fundación Universitaria Claretiana- FUCLA.
- Benson, H., & Klipper, M. Z. (2000). *The Relaxation Response*. HarperCollins.
- Cabello-Tijerina, P. A., & Quiñonez-Díaz, K. (2019). La relevancia de la perspectiva territorial y femenina en la construcción de paz en Colombia. *Convergencia Revista de Ciencias Sociales*, 80, 1. <https://doi.org/10.29101/crcs.v26i80.10286>
- Castro, A. C. (2013). Corporación Con-Vivamos: en la construcción de un programa de cultura viva comunitaria. En *La cultura es viva y comunitaria, en los barrios y poblados de nuestra América Latina*. (pp. 90–102). Ministerio de Cultura de Colombia y Corporación Cultural Canchimalos.
- Clark, L. (1980). *Arte Brasileira Contemporânea*. Lygia Clark. Funarte.
- Corporación Jurídica Libertad. (2023). *Corporación Jurídica Libertad*. <https://cjlibertad.org/>
- Edwards, J. (2013). Play and democracy: Huizinga and the limits of Agonism. *Political Theory*, 41(1), 90–115. <https://doi.org/10.1177/0090591712463200>
- Fehr, B., & Sprecher, S. (2013). Compassionate Love. En *Positive Psychology of Love* (pp. 106–120). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199791064.003.0008>
- Fraleigh, S. H. (1999). *Dancing into Darkness: Butoh, Zen and Japan*. University of Pittsburgh Press.
- González-García, M., & González López, J. (2017). Bases neurofisiológicas de mindfulness y compasión: una propuesta desde la teoría polivagal. *Mindfulness & Compassion*, 2(2), 101–111. <https://doi.org/10.1016/j.mincom.2017.09.002>
- González Martín, D., Lauge Hansen, H., & Parra Grondona, A. (2021). A case for agonistic peacebuilding in Colombia. *Third World Quarterly*, 1–18. <https://doi.org/10.1080/01436597.2021.1993812>
- González Martín, D., Velásquez, A. M., Jambrina, N., Castillo Ballen, S., Vaisman, N., & Martínez Thomas, M. (2022). La guía TransMigrARTS. Una nueva forma de observar los talleres artísticos. *Revista TMA*, 2, 10–27.
- Klimecki, O. M., Leiberg, S., Lamm, C., & Singer, T. (2013). Functional neural plasticity and associated changes in positive affect after compassion training. *Cerebral Cortex*, 23(7), 1552–1561. <https://doi.org/10.1093/cercor/bhs142>
- La paz es una obra de arte*. (2017). <https://lapazesunaobra-dearte.wixsite.com/misitio>
- Levine, E. G., & Levine, S. K. (Eds.). (2011). *Art in Action. Expressive Arts Therapy and Social Change*. Jessica Kingsley.
- Mejía, P., & Orrego, J. C. (2022). *Memorias desatadas en cuerpos relatados*. Ojo de Tigre.
- Pagliaro, M., & Vargas, E. (2020). *Todo ya está aquí, aunque no se vea. Enrique Vargas y el Teatro de los Sentidos*. Icono Editorial.
- Parra Grondona, A. (2017). Transformar el trauma de las víctimas de la violencia: una experiencia en educación artística. *Artes, la revista*, 16(23), 256–264. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/337833>
- Parra Grondona, A. (2022). *Entrevista con Piel Adentro*. Sin publicar.
- Parra Grondona, A. (2023). El Giro del Concepto de Empatía al de Amor Compasivo en el Abordaje de las Vulnerabilidades a través de las Artes. *Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos*, 10(10), 17–26.
- 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*. Facultad de Artes - Universidad de Antioquia.
- Ricoeur, P. (2000). *La Memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica.
- Ruta Pacífica de las Mujeres*. (2023). <https://rutapacific.org.co/wp/>
- Snunit, M. (1993). *El pájaro del alma*. Fondo de Cultura Económica.
- Valk, S. L., Bernhardt, B. C., Trautwein, F. M., Böckler, A., Kanske, P., Guizard, N., Louis Collins, D., & Singer, T. (2017). Structural plasticity of the social brain: Differential change after socio-affective and cognitive mental training. *Science Advances*, 3(10), 1–12. <https://doi.org/10.1126/sciadv.1700489>
- Vargas, E. (2021). *Teatro de los Sentidos*. www.teatrodelos-sentidos.com
- Weng, H. Y., Fox, A. S., Shackman, A. J., Stodola, D. E., Caldwell, J. Z. K., Olson, M. C., Rogers, G. M., & Davidson, R. J. (2013). Compassion Training Alters Altruism and Neural Responses to Suffering. *Psychological Science*, 24(7), 1171–1180. <https://doi.org/10.1177/0956797612469537>
- Yourcenar, M. (2008). *Cuentos Orientales*. Punto de Lectura.
- Zivile Friedensdienst. (2023). *Servicio Civil para la Paz*. <https://www.ziviler-friedensdienst.org>

EXPERIENCIAS



Los lenguajes poéticos y artísticos como puentes · conversaciones con niños y niñas migrantes en Bogotá

Poetic and artistic languages as bridges ·

conversations with migrant boys and girls in Bogotá

Des langages poétiques et artistiques comme ponts ·

conversations avec des garçons et des filles migrants à Bogota

DOI 10.59486/MRQC3068

Magda Zulena Trujillo Rodríguez
Victoria Eugenia Peters Rada
Ángela Rocío Robledo Pérez

Docentes e investigadoras de la Institución
Universitaria Politécnico Grancolombiano

*Yo dibujo puentes
para que me encuentres.
Un puente de tela,
con mis acuarelas...
Un puente colgante,
con tiza brillante...
Puentes de madera,
con lápiz de cera...*

Versos del poema *Puentes* de Elsa Bornemann

Encontrarnos con las infancias, observarlas y escucharlas, es un desafío para cualquier investigador. Sobre todo, si tenemos en cuenta que las técnicas de recolección de la información más usadas con la población adulta, como las encuestas, las entrevistas de cualquier tipo, la recuperación de historias de vida, no logran ser significativas cuando no existe un lazo de confianza entre los niños y niñas y las personas que vienen del exterior.

La tarea de encontrarnos con las infancias, específicamente las migrantes venezolanas, hace parte de la primera fase del proyecto de inves-

tigación-creación “Artefactos artísticos sobre la migración desde y para las infancias”, financiado por el Centro de ciencias en artes Tinkuy del Politécnico Grancolombiano. El equipo base de trabajo está conformado por dos docentes e investigadoras del programa de Diseño Gráfico y de la Licenciatura en Educación Infantil respectivamente; y una estudiante del programa de Diseño gráfico, ganadora de la convocatoria de Jóvenes Investigadores de la Institución.

Una dificultad presente en los encuentros que deseábamos generar con las infancias fue el exceso

de trámites y tiempos de espera que se debían conciliar con instituciones gubernamentales. En contraste con lo anterior, algunas Fundaciones u organizaciones comunitarias abren sus puertas con el ánimo de que las Universidades, ya sea desde la investigación o las prácticas profesionales, puedan implementar apuesta para mejorar la calidad de vida de las infancias. Este es el caso de la Fundación Recojamos Semillitas, ubicada en el Barrio Patio Bonito en la ciudad de Bogotá, la cual ofrece apoyo alimentario, educativo y emocional

a los niños y niñas del sector y nos permitió acercarnos a las infancias migrantes del sector.

Cuando llegados a la Fundación éramos extrañas que teníamos el reto de recuperar, a través de narrativas visuales, los sentires y las experiencias de migración de algunos niños y niñas venezolanos entre los 7 y 11 años que asisten al lugar, con el ánimo de crear una o varias obras literarias para las infancias que dieran cuenta de esos sentires y vivencias.

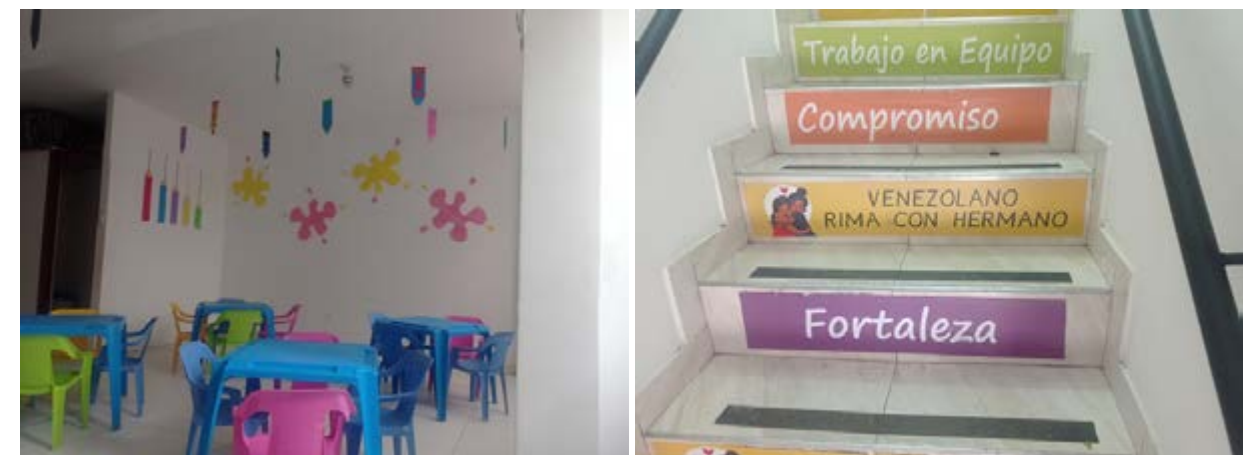


Figura 1. Parte de las instalaciones de la Fundación Recojamos semillitas · Fuente: Archivo de la investigación

En ese sentido, nos proponíamos desarrollar un proyecto de investigación- creación literaria (libro de poemas o libro álbum) para un público específico, que pusiera en forma esos sentires y miradas sobre las experiencias de partida, de viaje y de llegada a una ciudad tan grande y compleja como Bogotá y que cediera la voz a las infancias migrantes, que se ven opacadas por las necesidades expresadas por los adultos. En un trabajo colectivo, los niños y niñas aportarían la creación visual y nosotras, el trabajo de creación verbal, de diseño y edición de varias obras de literatura infantil y un micrositio web.

Con la experiencia previa de trabajo con las infancias que poseemos, trazamos un plan de trabajo, el cual se centró en la realización de una serie de talleres de lectura y creación artística que nos permitiría conocer, reconocer y explorar las experiencias de los niños y niñas venezolanas que se convocaran al lugar. No obstante, nuestro plan inicial experimentó varios quiebres y modificaciones significativas en el momento en que nos comenzamos a encontrar con la población que acudió finalmente a la fundación.

Un primer quiebre de nuestro plan fue que a los encuentros llegaron niños y niñas de distintas edades y localizaciones. Esta situación nos permitió reconocer que no podíamos hacer una división tajante o excluir cierta la población para realizar las experiencias, porque a la sede de la fundación, por lo general, acuden niños y niñas sin distinción de género, procedencia o edad.

En relación, a las sesiones asistieron en promedio entre 5 y 12 niños y niñas, que habían migrado de Venezuela y otras regiones del país como la costa Atlántica, así como habitantes del sector y algunos barrios aledaños. También vale destacar la presencia, en algunos encuentros, de preadolescentes, bebés y una niña de cuatro años con Síndrome de Down.

Dicha situación más que resultar inconveniente en la ejecución de nuestro proyecto, nos pareció una posibilidad para construir puentes que nos conectaran en distintos sentidos: puentes entre niños-niñas- investigadoras, puentes entre niños y niñas de muchas edades y procedencias, puen-

tes entre las otredades existente entre las personas que asisten a la sede de la Fundación y los demás espacios cercanos a ella

Construir puentes para encontrarnos y conversar entre toda esta diversidad fue ahora el sentido de nuestro trabajo. La planeación entonces tuvo en cuenta algunas variables y posibilidades a la hora de convergir en una sesión, entre ellas también, la asistencia o no continua a los talleres. De allí que fuera necesario diseñar cada sesión como un espacio autocontenido, sin encadenamiento o tareas pendientes para los próximos días. Sin embargo, cada intervención sí tenía un propósito para nosotras en términos de temáticas a reflexionar, en la selección de obras literarias y las posibilidades creativas que podían salir en función de los objetivos de creación iniciales.

Otros factores que tuvimos en cuenta al modificar la planeación inicial fueron el nivel de atención y de disposición de los niños y niñas hacia nuestro encuentro. Como las sesiones eran los sábados, muchos de ellos llegaban con ganas de jugar o ver una película; vale aclarar que en la Fundación los niños y niñas tienen acceso a juguetes y a un televisor comunitario, donde pueden escuchar música y observar contenidos de plataformas digitales.

Allí, pensamos en nuevos puentes que nos permitieran conectar con la capacidad de goce y de alegría propia de las infancias, pero también con sus prejuicios, miedos y tedios, desde una apuesta con los “lenguajes poéticos”. Cuando mencionamos a los lenguajes poéticos estamos aludiendo a un principio importante del trabajo en las Escuelas de Reggio Emilia, en donde estos son entendidos como las distintas formas de comunicar, no supeditado a lo verbal, en el que lo expresivo y estético son factores constitutivo (Vecci, 2018, p. 63).

De ahí en adelante, en la planeación de los talleres buscamos experimentar con los lenguajes poéticos formas de comunicar y expresar sentires, saberes, emociones a partir de intercambios y provocaciones, más que formar a los niños y niñas en capacidades artísticas. También de cons-

trucción de sensibilidades y conocimientos para nosotras como escritoras y diseñadoras gráficas, que acompañan el proceso y pretenden realizar unas o varias creaciones literarias.

A partir de todos estos elementos, factores y variables, diseñamos los talleres en tres momentos que consideramos clave: el primero, conectado con el cuerpo, su capacidad de reconocimiento y expresión; el segundo conectado con la lectura literaria y la conversación, y final-

Trabajar metáforas con el cuerpo

En el inicio de cada taller se hizo imprescindible el trabajo con el cuerpo de los niños, niñas y tallerista desde una dimensión motora y, sobre todo, desde una dimensión expresiva. Lo anterior supuso que no solo todos y todas ejecutáramos una serie de movimientos para “calentar el cuerpo” o “romper el hielo”, sino que nos arriesgáramos a comunicar e incluso a crear una narrativa con él, donde hubiese una metáfora mediando y disponiéndonos para los momentos posteriores.

mente, con la creación plástica a través del uso de varias técnicas.

En las páginas siguientes nos gustaría compartir una parte de las experiencias vividas y algunos aprendizajes obtenidos al experimentar con cada uno de los lenguajes poéticos, en cómo estos se convirtieron en puentes de muchos tipos que nos acercaron a la expresión de esos pensamientos y sentires de los niños y niñas que migran y los que conviven juntos a ellos.

Jugar con la metáfora es un principio importante en la filosofía de Reggio Emilia. Al respecto, Vecchi (2018, p. 90-91) menciona que la inclusión de la metáfora verbal y no verbal en las experiencias realizadas con los niños y niñas es una manera de no traicionar ese interés que estos poseen por investigar y explorar distintas posibilidades al representar un objeto o una situación real.



Figura 2. Trabajo corporal a partir del nacimiento de un ave y su vuelo · Fuente: Archivo del proyecto

En el diseño y la ejecución de los talleres fue importante tener un punto de partida en el que metáforas como el nacimiento y el vuelo de las aves, la aparición de bichos raros, los tejidos y los enredos se convirtieron en la forma de reemplazar esa idea de partida, de viaje, de llegada a nuevos lugares y de construcción de relaciones con los otros. El material de dichas metáforas fue el cuerpo mismo, la capacidad de arriesgar con el movimiento, el gesto e incluso la articulación de sonidos.

La conversación literaria

Es notable cómo la literatura infantil y juvenil de varios países ha puesto atención especial a temas relacionados con la multiculturalidad y la migración. Varios críticos y expertos en este campo de conocimiento (Colomer, 2010; Chovancoba, 2015; Trisciuzzi, 2017) señalan cómo en el mercado, en las bibliotecas y demás centros de difusión se pueden encontrar obras dedicadas a temas complejos como las despedidas de los lugares de origen, el viaje, accidentado o no, a nuevos territorios y las llegadas a espacios donde se reconfigura la vida y las relaciones.

Algunas investigaciones llevadas a cabo por Petit (2021) sobre el papel que ocupa la lectura de obras literarias en la vida de algunas personas que han migrado dejan ver cómo esta se convierte en un refugio para soportar los viajes o tránsitos a un nuevo lugar. También, en las dinámicas de reconocimiento, acogida y aceptación de los otros en el aula de clase se ha dado cuenta del poder de las palabras, para interpretar la realidad de los otros, forjar la empatía y construir espacios de mayor aceptación del recién llegado.

El conocimiento de este poder de la literatura infantil en la vida de los niños y niñas nos llevó a plantear un momento de lectura con ellos. En este ejercicio fue importante la construcción de un corpus de obras cercano a los intereses de los infantes, a su nivel lector y a nuestras pretensiones para conversar, así como, el diseño de estrategias de mediación lectora, para llamar la

El balance hecho de cada sesión sobre esta parte del taller siempre fue positivo. En las notas que registramos en nuestros cuadernos, resaltamos la importancia del cuerpo para estar presente de una forma participativa en los encuentros. Los niños y niñas hacían parte de este juego que les permitía divertirse, crear metáforas con su cuerpo y estar abiertos al encuentro con los otros lenguajes artísticos o poéticos, que venían a continuación y con las conversaciones que podían derivar de allí.

atención y animar a la lectura total de los textos sugeridos.

En la mayoría de los talleres acudimos a la lectura en voz alta de libros álbumes, por su capacidad de narrar a través de imágenes y texto verbal una historia que puede convertirse en signo de lo que algunos niños y niñas pudieran estar viviendo. Consideremos que los álbumes son un puente que permiten a los lectores más pequeños conectarse con lenguajes con los que viven cotidianamente como el visual, pero de una forma imaginativa y estetizada.

Como a los encuentros asistían niños y niñas migrantes y no, optamos por seleccionar un corpus de obras literarias con una mirada axiológica enfocada en las llegadas a los lugares y los encuentros entre personas. Algunos libros que leímos con los niños y niñas fueron *Eloísa y los bichos* de Rafael Yockteng y Jairo Buitrago, *Los Carpinchos* de Alfredo Soderguit, y *Gordon y Tapir* de Sebastian Meschenmoser.

Un aspecto relevante dentro de la educación literaria son las conversaciones que los lectores entablan con las obras, así como las conversaciones o discusiones que se dan entre lectores alrededor de ella. Al respecto, Bellorín (2012) señala “en las discusiones literarias se construye sentido entre todos los participantes a partir de un mismo texto leído” (p. 173). Al leer en voz alta un libro álbum con los niños y niñas van surgiendo una serie de apreciaciones e impre-

siones que se deben aprovechar para la interpretación de las obras y para conversar aquellos temas con los que se van identificando; de ahí que, si bien el papel del mediador debe ser el de recibir esas preguntas y confirmarlas, tam-

bién debe ser el de plantear preguntas estratégicas alrededor de los aspectos formales y axiológicos que presenta un autor a través de la obra.



Figura 3. Lectura en voz alta de *Eloísa y los bichos* de Rafael Yockteng y Jairo Buitrago · Fuente: Archivo de la investigación

Los espacios de lectura compartidos con los niños y niñas nos permitieron crear un puente que, si bien tomó como punto de partida la interpretación de las obras, poco a poco permitió algunas conversaciones sobre los temas que estas tocaban: la convivencia con los otros; la cantidad de personas que viven en una misma casa; la empatía hacia algunos personajes; y la identificación con los personajes, por ejemplo, en el caso de sentirse bicho raro en algunas situaciones como la protagonista de *Eloísa y los bichos* o

el conmovirse cuando pervivía la amistad en los finales de *Los Carpinchos* o *Gordon y Tapir*.

Ese momento de lectura nos permitió encadenar la secuencia con el siguiente, dedicado a la creación plástica. Muchas historias leídas seguían resonando cuando los niños y niñas se disponían a tomar los materiales para plasmar sus sentires y, en varias, ocasiones aprovechamos estos lazos, para hacer confluir la capacidad imaginativa en la representación de aquello que señalábamos.

La creación plástica como encuentro íntimo y colectivo

El momento de creación plástica fue tal vez el más retador e interesante en toda nuestra planeación de talleres. Su preparación nos exigió pensar en una gama de materiales, técnicas y elementos provocadores. También nos exigió escoger los momentos indicados para llevar a cabo obras individuales o colectivas, así como diseñar la estrategia más pertinente para conversar sobre las representaciones llevadas a cabo.

El primer taller que realizamos fue definitivo para reflexionar sobre las posibilidades de trabajo. A él invitamos a un ilustrador con una trayectoria interesante en la literatura infantil nacional. El punto de partida fue dibujar una casa en la que los niños y niñas se sintieron a gusto. En ese primer ejercicio se propuso trabajar de forma individual con lápices de colores sobre octavos de papel cartulina. Finalmente, invitamos a que los niños compartieran con los demás su obra y hablaran sobre ella.



Figura 4. Primer taller: pintando una casa · Fuente: Archivo de la investigación

Los resultados de este taller, nos hizo repensar en aspectos muy sencillos, pero que eran definitivos a la hora de planear las sesiones, por ejemplo, el uso de lápices para dibujos previos, porque en edades superiores los niños les gustan hacer borradores y corregir hasta llegar a versiones finales. También fue importante pensar en otras técnicas como las acuarelas y el collage con papel, con el propósito de experimentar otras modalidades de trabajo y conversar de forma individual o en grupos más pequeños, porque sal-

vo, los niños más grandes poseen cierta habilidad para contar y describir sus obras en público.

De igual forma, al recibir la invitación para pintar una casa, algunos niños y niñas dibujaron casas imaginarias o lugares con piscinas o helipuertos, también estuvo presente la representación de sus casas y la Fundación. Un aspecto para destacar en la conversación se dio cuando un niño mostró el dibujo de su antigua escuela y expresó su tristeza al no poder volver a ella, porque su fa-

milia había cambiado de barrio. A través de esta historia descubrimos que los desplazamientos o cambios de lugares, así sean pequeños, afectan de cualquier modo, que son una pérdida y un cambio con los que también es posible construir puentes para la identificación y la empatía cuando esos viajes son más largos.

En las sesiones siguientes vinculamos cada momento para preparar el ejercicio de creación. Cada sesión tenía un sentido reflexivo y provocador, que partía de preguntas que guiaban cada momento, por ejemplo “¿qué bicho raro son y dónde viven (como bicho)?”, “¿Cómo es un pájaro que sale del nido? ¿Cómo podríamos cubrirlo?”, “¿Qué sintieron al llegar al barrio?, ¿Qué vivieron?”.

Las decisiones entre las formas de trabajo también fueron concluyentes para conversar con los niños y niñas. Algunas de ellas estuvieron vinculadas con pintar y charlar en cada una de las me-

sas de cuatro puestos, para que los más pequeños sintieran confianza y conversaran con más libertad sobre lo que estaban representando.

Una apuesta importante fue realizar dos obras colectivas. La primera se trató de cubrir las partes de un pájaro grande (alas, cabeza, tronco) con trocitos de papel de colores, para después armarlo y compartir el resultado final entre todos; allí fue importante el trabajo en equipo y la manera en que los niños gestionaron sus intereses y funciones; de ahí que algunos se encargaron de rasgar el papel, unos en pegarlos y otros en brindar pegamento a quien lo necesitara. Cuando el grupo estuvo reunido en torno a esta obra, los puentes comenzaron a pintarse. De allí salieron historias sobre vuelos (viajes), que nos revelaron datos importantes de las familias migrantes, como la cantidad de hijos que puede llegar a tener un solo hombre y la dispersión familiar que puede haber de los hermanos y hermanas por varios países, especialmente, latinoamericanos.



Figura 5. Obra colectiva: un pájaro de colores · Fuente: Archivo del proyecto

Otra actividad colectiva muy significativa ocurrió cuando le propusimos a los niños y niñas crear un gran mural con acuarelas, que hablara sobre su llegada al barrio o a su nueva escuela. En esa ocasión, por casualidad, la mayoría de los niños y niñas presentes eran migrantes venezolanas. Mientras las acuarelas se esparcían por

el papel, los asistentes comenzaron a conversar sobre sus historias de vida, los recorridos que habían hecho desde que partieron de su lugar de origen, las ciudades a las que llegaron antes que a Bogotá, las situaciones de discriminación vividas en sus nuevos, su llegada al barrio y a la Fundación.



Figura 6. Obra colectiva: el muro de la historias · Fuente: Archivo del proyecto

Ese despertar de la palabra fue sin duda revelador para nosotras, porque captamos el nivel de confianza que creamos al trabajar con ellos a su mismo nivel y compartiendo no solo sus historias de partida, sino las de nosotras. Este punto fue muy significativo, porque la conversación generó innumerables puentes para identificarnos y reconocernos con sus historias, pero también para pensar que espacios como la casa de la Fundación era vital para continuar sus vidas en una ciudad nueva y, en ocasiones, con pocas posibilidades de continuar sus estudios.

Sobre los finales y los puentes

En la última sesión preparamos una galería con todas las obras creadas en los talleres y la exhibimos para los niños y niñas que habían venido alguna vez a trabajar con nosotras. Poco a poco, vimos que muchas miradas se comenzaron a posar en las obras de los compañeros y de sí mismo. Algunos comentarios y risas fueron surgiendo mientras los acompañábamos a observar y hacíamos algunas preguntas: ¿cuál obra te gusta

Las experiencias de creación plástica que experimentamos se convirtieron, en últimas, en material relevante para realizar nuestros propios procesos de creación literaria. En la actualidad, trabajamos en la redacción, ilustración y diseño de un libro álbum, un libro de poemas y un micrositio web (que desarrollan otros estudiantes de Diseño gráfico vinculados al proyecto en algunas sesiones), donde están presentes las voces y las obras plásticas realizadas. En ese punto, encontramos el sentido de la escritura desde y para las infancias.

más?, ¿te acuerdas cuál es tu pintura?, ¿te gusta observar tantas obras?

Consideramos que muchos de los niños y niñas asistentes a esta última sesión no habían experimentado una situación similar, donde el producto de sus trabajo fuera expuesto de esta forma; de alguna manera, pintamos un puente de tizas brillantes para recorrer con asombro y detalle este espacio que produjo otro ambiente y otra emoción.



Figura 7. Galería con las obras de los niños y niñas · Fuente: Archivo del proyecto

Los procesos de creación de las obras literarias y el micrositio web siguen su curso, sin perder de vista esos puentes que trazamos para encontrarnos con estas infancias y sus relatos. De ahí que el libro álbum tenga como motivo la autoimagen de una pequeña ave, cuya historia es inspirada en una niña migrante venezolana, quien vivió cierta violencia simbólica en uno de los colegios donde estudió después de llegar a Colombia; en el caso del libro de poemas, trabajamos alrededor de la idea de la casa como espacio de acogida de muchas infancias, en una suerte de homenaje no solo a la Fundación sino a todas aquellas personas y comunidades que construyen puentes de solidaridad con las personas que deben emprender largos caminos y llegar a nuevos lugares.

Otro aporte importante del proyecto ha sido reflexionar a partir de la experiencia que hemos recuperado en este texto, con el objetivo de construir saberes metodológicos y de creación que

nos permitan pintar nuevos puentes con otras poblaciones. De allí que la metodología aplicada ha servido para adaptarla en los proyectos de grado, bajo la modalidad de investigación-creación, realizados por algunos estudiantes de la Licenciatura en Educación Infantil pertenecientes al semillero La cocina de la noche: grupo de investigación, creación y educación literaria. En ese sentido, planeamos nuevas obras literarias y visuales desde y para las infancias, donde se recuperan los sentires e historias de niños, niñas y adolescentes migrantes venezolanos en Bogotá y otros territorios del país.

Por último, vale mencionar que conservamos un contacto sano con la directora de la Fundación, con quien seguimos conversando sobre el devenir del trabajo en este espacio y sobre futuros encuentros pactados, para entregar y leer con la comunidad las obras resultado de este proceso de investigación-creación.

Referencias

- Chovancova, L. (2015). Concepciones encontradas en torno a la literatura intercultural: el caso de la literatura infantil y juvenil. *Ocnos*, 14, 28-41. doi: 10.18239/ocnos_2015.14.03
- Colomer Martínez, T. (2010). *Introducción a la literatura infantil y juvenil actual*. Madrid: Síntesis.
- Petit, M. (2021). *El arte de la lectura en tiempos de crisis*. Océano exprés.
- Trisciuzzi, M. T. (2017). Identidad y alteridad: Posibles puentes entre la Literatura Infantil y la Educación Intercultural. In *La pedagogía del Mediterráneo: Itinerarios, modelos y experiencias entre Italia y España* (pp. 228-241). AFOE.
- Vecchi, V. (2018). *Arte y creatividad en Reggio Emilia*. Ediciones Morata

Experiencias autoetnográficas de una artista migrante*

DOI 10.59486/NYEA9758

Margarita Pineda Arias

Estudiante de Pasantía en el
Doctorado en Estudios Artísticos de la
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
desde el Doctorado en Educación de la
Universidad de Antioquia

Autoethnographic experiences
of a migrant artist

Expériences autoethnographiques
d'un artiste migrant

El título sugerido para construir la narrativa de esta experiencia, una vez puesto sobre la hoja en blanco, me hizo recordar otro titular: **Tres vidas, dos biografías y una artista**¹, artículo que hablaba sobre mi triple condición de migrante trabajadora, migrante estudiante de doctorado y artista. Pareciera que en ambos casos, la condición de artista fuera la única que se salvaguardara de las condiciones de tránsito y del cruce de geografías y aguas, lenguas y culturas, personas y cuerpos, actividades laborales y haceres profesionales, de naturalezas y espacios, de textos y contextos, pero nada más lejano... partir de Colombia para llegar a España hizo que durante dos años no fuera capaz de crear arte, e igualmente al regresar de Barcelona a Medellín después de 10 años, tampoco fuera capaz de crear por casi la misma temporalidad.

La condición creativa y expresiva del arte siempre ha sido estudiada en función de las circunstancias personales y contextuales de los² artistas, claramente visible en la manera en que se han construido históricamente sus biografías; formas narrativas, en algunos casos, perpetuadas hasta ahora. Hay escritos³ centrados en las condiciones y las diversas maneras de ponerse en situación creativa, que en términos investigativos llamamos investigación creación aplicada: formas de pensar haciendo, maneras de experimentar y de reflexionar sucediendo, que artísticamente se describen a través de prácticas, habilidades, materialidades artísticas (dispositivos) y espacios particulares que propician modos de creación individuales y colectivos, como pistas indagatorias para la constante variación de nuestras disposiciones o circunstancias corporales reflexivas activas.

El migrar de ida y vuelta, sentir el paso del tiempo y esperar 'las condiciones' para volver a crear, hizo darme cuenta de que precisamente las circunstancias contextuales eran las que propiciaban cada una de mis derivas creativas. Fue a partir de **poder mirar hacia atrás** que mis trabajos se agruparon en torno a esas condiciones, en las que como migrantes nos vemos inmersos: accidentes, casualidades, coyunturas, eventualidades, coincidencias, leyes, requisitos y pormenores que establecieron los siguientes marcos de relación-creación:

- Vivir en el centro de la ciudad y trabajar como mensajera en la empresa de mi papá
- Pertenecer a un grupo de performance
- Estudiar en otro país
- **Ser migrante**
- Ser residente artística
- Institucionalizarme
- Ser artista maestra investigadora

Y es precisamente en la condición de migrante en la que quisiera ahondar para reflexionar sobre las circunstancias particulares que detonaron la producción artística en el marco de dicha situación, y en donde el arte más que ser un me-

dio expresivo se convirtió en un posicionamiento político, en una decolonización de los materiales y sus significados, actualizados en un presente performático de lo cotidiano de la vida.

El primer suceso fue encontrar trabajo sólo en actividades de bajo nivel profesional, que por lo general son despreciadas por los naturales del país. Así fue como comencé a limpiar en el Aeropuerto Josep Tarradellas de Barcelona ubicado en el Prat de Llobregat, en una tienda de reconocidas marcas de ropa.

Mi labor iniciaba limpiando el suelo con un haragán plano cubierto con una mopa cuya superficie estaba empapada de un aerosol especial para atraer el polvo. Luego de ejecutar esta labor, al retirar la mopa fue un gran descubrimiento ver los rastros e impresiones que dejaba el polvo, los cuales para mí se convirtieron metafóricamente en dibujos al carboncillo. Comencé a guardarlos no sólo por el valor simbólico de la dignificación de una labor como medio para cumplir mis metas de migrante, sino que también como material plástico, reunían elementos semánticos y de gestos performáticos que día a día con mis 4:00 a.m. constantes, hablaban de una labor silenciosa, de fragmentos de días y horas... de mis circunstancias como las de otros.

* La escritura de esta experiencia hace parte de la tesis doctoral Estuario Áulico: crear, abrir y habitar las aulas del Doctorado en Educación y de la investigación CODI: Na-Ser Con-Sentido en el Mundo del Grupo de Investigación Estudios en Educación Corporal de la Universidad de Antioquia.

1 · Hormazábal, C. (Febrero 2004. Año 2. Número 4). Tres vidas, dos biografías y una artista. El Hispano.

2 · Me gusta utilizar la lemniscata ∞ para descentrar el género en el presente artículo, para repensarlo en términos de identidad, como una oportunidad ampliada de posibilidades más allá del discurso binario, de leyes estatales, fronteras y de normativas migratorias. También es un guiño a la artista Lygia Clark y el uso que ella hizo de esta geometría que como forma continua se metamorfosea en su contacto con el entorno, entonces la estabilidad de su forma depende de causas aleatorias y admite diversas mutaciones, como aquellas en las que los migrantes nos vemos expuestos.

3 · Currey, M. (2019). *Rituales cotidianos. Las artistas en acción*. Turner Noema. Y, Garner, P. (octubre 1992). Waking up and warming up. Artnews, 91(8), 114-117.

Finalmente limpiar dibujando al azar se convirtió en un **Calendario Laboral**, una instalación en la que se despliegan las mopas acumuladas por cerca de dos años de labor de limpieza, la cuales

fueron bordadas con hilo dorado y en ellas comienzan a aparecer palabras, días, meses y cosas importantes que gracias a este empleo podía conseguir.



Imagen 1. Detalle mopa "Estudio". Archivo propio.

Este trabajo manual no tecnificado posee una percepción negativa, en tanto que "el aseo no es socialmente considerado una actividad noble y elevada" (Besse, 2019, p.18) a partir de lo cual en esta experiencia encarnada, se podría decir

que el arte nos sirve de medio para aprehender el carácter positivo y creativo de hacer espacio para la vida, lo creativo de mantener, sostener y habitar, a través de un oficio que deriva del ámbito de lo doméstico y de lo cotidiano.

Hacer aseo implica una articulación entre lugares y momentos, así como una manera de tratar las cosas que nos rodean. Es desempolvar, lavar, restregar, limpiar, barrer, vaciar, ordenar: es, en términos generales, hacer lugar, poner en su lugar, restablecer un orden ahí donde cierto desorden había invadido los lugares, como si se tratara de crear las condiciones para que algo pueda tener lugar. En otras palabras, hacer aseo es liberar espacio, es una actividad cotidiana -o casi- que consiste en abrir o reabrirle espacio a la vida del día a día. (Besse, 2019, p.19)



Imagen 2. Detalle instalación. Archivo propio.

Trabajar es producir objetos necesarios para vivir, fabricados para ser consumidos inmediatamente. Una vez destruidos, desaparecen: el trabajo realizado para producirlos no deja huellas perdurables. Se trata, a la vez, de un universo efímero y cíclico que vincula a los humanos con las necesidades vitales de su propia subsistencia como especie viviente. (Besse, 2019, p.21)

Así a partir del dibujar limpiando se recoge el azar de los rastros dejados del trasegar de la vida de otros, que como yo, quizás también habiten la condición migrante. Rastros fugaces y efímeros en "no lugares" que son recogidos y mantenidos a través del gesto de bordarles con hilo dorado fechas, para recategorizar y quizás subirle el estatus a lo socialmente desechable.

En este punto retomo el **poder mirar atrás** como metodología reflexiva después de la experiencia mediada por el arte, como bisagra articuladora de los diferentes momentos y acontecimientos. No fue después de atar y literalmente hilar y bordar elementos significantes, que estas perfor-

matividades del cotidiano y sus gestos cobraron sentido para mi vida.

Luego sucede que participo en unas jornadas de voluntariado en las cuales se entregan mercados de la Cruz Roja y vestuario usado en buenas condiciones a personas migrantes en estado de vulnerabilidad. En el proceso de selección de las prendas, aparecen nuevamente elementos vestibles 'desechados' por pequeñas imperfecciones, de los cuales nuevamente hago 'uso' para evidenciar parte de lo que pasa cuando se habita un nuevo territorio: los nuevos lugares y sus nombres comienzan a desplazar antiguas memorias de las geografías y espacios que se dejaron atrás.

En **Cartografías del Arraigo** emergen los diferentes cruces que se ejercen en el acto de migrar. A partir de estadísticas locales, se rastrea los países de mayor migración a Barcelona y sus principales lugares de asentamiento en los barrios de la ciudad, ahora habitados como horizontes de existencias geográficas, superficies concretas de nuevos imaginarios para la vida, en los cuales se superponen las memorias cartográficas de un lugar de origen y el nuevo territorio de acogida.

En las camisas rescatadas se bordaron los mapas de los seis (6) países de mayor migración a Barcelona durante mi temporalidad migrante: Marruecos, Ecuador, Colombia, Pakistán, Argentina y Perú. En paralelo, de la tienda del aeropuerto en la que trabajaba limpiando, también ‘aproveché y rescaté’ las fundas portables de abrigo y trajes, desechadas por ‘mal estado’, las cuales adapté retirando la marca de la tienda y en su

lugar aparece una superficie transparente sobre la cual se borda el territorio español en diferentes categorías.

Entonces sucede que los territorios, sus geomorfologías y los nombres de sus ciudades comienzan a fusionarse y ya no es tan fácilmente distinguible uno del otro. Con el paso de los años eso es lo que va sucediendo en nuestro interior y con nuestros imaginarios migrantes. También se hacen visibles legados en los cuales los territorios colonizados por España reciben nombres de ciudades, que por una suerte de amor patriótico establecen un clon urbanita a miles de kilómetros transatlánticos para el caso latinoamericano. Así hay memorias con nombres duplicados pero también superposiciones de lenguajes, fronteras que se hermanan milagrosamente y otras que se borran al hacerse preminente un territorio sobre otro con sus señaléticas mapeísticas.



Imagen 3. Funda Colombia. Archivo propio.



Imagen 4. Funda Perú. Archivo propio.



Imagen 5. Detalle funda Marruecos. Archivo propio.



Imagen 6. Detalle funda Perú. Archivo propio.

Traspassar y habitar territorios literalmente es ser atravesados por otras presencias y memorias desplazantes, recuerdos migrantes, saberes y conocimientos acuerpados en la experiencia del cruce, del arraigo y del desarraigo.

Estas cartografías hacen posible traer la imagen de América Invertida, del artista uruguayo Joaquín Torres García de 1943. Un dibujo a pluma y tinta en el cual Sur América está orientada con

el territorio sur en el plano norte. La imagen está relacionada con su manifiesto “La Escuela del Sur” en la que la vuelta del mapa sería la idea de la verdadera posición que se debería tener según Torres García, pues “nuestro norte es el sur” como una forma de contrarrestar el imperialismo cultural y sus fronteras, al igual que las normas cartográficas y culturales establecidas por las diferentes formas de colonización.

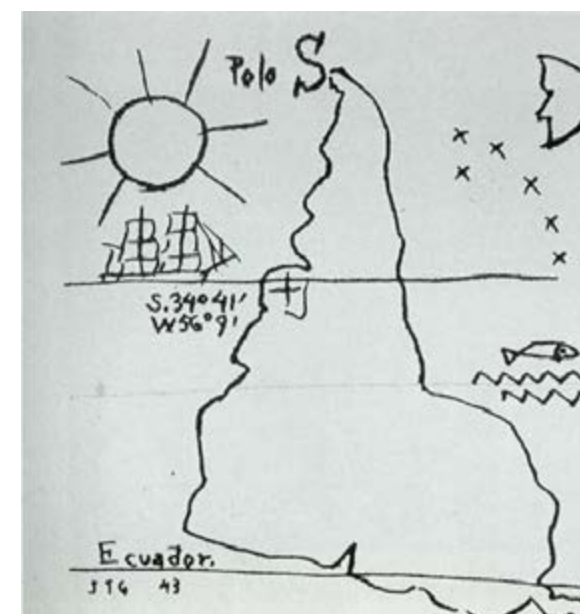


Imagen 7. América Invertida. Joaquín Torres García. Dibujo con pluma y tinta, 1943. Imagen de dominio público.

El dibujo de Torres García en paralelo al simbolismo de lo migrante y al gesto de darle la vuelta al sur, nos señalan desde el terreno del arte, la potencia de la dislocación de los dispositivos de poder a partir de materialidades decolonizadas y resignificadas por gestos artísticos. En este punto es imposible no traer a colación el texto El sur no existe de Paul B. Preciado en el que nos señala que:

El sur es una ficción política construida por la razón colonial. El sur es una invención de la cartografía colonial moderna: el efecto al mismo tiempo de la traite négrière transatlantique y del despliegue del

capitalismo industrial en búsqueda de nuevos espacios en los que llevar a cabo la extracción de recursos. El revés de la invención del sur fue la construcción de una ficción occidental moderna del norte. El norte, por tanto, tampoco existe. (Preciado, 2019, p.275)

Entonces la utilización del desecho es la inversión del sur, en su doble sentido. Migrar para estudiar, y trabajar para hacerlo posible, es ratificar que “el sur no es un lugar, sino el efecto de relaciones entre poder, conocimiento y espacio” (Preciado, 2019, p.276). La basura bordada es lenguaje artístico, refinamiento metafórico y lo preciosista de lo simbólico. Materialidades que

como dispositivos del arte son utilizadas para renovar las prácticas creadoras del investigar haciendo y del investigar sucediendo, a través de prácticas manuales que a modo de artesanías nos localizarían en prácticas otras, con otros... un lugar intermedial difuso y periférico entre la alta y la baja cultura.

La modernidad colonial inventa una geografía y una cronología: el sur es primitivo y pasado. El norte es progreso y futuro. El sur es el resultado de un sistema racial y sexual de clasificación social, una epistemología binaria que opone arriba y abajo, la mente y el cuerpo, la cabeza y los pies, la racionalidad y la emoción, la teoría y la práctica. El sur es mito sexualizado y racializado. En la epistemología occidental, el sur es animal, femenino, infantil, marica, negro. El sur es potencialmente enfermo, débil, estúpido, discapacitado, vago, pobre. El sur se representa siempre como carente de soberanía, carente de conocimiento, de riqueza y, por lo tanto, como intrínsecamente endeudado con respecto al norte. Al mismo tiempo, el sur es el lugar en el que se lleva a cabo la extracción capitalista: el lugar en el que el norte captura energía, significado, jouissance y valor añadido. El sur es la piel y el útero. Es aceite y café. Es carne y oro.

En el otro extremo de esta epistemología binaria, el norte aparece como humano, masculino, adulto, heterosexual, blanco. El norte se representa como cada vez más sano, más fuerte, más inteligente, más limpio, más productivo, más rico. El norte es alma y el falo. El esperma y la moneda. La máquina y el software. Es el lugar de la recolección y de la ganancia. El norte es el museo, el archivo, el banco.

La división norte-sur sobre escribe cualquier otra forma de espacialización. Cada sociedad designa un sur, un lugar donde se lleva a cabo la extracción y donde deposita la basura. El sur es mina y es cloaca. El corazón y el ano. Al mismo tiempo, el sur es el lugar temido por el norte como reserva de potencia revolucionaria, y por eso allí se intensifican el control y la vigilancia. El sur es el campo de guerra y la prisión, el lugar de la bomba y de los residuos nucleares. (...) Todo tiene un sur. El lenguaje tiene un sur. La música tiene un sur. El cuerpo tiene un sur. Tú mismo tienes un sur. Gira la cabeza. Cómete el mapa. Hackea la línea vertical. Devuelve la soberanía a tus pies y baila. Deja que tu sur decida. (Preciado, 2019, p.277)

Yo diría: Tú mism^o tienes un sur. Gira tu mapa. Metamorfosea tu cartografía. Hackea los dese-

chos. Devuelve la soberanía al(a) arte(sanía). Baila con (nos)otr^{os}. Deja que tu sur decida.

Bibliografía

- Besse, J. (2019). *Habitar*. Luna Libros.
- Currey, M. (2019). *Rituales cotidianos. Las artistas en acción*. Turner Noema.
- Garner, P. (octubre 1992). Waking up and warming up. *Artnews*, 91(8), 114-117.
- Hormazábal, C. (Febrero 2004. Año 2. Número 4). Tres vidas, dos biografías y una artista. *El Hispano*.
- Preciado, P. (2019). *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Anagrama.
- Torres García, J. (1944). *La escuela del sur*. Ed. Poseidón.

Dupla experiencial - Sentires como relatoras del grupo de evaluación - Experiencia desde el diseño de TransformArts

**Experiential duo -
Feelings as rapporteurs
of the evaluation group -
Experience from the design
of TransformArts**

**Duo expérientiel -
Sentiments en tant que rapporteurs
du groupe d'évaluation -
expérience de la conception
de TransformArts**

DOI 10.59486/GPHF2121



Estos escritos son producto de un tejido construido desde el encuentro, un entrelazamiento de ideas y palabras que fueron inspiradas a partir de la invitación de Félix Gómez-Urda, quien dispuso su experiencia como guía para animarnos a escribir desde la disciplina y la libertad. Disciplina en tanto la escritura requiere atravesar marcos en los que la mente y el cuerpo se disponen, ha sido escuchar la palabra, escribirla y leerla nuevamente para permitir que vaya tomando forma. Libertad como el permitirse para que el lenguaje abra posibilidades.

Un encuentro que desde el complemento como relatoras, desde una mirada en una reunión; desde la disposición y apertura para relatar el proceso; desde las formas de escritura y desde la escucha a lo que pasaba en el grupo de evaluación nos permite como Lía y Yazmín, estudiantes del Doctorado en Estudios Sociales de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas- Colombia compartir nuestra experiencia.

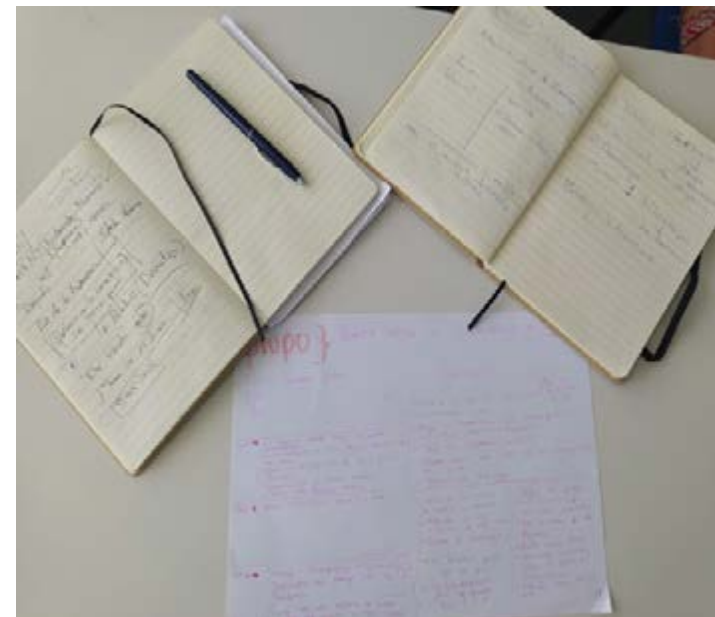
Estar siendo desde la construcción del instrumento TransformArts

Yazmín Andrea Patiño Castañeda

Transformarme desde las artes
Recordar desde el encuentro potencial
Avanzar desde el sueño de un tríptico experiencial
Nacer desde la posibilidad de otra escritura
Sentir desde el estar siendo
Fortalecer los diálogos entre las disciplinas
Ordenar los registros escritos
Re-escribir lo que ya se ha escrito
Movilizar el pensar
Agradecer la inspiración de un maestro como tú.
Reconocer la construcción grupal desde el proceso
Tejor desde la experiencia vivida
Sostenernos desde una apuesta común.

Estas líneas que quiero compartir son un breve instante de muchos momentos vividos en la Maison de la Recherche en la Universidad Jean Jaurès - Toulouse, durante julio de 2023.

Una mañana del cálido julio en la villa rosa, el equipo coordinador nos invitó a tomar una decisión... ubicarnos en alguno de los 3 subgrupos de trabajo para el proceso que se iba a vivir durante dicho mes, un momento que no fue sencillo porque me invadía el temor de no ser artista y por un instante esto fue algo que se convirtió en una forma de incertidumbre que solo pude atravesar con una primera decisión: observar e indagar el sentido de lo que se iba a construir, permearme un poco más por lo que allí estaba pasando.



Así que desde el diálogo con algunos investigadores, mientras coincidíamos en el encuentro de un café y dejando que mi intuición también fuera una guía, confirmé que quería estar en el grupo de evaluación, asumiendo que este espacio sería una oportunidad para para seguir siendo. Algo que desde la primera sesión en Toulouse apareció en mi lenguaje, porque ser parte de este proyecto ha significado un estar siendo.

Minutos más tarde, aquel 5 de julio, siendo las 12:30 pm nos encontramos en un salón y nos ubicamos en lugares que de repente, se convirtieron en una especie de micro territorio. Es decir, lugares específicos que casi siempre conservamos durante las jornadas. Quizás a modo de

espacios seguros y reflejo de vínculos que estaban presentes y desde los cuales los cuerpos se situaban, las miradas se encontraban y las voces se manifestaban en cada una de las 15 sesiones que tuvimos como grupo.

Julio se configuró en un mes de intensidades, yo estuve allí observando, escuchando, conversando, registrando y sintiendo todo lo que evoca la palabra evaluación, pero con un desafío mayor, porque desde TransMigrARTS existían múltiples preguntas que fueron dando ruta para la construcción y deconstrucción:

- ¿Qué es la evaluación?
- ¿Qué logran los talleres TransMigrARTS?
- ¿Qué transforman los talleres?
- ¿Cómo evaluar desde las artes? ¿Para qué vamos a evaluar?
- ¿Cómo aportar al desafío epistémico de la evaluación desde las artes?

Preguntas que significaron algo que nombré un pensar en movimiento, justamente estábamos enfrentando el diseño de un instrumento que ya traía una historia, una huella desde las discu-

siones y construcciones de sentido trazadas por otros investigadores y un diálogo previo entre las artes vivas y de dichas artes con otras disciplinas. Se conjuraba un hito porque lo que ocurría en este salón, en los corredores de la universidad, en el metro o en cualquier encuentro entre nosotros como subgrupo de evaluación o con los investigadores de los otros dos subgrupos, era en palabras de Monique Martínez y del equipo "aportar a un vacío epistémico", para mí desde la posición como investigadora, observadora y relatora, era también una reivindicación de la evaluación desde y para las artes.

Estábamos tejiendo historia para el campo de las artes aplicadas, pero como grupo, lo individual y lo colectivo comenzó a operar de tal manera que la metodología propuesta para las sesiones fue un desafío, el instrumento en sí mismo nos invitaba a construir otras formas o metodologías para su diseño, de repente lo existente y lo nuevo se tensionaron desde nuestros múltiples lenguajes y campos de pensamiento, y en medio de este ir y venir permanente, emergieron frases, expresiones o ideas que desde la relatoría se registraron como eso que pasaba de repente... con una fuerza que dejaba rastro y merecía tratar de captarlo con atención.

"Todo camino andado es un hallazgo de investigación"
(Albarán, S, julio, 2023)

"Somos el eje del instrumento de evaluación"
(Torres, S, julio, 2023)

En tanto hallazgo y reconociendo el camino andado, desde este grupo acogimos el CVTE-ARTS para seguir construyendo. Este instrumento que ya había sido algo disruptivo e innovador nos convocó desde categorías como grupo, cuerpo, vivencia y creativo, por ello al triangularlo con el análisis de contenido de los informes correspondientes a los talleres, nos ubicamos desde un referente analítico situado, para visibilizar intensidades y decantar lo que reflejaban los resultados.

Allí lo que se desplegó fue una mirada como grupo que intentó ir más allá de los datos y dar valor al sentido, encontrando que existían

nuevas categorías que daban respuesta a aquel vacío epistémico nombrado. Tuvimos que parar, detenernos para reconocer y reconocer-nos desde las artes. Lo que se ponía en juego en tanto desafío era un nombrar distinto, sentido, crítico y objetivo para que el instrumento desde las claves de cuerpo, vivencia, grupo y creativo reflejara a su vez subcategorías y descriptores con la claridad suficiente para convertirse en preguntas y en instrumento.

Poco a poco, las sesiones permitieron un transitar desde el lenguaje, nos descolocaron de ciertos lugares anclados y fueron configurándonos

como grupo desde discusiones tensas, académicas y afectivas que retornaban en acuerdos, en medio de la tempestad producto de las pasiones

y el conocimiento que transitaba en nuestras sesiones, otra frase resultó inspiradora y eje para continuar diseñando.

“Hemos empezado a llenar el vacío epistemológico para poder inventar un instrumento desde el campo de las artes que mida los procesos de transformación en las personas”

(Martínez, M, julio 2023)

Aquella noción de prueba que ha sido debatida históricamente y que de manera específica no ha tenido un lugar nítido desde las artes tuvo fue nombrado desde el proyecto, habíamos logrado un nuevo hallazgo, habíamos dado nombre a TransformArts, nuestro instrumento estaba listo, se había configurado desde la mirada de la evaluación en el arte.

Desde la mirada aguda y fina como investigadores en el contexto de los talleres TransMigrARTS habíamos encontrado una posibilidad para contar con una validez científica que permita nombrar los indicios de transformación en los migrantes a partir de los talleres, resultado de este proceso el instrumento tomó forma. Allí las sonrisas, los suspiros, los silencios invadieron el espacio y dejaron un trazo de celebración.

Si bien las categorías, subcategorías y preguntas habían llegado a un punto de equilibrio, la histo-

ria no finalizaba allí, un nuevo reto nos esperaba y lo que debíamos enfrentar era algo que ponía una nueva tensión desde el diseño y la realidad, ¿cómo lograr que cualquier persona lo pueda usar? ¿Cómo se va a visualizar? ¿cómo se va a validar? ¿cómo se va a implementar? ¿cómo lograr un análisis instantáneo?

Efectivamente, las preguntas fueron detonadores permanentes así que nos permitimos conjugar diálogos desde lo que campos disciplinares de la medición han definido y jugamos con cifras y datos desde la viabilidad del proyecto para definir la validación del instrumento, pero también debatimos con firmeza los criterios para crear un software que desde un lenguaje distinto permita volver real la aplicación del instrumento, un trabajo que quedaba en puntos suspensivos en julio para que un grupo de ingenieros con el reto de comprensión del proceso que dará vida en próximas horas a lo construido.

“Hemos sido cuerpo trabajando en grupo con nuestras vivencias para ser creativos”

(Corrons, F, Julio 2023)

Gracias a cada una de las personas que fueron parte de este mes de trabajo en el subgrupo de evaluación

Monique Martínez, Félix Gómez-Urda, Enzo Dattoli,
Marion Gautreau, Fabrice Corrons, Agnes Surbezy, Sara Torres,
Sandra Alvarán, Fanny Añaños, Elvira Molina,
María del Mar García, Fernando Martínez,
Olga Lucía León Corredor y Lía Esther Lemus.

Abrazo mi lugar como relatora.

Renuncias de un cuerpo en movimiento

Lia Esther Lemus Gómez

Este escrito es el resultado de la experiencia vivida como investigadora al interior del proyecto TransMigrARTS, durante la movilidad académica en la universidad de Toulouse en el mes de julio de 2023. En mi estatus de estudiante del Doctorado en Estudios Sociales de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas ocupé función de relatora en la mesa de trabajo, a cargo de la construcción del instrumento de innovación social TransformArts.

Ser relatora del proceso y construir un documento a dos voces, fue un reto en mí, rol de investigadora del campo de las Ciencias Sociales. Aprender a escuchar, es decir, prestar atención a lo que se oye, pero en simultánea a oír, percibir con el oído los sonidos, las texturas, los colores, las pasiones y los deseos de un grupo de académicos y académicas de distintos lugares del mundo y de diversos campos de conocimiento, en su empeño por construir una herramienta que permita visibilizar las transformaciones que perciben las y los participantes de un taller TransMigrARTS

para plasmarlo en el documento final de la relatoría tras un mes de trabajo interdisciplinar.

Entre el escuchar y el oír, se propone este documento que no, es más, que un entreverado de sonidos, murmullos, reverberaciones. Un, ir y venir de palabras e imágenes, de experiencias individuales y colectivas, de anotaciones en un cuaderno de apuntes, de dibujos, rayones, conversaciones, abrazos, reflexiones, pensamientos y emociones vividas por esta investigadora, durante la movilidad.

El ejercicio de escritura aquí propuesto plantea una distribución narrativa en dos series discursivas que emergen como alternativa a una escritura estructural y lineal; en este orden de ideas se recurre a una ficción narrativa que recoge tres de los principios del rizoma (Deleuze, 2020), y que se expresan en la interconexión de diversos elementos, como son la vivencia, la escritura poética, la relatoría y mis reflexiones académicas como docente de Estadística para las Ciencias Sociales y mi relación con el baro trauma.

Horas de vuelo
Despedir, dejar, abrazar, amar, viajar
aprender, comprender, tejer, ver, oír.
Horas de vuelo,
la respiración se hace difícil,
el cuerpo, mi cuerpo.

Carraspeo, estornudo, resfriado
Tras horas de vuelo
llegar, saludar, observar, preguntar, extrañar,
en el habiente calor, en mi rostro sorpresa
en mi oído,
él,
el baro trauma.

Eustaquio y su trompa, me juegan una mala pasada
eco, reverberación y paroles,
las conocidas buenos días, el mapa, el metro, la calle, la llave, la casa.
Las desconocidas
paroles bonjour, prochaine saison Baggatel,
el mundo no cantadito, como dicen los colombianos,
el mundo en grrrr, o con sonido de E con cara de O....
grrrrrrrr, el eco y la reverberación,

Eustaquio y su trompa.
En la sala, los cuerpos sudorosos y las palabras,
Medir, medición, validación...

Paroles, medir, evaluar, eco, evaluar, medir, artes, índice, estadística; reverberación artes que transfor-
man, paroles.... La idea de medición desarrollada por la estadística se remonta, sin negar sus adelantos
previos, a la consolidación de los estados nacionales modernos entre los siglos XVII al XIX, en Europa y
como una ciencia del estado que busca la descripción de los aspectos más relevantes de las comunida-
des humanas (Desrosiéres, 2004) para lo cual se hace necesario medir.

Desde su origen, la Estadística ha estado vinculada al estudio de fenómenos sociales, sin embargo, será
solo hasta el siglo XX que habrá una articulación mayor entre ciencias sociales y estadística; ello como
resultado de dos fenómenos, el primero, la necesidad de ampliar el universo de análisis para la com-
prensión de fenómenos sociales propios de la época, tal como la explosión demográfica de finales de
siglo (Coll,1998). Y el segundo, las transformaciones generadas por la ampliación de los sistemas univer-
sitarios en el mundo, lo que acarrea la emergencia de los estudios de área de carácter multidisciplinar,
que a posteriori mutaran en estudios culturales, de carácter interdisciplinar (Wallerstein, 1997).

Medir, no será entonces privilegio de la estadística en su alianza con las Ciencias Sociales, sino que, se
convierte en una noción estratégica que amplía el universo de comprensión de fenómenos del mundo
de la vida, desde una mirada interdisciplinar. (Desrosiéres, 2004). En este contexto, la investigación ha
transitado hacia la construcción de métodos abiertos que incluyen nuevos conocimientos y que rompen
con los binarismos, ciencias naturales-ciencias sociales, articulando las ciencias humanas y las artes,
creando un camino alternativo para emprender nuevas investigaciones que vinculan la necesidad de
medición, más allá de los límites disciplinarios (Wallerstein, 1997).

Un pensamiento, este Eustaquio y su trompa
Que juegan una mala pasada
¿Por qué no entiendo lo que me dicen?
¿Cómo medir las artes? ¿Cómo evaluar la transformación?
Es el bochorno que impide la comprensión
¿Cómo hacerlo a través de la estadística?

Otro pensamiento
¿Es eco, reverberación o Eustaquio?
Tener el valor,
abandonar la racionalidad,
abandonar lo que se ha sido
ser un cuerpo,
despojado de caparazones y armaduras
escuchar, oír, ser
un cuerpo que no piensa en nada
tan solo estucha, siente y oye.

Paroles, medir, evaluar, eco, evaluar, medir, artes, índice, estadística, reverberación, artes que transfor-
man, paroles y manos a la obra... el término medir, se relaciona con el establecimiento de correspon-
dencia, entre dos conjuntos de atributos o valores cualitativos, a alguna magnitud o atributo de objetos.
“Medir con exactitud el proceso social exige primeramente que se estudie el problema del sentido de
la vida cotidiana, exige el empleo de sentidos lingüísticos que no pueden darse por supuestos” (Blasco,
2020, pág. 276 y 277).

La construcción de un instrumento de medición en una investigación empírica, como la que se adelanta
desde el proyecto TransMigrARTS, fue una labor compleja, dada la naturaleza de este. De ahí, la necesidad
de consolidar un equipo de trabajo interdisciplinar, conformado por miembros de distintas nacionalidades,
estructuras académicas y campos, saber quiénes se juntaron para confeccionar un instrumento de medi-
ción/valoración cualitativa, de la transformación de las personas participantes tras su paso en los talleres.

Descomponer conceptos abstractos en dimensiones operativas, identificar, indicadores adecuados y
ajustar continuamente las percepciones en función de la observación y el análisis de datos, para poder
examinar los alcances en términos de la transformación de las personas tras su paso en los talleres se
hizo reto, para el equipo de investigación interdisciplinar.

Ubicados en el enfoque cualitativo y tomando como punto de partida dos insumos; los hallazgos dados en los talleres TransMigrARTS a partir de la guía de observación y el instrumento CVTE-Arts, el equipo de trabajo inicia el proceso de construcción del instrumento de valoración de la transformación definiendo cuatro categorías: cuerpo, vivencia, grupo y creatividad.

Rumbo a la Maison de la recherche
El cuerpo camina y corre
vestido blanco, mochila terciada,
cabello suelto,
un silbido en el oído
rememora noticia
y mueve sus manos con nerviosismo
suda

Eustaquio se ha ido,
solo está en sus oídos ahora
El susurro de la voz,
Lía Esther, despierta
Despiértate Lia Esther
luego la noticia, con ella
el mutismo, la afasia, la afonía,
la mortaja, el sepulcro,
y el silencio.

Rumbo a la Maison de la recherche
el cuerpo se deja llevar
en sus bordes un vacío,
vestido blanco
congoja de corazón,
contrariedad de la mirada,
amargor de labios,
una gota que atraviesa el dorso.
Al fondo paroles
prochaine saison Mirail Université
el cuerpo se incorpora,
en su oído un silbido y una pregunta
¿Cómo ser capaz de abandonar lo que he sido?
En sus recuerdos
el susurro de la voz
una lágrima y un lamento.

Paroles, medir, evaluar, eco, evaluar, medir, artes, índice, estadística, reverberación, artes que transforman, paroles, acordar, edificar y transformar... todo trabajo interdisciplinar trae consigo tensiones, rupturas y renuncias y este no sería la excepción. Abandonar la idea, de la medición por parte del tallerista y dar protagonismo al participante, en aras de que él o ella manifiesten su percepción de cambio, al participar en el taller TransMigrARTS, fue otro de los elementos definidos en el proceso de investigación interdisciplinar, así las cosas, es el participante quien valora su percepción de cambio.

La segunda renuncia, que se constituyó en tensión al interior del equipo de investigadores, fue el hecho de abandonar la mirada psicométrica (que acompaña al CVTE-Arts), de medición estadística clásica y centrar la mirada en un ejercicio de valoración con enfoque cualitativo, ya que la medición de los resultados va a diferir o cambiar constantemente y esto se debe a dos aspectos, el dinamismo de los fenómenos sociales y la percepción de las y los participantes (Blasco, 2015).

Renuncia
El cuerpo se incorpora de la cama,
días de pesadez y vacío
En su odio, paroles
Renuncia

¡Este Eustaquio! De regreso
Eco: renuncia
juega, canta, muévete, siente, renuncia,
Reverberación: transforma, renuncia
Ríe, respira, baila,
Abraza la vida
Eustaquio y su trompa:
RENUNCIA

Paroles, medir, evaluar, eco, evaluar, medir, artes, reverberación, artes que transforman, paroles... Las renuncias tan necesarias para el equipo interdisciplinar abrieron el camino a la construcción del instrumento de innovación social TransformArts. El cual respondió a lo que, en procesos de medición de carácter cualitativo, se conoce con el nombre de operacionalización de conceptos, esto es, en palabras de Blasco, “una operación a través de la cual se definen conceptos teóricos en términos concretos que posibilitan su observación empírica” (Blasco, 2015 pág. 275).

La construcción del TransformArts, partió de la definición de categorías: cuerpo, vivencia, grupo y creatividad; por cada categoría se definieron subcategorías, voz, mirada, gestos, movimientos, juego, iniciativa, proxémica, coparticipación, relato de vida, auto-ficción, ficción, improvisación, representación, cocreación a su vez cada subcategoría fue acompañada por una serie de indicadores descriptivos construidos a partir de indicios artísticos.

Definidas las categorías, subcategorías e indicadores descriptivos, se inició el proceso de escalación para lo que, se acuerda construir una escala de Likert o de estimaciones sumadas (García 2000) dando a las y los participantes un número mayor de posibilidades a la hora de valorar sus percepciones en relación con la transformación.

El trabajo interdisciplinar, desarrollado en el mes de julio 2023 en la universidad de Toulouse, respondió al espíritu del proyecto TransMigrARTS, y esto resumido, en una palabra, es la transformación. Paroles, acordar, edificar y transformar., reverberación, artes que transforman.

Horas de vuelo,
Varias paradas,
Cansancio, satisfacción, renuncia.
El cuerpo aguarda en silencio el momento de la partida
Eustaquio y su trompa han desaparecido
Atrás quedaron eco y reverberación

En la memoria, imágenes, palabras, sensaciones,
Recuerdos hechos sabores
Olores que evocan otros cuerpos
Abrazos, despedidas, silencios.

El cuerpo aguarda en silencio,
Al fondo una voz de mujer
El taconeo, de otro cuerpo con afán
Un pequeño, que reclama por agua
Un sonido, que anuncia la partida.

Horas de vuelo,
El cuerpo mira con calma a través de la ventana
Atrás queda la ciudad rosa,
Atrás el calor y el baro trauma,
El cuerpo mira con calma,
Atrás quedo el afán, la ansiedad,
ríe, se abraza, juega con sus rizos,
imagina, escucha y oye
repitiendo en silencio
renuncia, investiga, crea, transforma.

Referentes Bibliograficos

Blasco, P. G. (2015). *Medir en las ciencias sociales* García Ferrando M, Ibáñez J. y Alvira F. *El análisis de la realidad social: métodos y técnicas de investigación*. Obtenido de file:///C:/Users/Cristobal/OneDrive/Escritorio/ESTADISTICA%20CIENCIAS%20SOCIALES/MEDIR%20CIENCIAS%20SOCIALES.pdf

Centro de investigaciones sociologicas . (s.f.). *Librería*. Obtenido de Libros de Gonzalez Blasco, Pedro : <https://libreria.cis.es/autores/gonzalez-blasco-pedro/113/>

Coll, Sebastián., & Guijarro, Marta. (1998). *Estadística aplicada a la historia y a las ciencias sociales / Sebastián Cool, Marta Guijarro*. Madrid: Pirámide.,

Desrosières, Alain., Nasi, M. S., Nasi, M. S., & Nasi, M. S. (2004). *La política de los grandes números : historia de la razón estadística / Alain Desrosières ; traducción de Mónica Silvia Nasi*. Barcelona: Melusina.,

Deleuze, G., Guattari, P. F., Vázquez Pérez, J., Guattari, P. F., Vázquez Pérez, J., Deleuze, G., ... Vázquez Pérez, J. (2020). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia / Gilles Deleuze, Félix Guattari ; traducción de José Vázquez Pérez*. (2a. Edición.). Valencia: Pre-textos.,

García Ferrando, M., Ibáñez, J., Alvira, F., García Ferrando, M., Ibáñez, J., Alvira, F., ... Alvira, F. (2000). *El análisis de la realidad social: métodos y técnicas de investigación / compilación de Manuel García Ferrando ; Jesús Ibáñez ; y Francisco Alvira*. (3a. ed. revisada.). Madrid: Alianza Editorial,

Mastrángelo, S., Wallerstein, I. M., Mastrángelo, S., Wallerstein, I. M., Mastrángelo, S., & Wallerstein, I. M. (1997). *Abrir las ciencias sociales / Informe de la Comisión Gulbenkian para la reestructuración de las ciencias sociales ; / ; (2a. ed.)*. México: Siglo Veintiuno, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México.,

Morales Vallejo, Pedro. (2008). *Estadística aplicada a las ciencias sociales / Pedro Morales Vallejo*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas.



ENTREVISTAS





Ilustración 1 · Taller Argelia Colombia

DOI 10.59486/VLLJ6040

Diálogos cruzados sobre los talleres UDEA Teatralidades de la memoria y cuerpos-territorios

Entrevista a Natalia Quiceno · Ana María Vallejo · Luis Ramírez Zuluaga · Orlando Arroyave Álvarez · (UDEA)

por Nina Jambrina y Gabriela Acosta Bastidas UT2J



Ilustración 2 · Taller Argelia Colombia



Ilustración 3 · Taller Vigía del fuerte Colombia



Ilustración 4 · Taller Vigía del fuerte Colombia

Los talleres “Teatralidades de la memoria y cuerpos-territorios” de la Universidad de Antioquia se llevaron a cabo en el marco del proyecto TransMigrARTS durante el primer semestre 2023 con comunidades de Argelia, en la zona Páramo del Oriente antioqueño, y Vigía del Fuerte, en el río Atrato, también en Antioquia. Las investigadoras Gabriela Acosta Bastidas y Nina Jambrina de la Université Toulouse Jean Jaurès, que pudieron acompañar los talleres y el equipo de la Universidad de Antioquia, proponen compartir esta experiencia a través de dos entrevistas articuladas ; la primera con las voces de Ana María Vallejo, Luis Ramírez, Natalia Quiceno y Orlando Arroyave[1] que pensaron e impartieron esos talleres; la segunda con el testimonio de John Jairo Chaverra Murillo, participante del taller de Vigía del fuerte y líder de su comunidad.

Nina Jambrina · Este taller se titula: Teatralidades de la memoria y cuerpos-territorio en Argelia y Vigía del Fuerte. ¿Qué significado tiene para ustedes y cómo nace el proceso?

Natalia Quiceno · Este proyecto nace de procesos distintos que tienen preguntas comunes articuladas alrededor de las experiencias de destierro y luchas por la permanencia en el territorio en dos lugares: Argelia en el Oriente Antioqueño y Vigía del Fuerte en el medio Atrato. Estos son dos lugares muy distintos, pero que tienen experiencias similares en relación con la guerra y con los proyectos de desarrollo. Esto de “Teatralidades de la memoria y cuerpos-territorio”, nace porque creemos que no podemos separar a las personas de sus territorios y esto es una cosa que suele suceder mucho en los estudios de movilidad, de migración y de desplazamiento forzado. Las personas se mueven. Las personas se exilian, se van o vuelven. Pero, cuando uno se acerca a las experiencias de vida de personas como las atrateñas [de la región del río Atrato] o los campesinos en Argelia, uno se da cuenta que sus vidas son con la montaña, son con el río. El cuerpo está vinculado a la tierra, al agua, a la selva. Pensar ahí la movilidad no es lo mismo. No es lo mismo irse de un territorio o tener que confinarse o sentirse amenazado.

Creemos que esa noción de cuerpo-territorio, que viene de los feminismos latinoamericanos, es muy potente para pensar, para complejizar la idea de movilidad. No son sujetos individuales desconectados del mundo, que se mueven, porque la guerra los afectó o porque decidieron salir. Sino que hay unas dinámicas territoriales que viajan con ellos o que también se quedan con

ellos y por eso también es importante el tema de la memoria. Porque lo que son esos cuerpos y esos territorios también incluye el tiempo. Incluye lo que han sido, lo que han sido sus ancestros y lo que ellos siguen siendo en el presente.

Ana María Vallejo · Me parece oportuno resonar con lo que acaba de decir Natalia. Justamente porque teatralidades nos parecía también desde el inicio una noción amplia. No vamos a estos lugares, en los que hay contactos, tejido de relaciones desde antes y que además tienen sus propios procesos artísticos y culturales, como si el encuentro con el teatro empezara o terminara con nosotros o como si el objetivo fuera solo hacer obras. Nos sumamos a unos movimientos y obviamente los transformamos durante un rato y ellos a nosotros cuando compartimos. La noción de teatralidades también nos parecía más amplia porque no pretendemos llegar a las comunidades a montar obras de teatro. No es el teatro entendido sólo como género, si se quiere, como pieza, como objeto vivo teatral, lo más importante sino la teatralidad que se pueda encontrar en gestos muy diversos; la teatralidad presente en las vidas de las gentes; la teatralidad en sus bailes, en sus cantos, en sus maneras de hablar; la teatralidad del espacio público del mercado, el de la lavada en el río, del recorrido en mula. En todos esos momentos de la vida, en la casa campesina y demás. Hay unas cosas que ellos rápidamente reconocen como potencia teatral. En esta medida la noción de teatralidad no se cierra en una forma o en la comprensión del teatro desde un género determinado. En los talleres, eso nos permitía unas escrituras más amplias abiertas a mucha participación, a las propues-

tas de los propios grupos, de las comunidades, de la gente, tanto de Argelia como de Vigía. Lo que nosotros podemos hacer es guiar para que no se desborde el trabajo con estos materiales tan diversos. En general las ideas, las imágenes, el mundo sonoro, la propia escritura, los decires, la música, vienen de ellos. No tenemos una idea preconcebida de montar una obra, sino que trabajamos, como decía Natalia, con memorias, rastros, huellas, deseos y con el material que les es precioso a los propios grupos y a la gente que llega a los talleres.

Luis Ramírez • La conjunción entre memoria y cuerpos-territorios engloba dos lugares. Obedece también, como dijo Natalia, dos territorios afectados por el conflicto armado, con muy duras afectaciones. Aunque hay personas piensan que la memoria puede ser revictimizante, también creen que esos ejercicios de la memoria pueden ser hasta cierto punto liberadores, o como piensa TransMigrARTS, también transformadores, sobre todo a través de esa relación con el cuerpo territorio. Si pensáramos las particularidades de los dos territorios podría decirse: uno, el medio Atrato, que tiende a ser un territorio, digámoslo así, racializado porque ahí viven afrocolombianos e indígenas; el otro, en Argelia, fundamentalmente gente del campo, campesinos y campesinas que reclaman su identidad. Van tejiendo a través de sus cuerpos unos procesos y unas reivindicaciones; en el caso de Argelia, muy en esa cultura de la relación con el campo, con la tierra; en el de Vigía del Fuerte, no solo esto de la tierra, sino también con cuestiones ancestrales, culturales que son muy interesantes de explorar, de trabajar, en el sentido en que lo ha expresado Ana, esas escrituras muy ampliadas con el cuerpo-territorio. Saben que viven en un lugar porque lo sienten, porque lo quieren, porque quieren permanecer en este, a pesar de que en algún momento han tenido que desplazarse de sus lugares, han tenido que irse, aunque siempre quieren regresar. Es interesante ese hilo que a través de la memoria de unas afectaciones

vuelve a tejer una vida que se reivindica con dignidad, donde se teje el cuerpo con el territorio. Saber que se es solo si se está en un territorio con montañas, con agua, con río, con selva y donde han tenido ya unas relaciones comunitarias, rurales e incluso ancestrales, muy fuertes y potentes, que les hacen nuevamente querer estar allí y seguir estando allí.

Orlando Arroyave Álvarez • Como psicólogo social, lo que importa es considerar las experiencias comunitarias y cómo estas comunidades realizan procesos, a pesar de que, como sucede en nuestro país, estar en medio de amenazas que surgen a su alrededor, por parte de grupos armados, de proyectos mineros o hidroeléctricos. Muchas de esas poblaciones con las que hemos trabajado retornan, luego de ser desplazadas, sin acompañamiento institucional. Ese retorno no implica sólo considerar su asentamiento en el territorio, sino lo que las personas han vivido allí. O sea, para ellos, la vida cotidiana transcurre en esos espacios, incluso marcados por la violencia porque muchos de estos espacios (casas, calles, centro de salud, escuela) cuentan cómo esos territorios tienen la memoria de padecimientos. Lo que se pone en evidencia allí, son las ganas de construir entre ellos un mundo que fue destruido por el conflicto armado. Los pobladores van generando procesos autónomos y, nosotros, simplemente, como profesionales, somos posibilitadores. Nosotros no somos demiurgos; no estamos dirigiendo, sino que potencializamos los recursos que ya están presentes en los miembros de la comunidad. Lo que observamos no es solo un dolor que destruye vidas, sino ganas de construir conjuntamente en ese espacio. Para ellos, jese espacio!, significa en términos identitarios, la identidad se juega allí, pero también en la relación con los otros, en lo que puedan construir con los otros.

Nina Jambrina • ¿Cómo se concibió y se hizo concretamente la convocatoria de los participantes de estos talleres? ¿Qué tan claves fueron para la preparación y el desarrollo de los talleres, los

lazos anteriores con estructuras, colectivas, asociaciones, personas ya presentes en los territorios?

Luis Ramírez • Con relación a otros talleres TransmigrARTS, uno podría decir que hay tres tipos de convocatoria para el taller. Una abierta, donde se abre y dice quién quiere participar puede participar. Una cerrada, donde ya se tiene a la gente con anterioridad (por ejemplo, con grupo focal). Y esta convocatoria nuestra que, podríamos llamarla... la palabra que me surge es vehiculizada, se hace a través de un proceso y de unas personas con las que ya hemos venido trabajando en el territorio. Ana, ya lo he señalado, nos interesa ser parte de un proceso. Es decir, la investigación y, como la concebimos nosotros, es dentro de un proceso más largo. Por ejemplo, en el INER [Instituto de Estudios Regionales], hablamos de programas de investigación, no simplemente proyectos. Eso tiene un largo aliento. Además, la característica particular de este tipo de convocatoria, aquí momentáneamente denominada vehiculizada, es que lleva una trayectoria muy interesante donde la gente que participa de este proceso ya viene trabajando con nosotros, con organizaciones y está interesada en replicar. No es gente que viene de manera puntual, momentánea, que viene a un taller a aprender, y ya... sino que estos participantes están en otros procesos formativos con otras organizaciones con las que venimos trabajando en el territorio y demás. No es sólo una cuestión que se queda únicamente en formar liderazgos, sino de poder replicar con sus comunidades lo que aprenden. Ahí hay todo un camino, una trayectoria muy interesante en convocar a partir de gente con la que ya hemos trabajado que puede ser un líder, una lideresa que allá son personas muy reconocidas. Eso da a las personas que van llegando a los talleres confianza y convicción. Pueden decir con esta gente podemos trabajar, no es gente que viene aquí a sacar algo, a hacer algo y se fue. Es gente que nos respeta, que tiene un proceso con nosotros. Ese “antes” para nosotros es muy interesante. No es un antes posible de situar unos meses an-

tes en la convocatoria. En el caso de Argelia -yo, además, soy de Argelia-, es un proceso que venimos trabajando en términos investigativos desde 2017, más o menos. Natalia incluso tiene una trayectoria mucho más larga en el Atrato desde 2012. Son procesos donde tienen confianza con nosotros y la gente que nos ayuda a convocar en el territorio también tiene confianza, para que la gente que llegue allí tenga confianza. ¿No sé si tú quieres, Natalia, añadir algo?

Natalia Quiceno • Hay una cosa muy importante para nombrar en el contexto del proyecto TransMigrARTS y es que esos procesos previos también implican que los participantes que llegan no lo hacen solo porque hayan vivido la experiencia de destierro, de movilidad, de migración o de desplazamiento forzado. Sino que ellos ya han buscado en muchos lenguajes, no solo en el teatro, sino en muchos otros lenguajes artísticos, modos de tramitar y transitar estas experiencias, pero también de denunciar, narrar y elaborar lo que han vivido. En estos lugares la experiencia de migración y el desplazamiento forzado es una experiencia en medio de otro montón de victimizaciones. Hay desapariciones, reclutamientos, masacres, asesinatos, despojo de tierras. No es que de afuera llegaron a decirles, el arte le sirve, el arte los va a transformar, sino que ya ellos mismos, desde sus propios lenguajes artísticos estaban buscando cómo sanar heridas profundas. En este sentido, creo que ahí la idea de transformar empieza a ganar otras dimensiones (aquí en Colombia hay un debate muy grande sobre eso). Aparecen cosas, como transformar pérdidas, que ya no son solo vulnerabilidades, sino pérdidas, heridas, traumas, cosas muy complejas.

Se ha reconocido en estas comunidades los lenguajes artísticos que ya eran previamente lenguajes propios a los cuales se apela para tramitar muchas vulnerabilidades. En este contexto aparece la larga experiencia de la gente del Atrato con el teatro. Hace dos años acompañé el trabajo de investigación de Maestría de Cindy Johana Guzmán con la sistematización de toda la experiencia del proceso teatral en el Atrato. Tenía un

trabajo con las mujeres cantaoras de alabados y con las mujeres tejedoras, donde está también el trabajo de Isabel González Arango y las mujeres bordadoras. La tesis de Cindy Johana permite hacer un zoom sobre cómo el teatro en el Atrato había sido todo un lenguaje desde los 80 para contar muchas cosas, y como en los 90 y en los 2000, fue una vía para narrar, pero también para transformar lo que los niños y jóvenes, estaban viviendo en medio de la guerra. No es solo la trayectoria de uno sino de varios proyectos. Allí llegaron las financiaciones de Alemania, de distintos lados y quedaron procesos teatrales instalados y fortalecidos. Ver estos procesos en el río Atrato nos muestra no solo la trayectoria muy larga de una investigadora o un investigador, sino entender una trayectoria propia de la gente, que también es muy larga con esos lenguajes artísticos.

Gabriela Acosta Bastidas · Me parece muy interesante todo lo han dicho sobre el retorno, ligado en estas regiones, al desplazamiento forzado. La co-creación, la co-concepción y los intercambios con las personas participantes (a nivel creativo, de saberes, de experiencias, etc.) han sido ejes fundamentales en todos los momentos de los talleres incluso durante la preparación. ¿De dónde vienen estos términos o rutas metodológicas? ¿Podemos pensar este intercambio de saberes como apuestas éticas-políticas? ¿Por qué son importantes para ustedes?

Ana María Vallejo · Trabajamos, por ejemplo, con la idea del retorno. Esa idea que es muy hermosa, muy poética; ella sola es ya evocadora de posibilidades creativas, muy amplias. Retornar implica regresar, caminar, unas huellas, un reencuentro. Son nociones que, por ejemplo, para el teatro, la escritura, el arte en general son muy potentes. También hay historias de gente que nunca se fue. Hay historias así en Bojayá, en Argelia. Gente que no tuvo que retornar porque resistió durante momentos muy intensos de la guerra. Creo que cuando abrimos el prisma, ese asunto de la migración se vuelve no sólo esa movilidad

hacia afuera, sino una pregunta más amplia por cualquier tipo de relación, digamos, difícil, a veces trágica y muy fuerte, con el territorio. Creo que reconocer eso, reconocer las sensibilidades tan diversas que hay ahí, reconocer las músicas, las músicas populares, los bailes de parranda allá en Argelia, la relación con los animales, el caballo, el perro, la calle, la bulla, el tendero, etcétera, es importante. Reconocer esos lugares. Llegar con la mirada respetuosa del que primero mira, intenta, se acerca, conoce y no impone. No es nada fácil, porque de todas maneras vamos a seguir siendo gente que llega. Pero cierta mirada sensible hacia el territorio y el contexto es necesaria. Nos permite inmediatamente identificar que hay una riqueza impresionante, que lo único que podemos llevar allá son pequeñas propuestas que desencadenan inmediatamente esas respuestas sensibles, creativas, expresivas. Por eso se vuelve un intercambio, porque no puede ser de otra manera. Ni siquiera es una especie de postura bondadosa sino que parte de una observación clara de que hay procesos antiquísimos en todos estos lugares. No hay manera de intentar imponer o guiar una sola forma de crear ahí. Sólo se puede co-crear y tener un trabajo amplio de autoría participativa. No es una negación del autor de plano, pero en estos talleres definitivamente partimos de esa idea del intercambio, del trueque. Es un trueque en el que casi siempre salimos ganando por todo lo que aprendemos.

Orlando Arroyave · Quisiera agregar que lo que hacemos está orientado desde una posición ético-política. Lo que hacemos es acompañar sus procesos, que ya están en marcha. En muchos de esos procesos tratamos como dar algo teniendo en cuenta los recursos de ellos. No es simplemente ir a extraer una información, sino ofrecer algo. Por ejemplo, ofrecer algo teniendo en cuenta sus recursos y potencialidades. El producto final puede ser un nuevo proceso al interior de la comunidad o poner en escena sus experiencias (como un gesto teatral, una cartilla, un tejido, una novela gráfica). Para ellos es muy importante que quede algo, aunque ellos siguen

construyendo, independientes del trabajo propuestos en la investigación-intervención.

Luis Ramírez · Quería añadir algo respecto a una palabra que usó Ana, que es lo participativo. En general hay una apuesta por una metodología participativa. A veces decimos diálogos de saberes. Quienes vamos, incluso en la observación, es un asunto también para interpelar ese papel que pensamos en TransMigrARTS del observador, observadora, y ese de participar involucra que se haga una acción colectiva. Ahí la pregunta por la autoría no opera tanto, se trasciende. Esa posibilidad de que la gente participe, que sepa que sus propias canciones, sus propios sonidos tienen un carácter artístico que pueden servir a la creación, lleva a que uno piense que todos están ahí participando. Si bien, por la parte artística de Ana y Ferney, hay todo un apoyo técnico mientras nosotros facilitamos otras cosas, sienten que son partícipes, que la acción es una acción donde participan todas las personas que están incluidas en el proceso. Ahí resulta difícil esa figura del observador porque también tiene que ser partícipe.

Gabriela Acosta Bastidas · Simplemente una pregunta, con respecto a lo que acaban de responder. ¿Esa práctica participativa a la que ustedes llegan nace desde algo que ustedes encontraron dentro de la investigación científica y dentro de sus propias experiencias humanas como individuos o como grupo?

Ana María Vallejo · Aquí las mamás dicen: “Dios los hace y ellos se juntan”. Creo que no en vano nosotros nos juntamos. Aunque pertenezco a la Facultad de artes y al grupo de investigación Teoría, Práctica e Historia del Arte, me encontré con el grupo Cultura, Violencia y Territorio del INER desde el 2016 y descubrí un lugar propicio para mi trabajo en ese espacio donde se conjugan una gran diversidad de pensamientos. Tenemos afinidades éticas por un lado y también una apertura hacia formas muy diversas de existir y de entender el conocimiento. Por eso nos juntamos. Compartimos perspectivas teóricas, apren-

demo juntos, intercambiamos también, colaboramos. Hay gente que hace audiovisuales, otras etnografías, psicología, sociología, antropología, tejido. Pero creo que sí, que lo que hay son primero unas posturas políticas y también hay unas complicidades estéticas de alguna manera, porque esas cosas van juntas. Nos sentimos haciendo un trabajo en común.

Gabriela Acosta Bastidas · Ustedes mencionan que este trabajo que hacen con las comunidades son lazos de confianza contruidos desde hace años. ¿Cómo encontrar ese equilibrio entre la confianza depositada en ustedes como investigadores y las exigencias administrativas y/o otras de un proyecto internacional como TransMigrARTS o de la Unión Europea? ¿Cómo se da la dinámica de mediación con las comunidades, en el trabajo de campo que responde a realidades concretas y situadas?

Ana María Vallejo · Me parece importante recordar cómo surge TransMigrARTS. Cuando surge TransMigrARTS y la pregunta por las migraciones, Colombia se convierte en un aliado potente. Hay procesos de larga data con comunidades afectadas por la guerra, por conflictos, de muchas naturalezas. No, solo el desplazamiento, pero el desplazamiento es uno muy grande. Si uno vuelve a esa idea inicial, podemos decir que aportamos a un proyecto como TransMigrARTS la posibilidad de participar de unas experiencias que venían de antes, que se dan ahora y que existirán después de que concluya el proyecto. Lo que ha sido muy rico, es el encuentro y el intercambio, por ejemplo, este encuentro con ustedes y con todas y todos los investigadores y con tantos y tantas participantes aquí y allá. El camino TransMigrARTS se convierte en un momento muy especial de encuentros nuevos, de cruce de miradas, de verificaciones. Las ideas con las que trabajamos en las comunidades locales de acá se van con nosotros a Europa. Con ese mismo respeto y esa mirada, intentamos comprender ese contexto, el europeo, y esas otras condiciones, esas otras técnicas y maneras de trabajar.

No diría que sea un deseo, ni mucho menos, de responderle a una línea de pensamiento de un proyecto macro, o intentar que eso cuadre. Me parece que más bien es compartir preguntas, investigaciones, llegar a resultados comunes, pero seríamos absolutamente contradictorios, si intentáramos o si pretendiéramos que de aquí sale una sola línea de trabajo. Cuando ir, por ejemplo, de Argelia a Vigía supone entradas, miradas, técnicas y acercamientos estéticos distintos porque son contextos diversos.

Natalia Quiceno • Creo que las posibilidades de articulación con TransMigrARTS se dan porque también tenemos la intencionalidad de darle continuidad desde nuestros propios trabajos al interior de la Universidad de Antioquia. TransMigrARTS se acaba en el 2025 y puede ser que para ese proyecto ya Vigía y Argelia no sean tan relevantes. Pero aquí seguimos desde una apuesta local de acompañar y colaborar con estos procesos comunitarios. Se trata de articulaciones que se propician para ir encadenando colaboraciones. Le decía también mucho a Ana cuando surgió la posibilidad, si fuera como que vamos a ir a hacer dos talleres, a Vigía y nunca más volvemos, a mí me daría pena ser un puente así porque la gente crea muchas expectativas. La idea es más bien generar procesos, volver, seguir la interlocución y creación conjunta. Si bien tampoco es que uno se vaya a quedar allá toda la vida, eso también es mentira, a medida que ellos piden cuerda y quieren hacer ese intercambio del que habla Ana pues el intercambio sigue.

Orlando Arroyave • Este proyecto permite algo, como un plus; pensar un poco lo que hacemos. No significa que no siempre pensemos y reflexionemos, pero cuando hacemos un contraste con otras experiencias, por ejemplo, con lo que hemos visto en Granada, en Madrid, en Argelia (Colombia), vemos que esto nos obliga incluso sistematizar ese tipo de experiencias. Con algo adicional; es que este hacer, y esta reflexión, se hacen con colegas y artistas de distintas formaciones y lugares. Me parece que lo más impor-

tante del CVT (Grupo de Investigación Cultura, Violencia y Territorio) y también de TransMigrARTS, es la pluralidad de saberes, teniendo en cuenta el saber de los artistas. He estado en grupos interdisciplinarios, donde a veces se contrata un artista para que anime un rato el trabajo con la comunidad, pero no se le toma en serio. Sin embargo, en estas experiencias, el saber de las artes es fundamental para explorar y comprender, de otras maneras, las experiencias individuales y comunitarias de los participantes. Incluso, ofrecen técnicas que son importantes para los objetivos que se pretendan de cualquier trabajo con comunidad. Me parece que este proyecto en el fondo, es un pretexto también para pensar y sistematizar esas técnicas, ese trabajo ético político, que hacemos, para los que nos formamos en disciplinas sociales.

Nina Jambrina • ¿Cómo les parece lo que está pasando en los talleres ya que vamos a medio camino con la experiencia?

Luis Ramírez • El recuerdo que tengo más fresco es en Vigía; me impactó el recurso al paisaje sonoro en el último taller y que la gente estuviera tan presta, con una actitud estética tan fuerte por parte de ellos, con lo que viven ahí en el lugar. También el hecho de pedirle a alguien, un verso, una canción, lo que llevó una señora ya de edad a decir un verso y todo el grupo se unió y trabajó a partir de eso. Siento que, a través de cuestiones del arte, pero sobre todo de la cultura, es decir, de lo que han cultivado en sus cuerpos y en sus territorios, se hace emerger una actitud compartida, incluso conformando un momento casi ancestral, ritualístico. En Argelia también, en el momento de la canción se unieron y cantaron abrazados, abrazadas. El hecho de que se exploren talleres a partir de elementos culturales de las personas me parece algo muy potente. Es que quizá TransMigrARTS no sea solo esta cuestión de pensar y transformar las vulnerabilidades de quienes migran, sino entender que la migración es un motor cultural, que la migración es también un asunto de cuerpos que se mueven.

Lo que se mueve en los cuerpos es cultura, es mucha cultura ... Eso es como un clic que puedes hacer, activando, desencadenando y conformando algo muy potente a nivel artístico desde los cuerpos de las personas que migran.

Natalia Quiceno • En Vigía una cosa que me encantó fue constatar la avidez de ellos por nuevas técnicas y metodologías. Es que el teatro también es muy rico. Ellos tenían unas técnicas a las cuales estaban acostumbrados, unos modos de creación. Querían ampliarlas a través del diálogo, expandirlas, amplificar la conversación. Ahora un amigo que está acá en Medellín me dijo: «¿Ustedes qué fue lo que hicieron allá el fin de semana pasado? Porque están felices, quedaron emocionados, que eso no lo habían hecho antes y eso que tienen más de 20 años en experiencia de hacer teatro.» Eso es una cosa que me llama la atención porque también es una reivindicación de la interlocución o del intercambio que propone Ana. La experiencia no quita que estén ávidos de nuevas cosas, nuevas conexiones, nuevos diálogos. Incluso cuando les hablamos de TransMigrARTS dicen «entonces quién de aquí va a ir a la conversación en Toulouse...» Eso también es como un posicionamiento de ellos y creo que es una reflexión para el proyecto. Como que quienes participan tienen mucho que aportar en los debates de análisis y de construcción de las cosas finales y sería importante que participaran.

Orlando Arroyave • ¿Qué pienso que sería muy importante para TransMigrARTS? Que al final de estos talleres que se han hecho en Argelia y Vigía, algunas personas que participaron pudieran expresar cómo sintieron o percibieron esa experiencia. En el caso particular de Argelia, las personas piden continuar en esos procesos, piden que se hagan otras actividades con ellas. En experiencias anteriores que he tenido, uno iba a hacer un taller en forma muy puntual, y ya; en cambio aquí la gente tiene una expectativa, espera que se puedan hacer con ellas otras actividades. Por eso es importante que los y las parti-

cipantes pudieran, más allá de una evaluación, expresar lo que les suscitó este tipo de encuentro. A diferencia de otro tipo de experiencias investigativas, creo que el arte es algo novedoso en estos ejercicios de investigación-intervención. Cuando uno dice vamos a escribir algo, a veces la gente se muestra resistente. En cambio, cuando uno dice, como lo hace la profesora Ana, muy sutilmente, que cada uno puede actuar, puesto que, sin ser actor, cada uno siempre hace sus pequeños shows cotidianos, la gente siente que puede y le gusta representar algo ante los otros. Por eso es importante que la comunidad o miembros de la comunidad puedan expresar qué es lo que suscitó esas experiencias, que la profesora Ana llama como gestos teatrales.

Ana María Vallejo • Creo que mis compañeros han expresado muy claro las bondades del trabajo. Estamos muy contentos y la gente está contenta, eso es muy rico. Queda siempre para mí una pregunta y una inquietud; el asunto de las distancias, de las duraciones, de la continuidad. Eso siempre es una pregunta en estos procesos que no termina de resolverse. Porque vamos a lugares muy lejanos, de difícil acceso, Argelia, Vigía, por ejemplo. Esa continuidad es accidentada, defectuosa, nada ideal. Al mismo tiempo que queremos ir, eso no se puede hacer tan fácilmente ni con la duración y la continuidad, que ameritaría. Sabemos que lo que se detona en estos lugares es muy rico. Ustedes, Gabriela y Nina, lo han presenciado y la gente lo ha vivido. Cuando uno imagina, lo que eso podría llegar a ser en un intercambio largo y si pudiéramos pasar en los trabajos artísticos de la experimentación a la creación de propuestas contemporáneas sería muy valioso. En un intercambio así, se podría llegar lejos. Desde esos territorios se pueden hacer propuestas contemporáneas al mundo del arte hoy.

Diálogos cruzados sobre los talleres UDEA Teatralidades de la memoria y cuerpos-territorios



Ilustración 5 · Ensayo del grupo Teatro Imágenes para la conmemoración de la masacre de Bojayá

Entrevista a **Jon Jairo Chaverra Murillo (UDEA)** por **Natalia Quiceno UDEA, Nina Jambrina y Gabriela Acosta Bastidas UT2J**



Ilustración 6 · John durante el taller

John · Soy John Jairo Chaverra Murillo. Vivo en Vigía del Fuerte Antioquia. Soy docente en la institución educativa rural indígena Embera Atrato medio. Ya voy a cumplir 14 años de estar acompañando a las comunidades indígenas embera dobida, embera eyabida y sanjuaneños, en los municipios de Murindó, Vigía del fuerte y Bojayá-Chocó. En la comunidad me desempeño como gestor cultural. Acompaño a un grupo de teatro llamado Imágenes. Empezamos por allá en el 2003 a partir de un proceso que gestionó la diócesis de Quibdó. donde nos formamos como multiplicadores de teatro. Desde entonces hemos venido con esa tarea de seguir multiplicando la parte teatral en el territorio. Aquí en la cabecera municipal de Vigía del fuerte, que es donde vivo, en esa tarea, he conocido a mucha gente, muchos lugares que el teatro me ha permitido conocer.

También como conocemos mucha gente, han llegado así personas que se han interesado por ayudar también a seguir fortaleciendo la vida teatral en el Atrato. Así fue como nos conocimos con Natalia Quiceno y a través de ella, conocimos a Ana María Vallejo. Fue a través del proyecto Cartografías de la región del Pacífico y así fue como nace esa idea con el propósito de hacer un intercambio de saberes.

Mi interés siempre ha sido fortalecer el movimiento teatral acá en el Atrato. Este proyecto abre la puerta para que los chicos que acompaño puedan ver otras formas que no es la nuestra, que entiendan que no es la única manera de ha-

cer teatro, que hay otras posibilidades y que hay otra gente que sabe más que uno también. Se puede aprender, eso es siempre mi afán. Sostengo que el actor, la actriz debe formarse y saber qué es lo que está haciendo para que lo haga bien. Además de intercambiar estos saberes, desde el principio propuse que quedará algo del taller que la Comunidad pueda ver.

Recibiendo esta formación, estoy recordando muchas cosas de ejercicios que hace rato había dejado de hacer porque las ocupaciones me han llevado a lo concreto. Algunos ejercicios que yo sabía, otros que son nuevos total, otros, que yo sé que no se han hecho todavía en este taller. Hay que sacarle el tiempo así a la práctica teatral, más de lo que estamos haciendo en mi grupo, calentar y luego ir a la creación con esa intención. Hasta ahora llegaba a lo concreto, sabiendo qué íbamos a trabajar, entonces los ejercicios los encaminaba por allá. Es una de las cosas que voy a retomar. Volver otra vez a los ejercicios.

Natalia · John, eso que dices sobre los procesos de formación es muy bonito, Has tenido muchos en todos tus 20 años o más de hacer teatro, con distintos enfoques, por ejemplo, el teatro del oprimido y el teatro pedagogía. Tú mismo has implementado unas metodologías propias acá con los chicos. Ahora en esta experiencia del trabajo con Ana María Vallejo y Ferney Arboleda, ¿qué te ha llamado la atención, que sientes que ha sido diferente y también qué aporta a tu proceso?

John · Con Inge Kleutgens aprendí lo que fue el “Teatro labor” ¿Qué es eso? Es concentrarnos en un lugar, por ejemplo, Vigía. Los de Bellavista vienen y trabajamos al montaje de esto. Con el taller actual en cambio, la construcción ha sido muy libre. Lo que sí hubo similar es un trabajo en base a las improvisaciones. En los dos procesos ya estaba el tema y se pregunta qué piensan de eso. En este taller de TransMigrARTS, fue hablar del río que es un poco lo que empezamos a hacer en la primera reunión. En el otro proceso con Inge, traíamos un papelógrafo y hablábamos de lo positivo de estar aquí en el río. Después hacíamos los cruces de esas realidades. La construcción ha sido siempre a la base de improvisaciones que se van puliendo conforme como uno va avanzando, va perfeccionando, va repitiendo.

Cuando ya empezamos a darle estabilidad a lo que queremos, ahí, nos vamos a dar cuenta que hay escenas que no pegan o que hay que darle un giro para que pueda funcionar. Lo mismo con los textos, los diálogos, hay que pulirlos, darles una dirección, hacia donde queremos que sea el producto final. Eso se va a ganar en la medida que sigamos ensayando.

La verdad es que sí he estado en varios procesos. Por ejemplo, hice una formación con el SENA (servicio nacional de aprendizaje) sobre el teatro circo, el arte circense, los clowns. Son otras técnicas, el profesor tenía otro estilo, cuestiones ya de maquillaje y del payaso. Aunque se mantiene siempre la práctica de la improvisación, incluso hasta en la misma actuación es diferente. Es diferente posicionarse frente al espectador como payaso, se trata más de diversión. Aunque también se mantiene la línea crítica de llevar un mensaje, no es solo hacer reír. La gente se ríe de lo que hacemos, pero cuando se levante de ahí debe llevarse algo para pensar en eso que estamos diciendo nosotros. Por eso, después de una obra de teatro, provocamos lo que llamamos Teatro Foro para que se pueda conversar. Es el momento donde nosotros, como actores que dimos ya nuestra parte en la actuación, escuchamos al público con toda la sinceridad y la libertad sobre lo que les gustó, lo que no, los sentimientos que afloraron, porque hay gente que a veces llora en la presentación, hay gente que se ríe. Bueno, esa es la posibilidad que nos da el teatro.

Arranqué en el teatro desde el Colegio. Hacíamos socio drama, un dramatizado. No lo llamábamos teatro ni nada. Hacíamos esos dramas buscando en ese entonces mera risa, nada de criticidad. Por ejemplo, alguien refería un chiste y nosotros lo dramatizábamos para que la gente se riera. Fue después de todos los sucesos del 2 de mayo 2002, de la masacre de Bojayá que la diócesis dio esa posibilidad de formarse en teatro.

Los procesos de este tipo para Vigía han sido un poco al azar. Puedo decir que el único proyecto pensado concretamente para el grupo de Teatro Imágenes, es este taller. Este es el primer proyecto pensado para desarrollarlo aquí, que el objetivo desde el principio ha sido “Vamos a hacerlo en Vigía”. Eso sí, va a quedar registradito en la memoria.

Natalia • ¿Cómo es la dinámica de trabajo tuya con los chicos? ¿Con el Grupo Teatro Imágenes?

John • Tengo cuatro grupos, pero para mí es uno solo. Está el de teatro indígena que lo he desarrollado aquí en la institución educativa. Con los afros, sería el grupo de Teatro Imágenes inicial, el viejo, el grupo con los chicos grandes y el grupo semillero. Entonces ahorita estoy trabajando los viernes a partir de las 6:00 pm con ellos. A veces de 6 a 8, o 9, depende de lo que estemos construyendo.

Natalia • John, aquí es un territorio que ha sido afectado por el desplazamiento forzado, por el confinamiento. ¿Cómo ha aparecido eso en el teatro? ¿O qué rol ha jugado el teatro en esas experiencias de la gente con la movilidad, con el desplazamiento?

John • El teatro nació en tiempo de conflicto. El teatro que nosotros hacemos, la génesis nació en medio del conflicto¹. La temática que nosotros desarrollamos al principio, en las primeras obras fue todo en relación al conflicto. Sobre todo, en relación a cómo nos impacta, cómo nos afecta y la posición que nosotros tenemos frente a esto. El teatro que hacemos es siempre con una voz crítica. En Imágenes de un pueblo, la primera obra que hicimos, dijimos “miré, están los actores armados y nos están afectando nuestra movilidad. No nos podemos mover como queremos”. Eso es una forma de denuncia de lo que pasaba en ese momento. Precisamente hablamos de los desplazados. El papel que hice en esa obra fue un desplazado que era limitado por los actores armados. Estaba el Niño del tiempo que siempre decía: “Algo raro va a pasar aquí” y el tiempo iba cambiando. El teatro nació en esa circunstancia.

A los que les ha gustado el teatro ha sido a los jóvenes y después han llegado otras personas de otra edad, pero menos. ¿Por qué los jóvenes? Porque eran los más apetecidos por los actores armados. Es a ellos que teníamos que llegar. Lo otro es el teatro como sanador frente a las vivencias, las experiencias de masacre, y el hecho de no poder decir las cosas. Por eso a mí me gustó mucho, porque yo me di cuenta de eso y dije esto es una herramienta poderosa. El teatro tiene una dimensión que, logrando entenderla, le ayuda mucho a uno. Entre los pelados, tengo muchachos que ya son profesionales, en otras ramas no del teatro, y

cuando llegan aquí al pueblo preguntan: “Qué vamos a hacer este diciembre, hagamos algo con el teatro y nos encontramos”. No olvidan, allá donde estén, están haciendo teatro. Se llevan también esa semillita, en los lugares que están.

Cuando empezamos con el teatro fuimos muy críticos frente a la forma en que se está desarrollando nuestra educación. Representamos cosas muy fuertes, muy críticas. Una cayó muy mal a los docentes porque les estábamos diciendo que de esta forma no, no podemos seguir haciendo lo mismo. Hicimos una especie de obra, una estación dentro del Viacrucis. Dijimos que el profesor no puede llegar enguayabado a clase. Eso cayó tremendamente mal. A los pelaos me los trataron muy mal. Ese año, hubo una crisis con el grupo porque algunos pelados los presionaron tanto que se retiraron del grupo. Y otros dijeron: “Yo me quedo” pero los profesores los colocaron en ridículo. Hubo profesores que los sacaron al tablero y los dejaron en ridículo. “Ah, no, pues vaya. Haga teatro, vaya, siga haciendo que allá, le enseñan eso.” El problema era que eso que se dijo era la verdad, y entonces ellos se vieron identificado. Rompí mucho con compañeros que no me aceptaron la propuesta. Eso fue muy fuerte, tanto así que tuvo que intervenir el Párroco. También hubo una otra que le cayó muy mal a los políticos de aquí. También tuvimos que hacer reunión. Yo nunca les explico, no es mi tarea explicarles a ellos.

Gabriela • ¿En qué momento de tu trayectoria de vida decidiste ser multiplicador de teatro? ¿Y en qué consiste eso para ti?

John • En cuanto a lo de multiplicador de teatro, a mí desde el bachillerato me ha gustado mucho lo que es la dramatización. Los compañeros tienen un chiste, y les decía hagámoslo así o así, coordinaba un poco el asunto. Eso siempre ha estado. Fue después del 2 de mayo en Bojayá que vi una obra de teatro. Puedo decir la primera obra de teatro con otros recursos que yo vi. Era muy lejano al socio-drama que hacía. Eso fue en Yoró. Estaba allá, en una asamblea diocesana y me gustó tanto esa obra de teatro. Era una obra dirigida por Inge, no me acuerdo el título, pero fue en imágenes, sin decir una palabra, no había texto, solamente el cuerpo. Desbaratando, armando la musicalidad, las luces, todo eso era envolvente. Pensé, jeto qué es! Allá había como 20 muchachos. Todos en

acción. Me gustó ver como rompían una figura y armaban otra y después involucraron al público. Fueron y sacaron gente del público que se metiera. Ahí dije, esto es lo que yo necesito en ese momento. Lo de multiplicador llegó después. Aquí en Vigía había un proceso y le dije a Inge: “Yo tengo un grupito en Vigía del Fuerte. Nosotros hacemos teatro, y quiero que usted me enseñe para yo enseñar. No que usted me monté las obras de teatro, sino que me enseñe”. Como a los tres o cuatro meses, Inge me dice: “Vamos a iniciar con un proceso de multiplicadores de teatro, te voy a invitar para que vengas”. Así fue como arrancó lo de multiplicadores del teatro e íbamos a Quibdó. Fue un año completo y todos recibíamos los ejercicios, la técnica como estamos haciendo en el taller actual. Nos dejaban tareas y teníamos que mostrar escenas. Nos decían “Este es el escenario, ustedes entran, estas son las partes del escenario y entonces ustedes por donde entran, por donde salen, etc.” Fue el trabajo para poder recibir ese cartón, que no tiene validez para un trabajo, pero sí en el sentido simbólico, afectivo. Para recibirlo uno tenía que montar una obra de teatro y presentarla a la Comunidad con un jurado de profesores.

Vinieron aquí y así fue como arrancó el Teatro Imágenes. La primera obra que hicimos fue El cazador y el árbol de manzanas. Teníamos que escribir la tesis de grado, la dramaturgia y poner en práctica todo lo que habíamos aprendido. La obra que se me ocurrió era sobre la vida de los desplazados, cómo les estaba afectando eso, la interacción con los grupos armados, la gente que llega de fuera, como también incide. Se me ocurrió que eso podía pasar en dos historias diferentes. La historia de un cazador y de un árbol de manzana, dos historias que parecían aisladas, pero que en esa historia ellos iban mostrando la realidad y la conexión. Era en la selva. Me pregunte cómo hago una selva sin que sea siempre poner un árbol ahí pintado. Se me ocurrió coger unos troncos de árbol de balso como escenario. Toda la acción ocurría ahí. Esos árboles servían como refugio para los desplazados que llegaban, se convertían en un arma para un actor armado. Nos fue muy bien. Incluso una de las cosas que resaltaron los profesores era la utilidad de lo que estaba en el escenario que era una selva, una casa, un refugio, un arma. Allí quedó ese grupito de teatro que llamamos después Imágenes, y ya lleva 21 años.

Gabriela • ¿Cuál es el lazo que tú ves entre el teatro y la ancestralidad? O el teatro y las propias formas que aquí en Vigía se encuentran siendo un territorio donde se cruzan la cultura afro y la cultura embera.

John • La conexión con la ancestralidad ha venido con el proceso. Fuimos entendiendo cómo esos saberes, esa memoria cultural los podemos integrar en lo que hacemos. Entonces, viene el Tambeo², el Alabao³. Por ejemplo, en la obra Perdón y olvido tenemos una parte fuerte de Alabao. Se trata de ver cómo integrar ese saber de los mayores, aquí en el teatro, también en la vestimenta, el vestuario, las costumbres. Entonces poco a poco, han ido surgiendo esas obras donde está el canto, donde hemos puesto Champas, Canalete y Trasmayos⁴. En la formación de Quibdó, aprendí cómo puedo hacer teatro con lo que ya está en el espacio. En el Viacrucis hemos hecho obras allá en el río, a la playa. También el teatro es para espacios no convencionales. Si nos toca hacer teatro aquí, hacemos teatro, si es en una loma, allá vamos y hacemos teatro, si es en una escalera también. El espacio en que vivimos lo podemos relacionar en las obras que tenemos y puede enriquecerlas. La relación con el espacio siempre va a estar y es siempre lo que nutre. Lo que nos nutre a nosotros son las situaciones que van pasando, es como el combustible, lo que va pasando, nosotros lo vamos incorporando a lo que hacemos.

Y también ha sido un sueño que seamos el mismo número de afros y de indígenas, que podamos trabajar ahí la interculturalidad. Por las circunstancias en que vivimos aquí propuse hacerlo en el colegio. Así fue que nació lo del Teatro embera, Teatro indígena. El sueño siempre ha sido que podamos crear juntos. Estoy tratando de sacar un espacio, donde podamos hacer un encuentro, un intercambio entre lo que se hace aquí con los afros y con los indígenas. Vamos a ver cuándo será. Como los saberes indígenas son diferentes a los nuestros, a los afros, uno va aprendiendo la relación de ellos con sus cuerpos, con la Naturaleza, que son diferentes, aunque vivimos en el mismo territorio. En el teatro indígena, primero uno tiene que conocer, los modos, los movimientos para después uno empezar a hacer teatro con ellos. Ya cuando ellos vieron que uno sí sabe acercarse, ellos se abren y sacan un potencial impresionante.

1 • Ver Guzmán Peláez, Cindy Johana, Teatro para navegar el Atrato : archivo y memoria (2002-2019), Universidad de Antioquia, 2022 <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/32238>

2 • Baile tradicional Atrateño que se práctica entonando versos de tradición oral.

3 • Canto mortuario de los rituales funerarios propios de las comunidades afro del Pacífico colombiano.

4 • Champa hace alusión a una canoa pequeña, canalete y trasmayo herramientas que lleva el pescador en la embarcación.



Entrevista a Gracia Morales

por Sandra Camacho López

La siguiente entrevista hecha a la dramaturga andaluza Gracia Morales, investigadora y creadora que forma parte del proyecto TransMigrARTS, fue hecha en dos momentos: el primero, el 18 de noviembre de 2022 en la Universidad de Granada, España, después de haber terminado su

taller Contar lo propio, entender lo ajeno: escritura dramática y testimonio (realizado entre septiembre y noviembre de 2022) y el segundo, en la Universidad de Toulouse, el 25 de julio de 2023, durante la creación del taller prototipo: "Escrituras dramáticas y teatrales".

DOI 10.59486/NWYB6483

Una experiencia de escritura colectiva con migrantes

18 de noviembre de 2022

Sandra Camacho López (SCL) · Gracia, me gustaría que hablemos sobre el ejercicio de la escritura con el taller Contar lo propio, entender lo ajeno: escritura dramática y testimonio que realizaste en el marco del proyecto TransMigrARTS. Para este taller, tú llevaste varias herramientas para estimular la escritura de los participantes, incentivándoles a que hablaran de su migración, pero no de manera directa. Entonces llevaste el dibujo de un árbol para que los participantes colorearan y hablaran sobre sus raíces, su tronco y sus ramas como metáforas del pasado, el presente y el futuro. También les pediste que hicieran un dibujo o mapa que representara para cada uno el recorrido de su viaje migratorio, entre otros juegos. Para ti ¿qué es lo más importante que debería tener en cuenta alguien que trabaje en el teatro con migrantes? A partir de esta experiencia que tú has tenido con las personas participantes del taller, ¿qué recomendaciones darías después de lo vivido con ellas?

Gracia Morales (GM) · Bueno, no solo con migrantes, yo diría que con cualquier persona que ha tenido una historia de vulnerabilidad, aunque al final, todos tenemos vulnerabilidades de una manera u otra. Para mí, este proceso que hemos tenido en este taller de escritura fue muy novedoso. Estaba contentísima de hacerlo, pero desde un principio decía: "nunca he hecho esto" y era verdad, nunca lo había hecho. En ese sentido, me generó mucha responsabilidad previa, pues no sabía si iba a funcionar bien o no; yo no tenía garantías de cómo iba a salir, nunca se tienen, pero en este caso menos, porque no tenía ninguna experiencia previa de trabajo con personas de estas características.

SCL · Pero el taller funcionó bien.

GM · Sí, y creo que la clave para que haya funcionado bien fue de buscar una especie de equilibrio

para no renunciar a determinadas cuestiones que yo conozco bien como dramaturga, a mi búsqueda como dramaturga de historias y discursos teatrales que sean interesantes, que sean artísticos, que tengan una cierta calidad literaria; yo no renuncié del todo a eso, sino que, y ahí está el equilibrio, lo puse a disposición de las capacidades y de las posibilidades reales de cada persona participante.

SCL · Cuéntanos un poco más sobre esto...

GM · Quiero decir, que no es lo mismo trabajar con personas, migrantes o no, que no tienen herramientas teatrales, que no tienen ninguna experiencia con el teatro ni con la escritura. Aunque en el grupo hayamos tenido una persona que había trabajado el clown, ella tampoco había trabajado con la dramaturgia; en el grupo, ninguno tenía mucha experiencia escribiendo. Muchas veces he dado talleres a gente que no ha escrito teatro, pero han escrito novelas, poesía, o sea que ya tienen experiencia previa, o bien escribiendo otro género o haciendo teatro (actores, directores...). Pero para este taller, por primera vez, no había ningún tipo de experiencia. Entonces esa metodología que yo ya tengo, la necesitaba, porque si no, no les hubiera aportado nada a ellos. Pero esa teoría dramatúrgica que conozco tuve que intentar hacerla muy accesible a los participantes, ponerla muy a su disposición y, luego, confiar en lo que ellos estuvieran recibiendo y lo que eran capaces de dar. Incluso, aunque para mí, como autora, hubiera algunas historias que me gustaban más y a las que yo hubiera enfocado de otra manera, tuve que cancelar mi perspectiva crítica como dramaturga o más bien utilizarla para ayudarles a ellas y a ellos, sin juzgarles, sin juzgar los textos (como sí que hago en los talleres con personas que quieren llegar a ser dramaturgos profesionales). El reto era ayudarles, pero sin condicionarles demasiado para que no se sintieran presionados a obtener unos resultados específicos.

SCL • ¿Y cómo lo lograbas?

GM • Íbamos viviendo el día a día sin la pretensión ambiciosa de obtener algún tipo de resultado. Íbamos viendo lo que se daba sin tener esa especie de presión de que aquí tiene que salir algo que tenga esto, y esto, y esto... No saber. Ir avanzando e ir viendo lo que iba surgiendo. Tener esa especie de disposición, de apertura y también de humildad, de generosidad. Pero no una humildad falsa, porque no era perder la conciencia de que soy dramaturga, de que llevo mucho tiempo escribiendo y conozco bien las técnicas, no puedo decir: “no, no, esto no lo sé”; no, no se trataba de eso, sino que ahora ese “saber hacer” que tengo no lo dirigía a satisfacer mi necesidad personal de escribir algo, sino que lo ponía a disposición de las necesidades de las personas que estaban en el grupo.

SCL • Eso fue evidente en tu taller, los participantes lo supieron. Durante mis observaciones pude percibir tu disposición a escucharles, tu generosidad de darles a ellos la posibilidad de escuchar sus voces, de expresarse. Dejaste oír la voz del migrante.

GM • Claro, pero fue una generosidad mutua.

SCL • Exacto, porque mientras tú les escuchabas ellos te hablaban y al mismo tiempo les dabas ciertas herramientas que permitían poetizar esas voces. Siempre, hasta donde ellos quisieran contar sus experiencias...

GM • Claro, y hasta donde quisieran que yo les corrigiera. En algún momento les decía: ¿quieres que trabajemos un poco más sobre esta cuestión del texto? Cuando lo aceptaban, yo les proponía modificaciones, pero siempre con la prudencia y con la aceptación de que son sus textos, no los míos. Entonces, durante el taller, yo era como alguien que les facilitaba herramientas, pero que no escribía por ellos.

SCL • Teniendo en cuenta esta dinámica que tuvieron entre ustedes, ¿qué procedimientos dramáticos nuevos nacieron en ti y cuáles conservaste para la escritura colectiva de este proyecto?

GM • Bueno, yo utilicé conceptos básicos. Está la noción de conflicto que fue de donde partimos, eso fue lo más teórico que yo trabajé con ellos. Lo uso mucho también en los talleres que doy para la gente que ya es profesional, para mí es una categoría dramática muy importante. Por eso tenía que intentar que ellos lo entendieran con ejemplos, explicándolo varias veces, o incluso, aunque no supieran bien qué era, que terminaran llegando a un momento en el que la noción de conflicto estuviera presente, por eso lo de pedirles que dibujaran el recorrido de su viaje.

SCL • ¿Como medios para que contaran sus historias?

GM • Claro, como yo nunca había hecho talleres con migrantes, fue una propuesta que se me ocurrió a raíz de estar en Colombia y de ver lo que se hacía en los talleres allí con las cartografías. Cuando les pedí que hicieran sus dibujos, mi intención no era encontrar el conflicto, sino que en lugar de decirles “cuéntame momentos de conflicto”, quería que surgieran de la historia del viaje, que ellos pudieran narrar con libertad y luego, de ahí, seleccionar un momento. Eso, por ejemplo, de pedirles que dibujaran la historia de su viaje, es la primera vez que lo hago, porque nunca me había encontrado con un grupo que tuviera la historia del viaje para dibujar. Yo, en mis talleres, casi nunca utilizo el dibujo como herramienta, vamos directamente a la escritura porque son personas con experiencia en escribir.

SCL • ¿Este taller cambió algo en ti o en tu escritura?

GM • Bueno, creo que en mi escritura no, aunque sí que me he nutrido de más cosas y me reafirma en algunas cuestiones como en la utilidad de la noción del conflicto. Pero ¿sabes?, también me reafirma en la idea de la empatía. Es que yo llevo

mucho tiempo escribiendo sobre historias que no me han ocurrido a mí en absoluto, muy lejanas de mi vivencia y siempre he estado con esta cuestión del atrevimiento de escribir sobre eso, bueno, del atrevimiento y de la legitimidad, las dos cosas. Por ejemplo, en una charla que di en la Universidad Distrital de Bogotá, me preguntaron “cuando tu personaje es una mujer prostituyéndose o alguien a quien han torturado, ¿sientes que tienes derecho a darle la voz si tú no has vivido eso?” Es a esa legitimidad a la que me refiero, a la de hablar de una circunstancia no vivida en primera persona.

SCL • ¿Y qué le contestaste?

GM • Para contestarle le dije: “Mira: es ficción”. Claro que no soy yo, pero si yo hablara solamente de mí, me moriría de aburrimiento como autora. Kafka nunca hubiera podido escribir La metamorfosis porque él no se convirtió (literalmente al menos) en un insecto, Shakespeare no hubiera podido escribir Otelo o Hamlet porque él no era esos personajes. Si tenemos que limitarnos a presentar nuestra vivencia personal cancelamos la noción misma de literatura y de arte, porque en ella se juega con la idea de ficción, es decir “yo creo una historia”. Otra cosa es que lo haga bien o mal, que sea verosímil o no, que sea coherente o no: eso sería lo cuestionable, no el hecho de que lo haya vivido. También le dije a esa persona: “yo, honestamente, cuando trabajo sobre una temática ajena, me documento, investigo, pero, sobre todo, hay una parte de entrega, de empatía con respecto a esa situación”. Yo tengo mucha confianza en la empatía humana, me parece que es algo poderosísimo. Fíjate, que hablaría más de empatía que de amor, aunque el amor es una forma de empatía. Pero creo que la empatía es todavía más poderosa que el amor, porque tú puedes empatizar con un desconocido y quizá no llegas a amarlo, pero empatizar sí. Si nos salvamos como humanidad, va a ser gracias a la empatía, radicalmente.

SCL • ¿En el taller encontraste empatía?

GM • Sí. Todo este proceso del taller me reafirma en eso, porque allí se ha creado una sensación de mucha empatía, ya no solo mía con los participantes, sino también entre ellos. Me refiero a esa capacidad para emocionarse con la historia del otro, para sentirla como propia, para ayudarlo a construirla, para animarlo a que la construya; entonces eso me reafirma, me hace confiar en esa capacidad empática otra vez. Y también me hace darme cuenta de que tengo la capacidad o la posibilidad de hacer un tipo de talleres “más aplicados”. Hablo de esta idea del teatro aplicado, que hasta ahora yo no había hecho, porque yo era una creadora que hacía sus propias creaciones. He comprobado esta posibilidad del arte y de la creación aplicados; no creo que se trate de una función terapéutica, pero sí de indagación en el otro, de proponerte que le sirva a la otra persona. Ahora me doy cuenta de que es algo que también podría hacer en mis talleres, porque lo considero muy valioso. Admiro a la gente que lo hace, pero yo nunca me había sentido capaz y hacer este taller en TransMigrARTS, me ha empujado a atreverme.

25 de julio 2023

SCL • Han pasado ocho meses desde que en tu grupo Remiendo Teatro tuviste tu primera experiencia de realizar un taller de arte aplicado. Ahora que estamos realizando en TransMigrARTS la modelización de los talleres prototipo, ¿qué cambios pedagógicos piensas que tendrás para la complementación del taller “Escrituras dramáticas y teatrales”?

GM • Antes de hacer el taller de Granada, había en mí como un vértigo, como un no saber cómo iba a resultar, una inseguridad, pero que día a día se fue quitando porque me di cuenta de que gracias a la complicidad del grupo todo iba saliendo muy bien. Quizás no era consciente de todo el potencial que se puede encontrar y despertar con esa

manera de trabajar con gente, cuya voluntad no es seguir luego escribiendo o haciendo teatro. Digamos que para mí esa es la diferencia fundamental. Como tallerista de ejercicios de escritura teatral, normalmente me llegan estudiantes que quieren seguir desarrollando su capacidad como dramaturgas y como dramaturgos, y eso me genera una cierta responsabilidad de ayudarles a encontrar una voz de autor o de autora, en el caso del taller de TransMigrARTS, la responsabilidad es otra, es aportar herramientas que les mejore personalmente, pero no con un destino profesional específico. Para mí como docente, fue muy gratificante darme cuenta, a nivel personal, de lo que realizar el taller les estaba aportando a las personas que lo hicieron: sobre todo autoestima y sensación de bienestar. Ahora ya voy con esa certeza. ¿Qué huella les iba a quedar, qué transformación, de manera humilde, se podía dar en las personas que hacían el taller? Ahora, ya lo sé, ya lo he visto, entonces voy con menos inseguridad y quizás con más ilusión, con más expectativas incluso.

SCL • ¿Qué es lo esperas que suceda durante el taller?

GM • Lo que espero, lo que deseo, es que se junte un grupo que funcione muy bien entre ellos, que las personas sean generosas unas con otras, que se entreguen a lo que les vamos a proponer y que salgan enriquecidas personalmente y grupalmente. Ojalá que algunas de ellas también tengan el sueño de dejar algo por escrito, como ocurrió con el taller en Granada el año pasado: se llegó a componer una obra colectiva, 33 022 km de vidas. Pero si no les interesa la opción de generar un texto escrito que pueda perdurar, será suficiente con que sientan que han vivido algo gozoso y enriquecedor para ellos mismos en el momento del taller y que eso les permita tener una conciencia de su propia creatividad cuando lo terminen. Esperaría que salgan del taller con la certeza de que han desarrollado su creatividad, de que tienen esa capacidad de expresión.

SCL • ¿Y qué esperarías que suceda contigo?

GM • Me gustaría conocer a gente tan maravillosa como la del grupo del taller “Contar lo propio, entender lo ajeno”. Quiero que me emocionen con sus historias personales, que me conmuevan sus relatos de vida, porque esas personas que han decidido migrar o se han visto forzadas a hacerlo, suelen tener unas experiencias tan valiosas que es muy enriquecedor escucharles. Lo que me gustaría es aprender de ellos y ellas, y que me permitan compartir esas vivencias durante el proceso de escritura; también que colaboremos juntos y que terminemos creando, quién sabe, ojalá que sí, otra obra de creación colectiva donde sigamos reflexionando sobre los procesos migratorios y encontremos la manera de hacerlos visible para lectores o posibles espectadores. Es decir, que esas experiencias privadas, íntimas, se conviertan en algo compartible con otra gente y que rompa con determinados estereotipos que podamos tener sobre la migración.

SCL • En el “Taller de actuación: creación de personaje” del tercer semestre 2023-I, de la carrera de Artes Escénicas (teatro) de la Universidad de Antioquia y que yo dirigí, estuvimos trabajando con los estudiantes, entre otras, dos obras tuyas sobre migración. Ellos realizaron no solamente algunos de sus personajes a partir de ellas, sino que también hicieron unos pequeños análisis escritos entre los que encontramos lo siguiente: “La migración se puede dividir en tres etapas, antes de partir, el recorrido y el destino. Estas tres etapas son tejidas por la esperanza, la cual moviliza a los sujetos para asumir su ruta” (...) “La migración nace de la necesidad de movilizarse (...)” ¿Qué piensas de esto?

GM • Me gusta mucho porque esas dos palabras “necesidad y esperanza” a veces no las ligamos a la migración, sino que al hecho de migrar ligamos solamente la parte negativa, el estigma que se puede sufrir en el sitio al que se llega, las

rupturas que hay de los lazos familiares, con el territorio del que se sale... Y todo eso es cierto, es verdad que es muy doloroso, pero también es verdad que en muchas de estas movilidades también hay una parte de esperanza. Las personas que se desplazan a otro sitio, como decían los participantes en el texto que hicimos en Granada 33 022 km de vidas, lo hacen “buscando una vida mejor”. Entonces la movilización la promueve la esperanza. En algunos casos las personas han encontrado esa vida mejor en los sitios de llegada, también debemos destacar eso como un elemento luminoso, no solamente quedarnos en los problemas u obstáculos que se le generan a la gente que migra. Aunque efectivamente estos hay que evidenciarlos también, para promover que haya una protección social hacia ese sector de la población, también es importante que veamos que en esta gente hay voluntad, esfuerzo, esperanza, empuje y todo eso es muy positivo, todo eso los convierte de alguna manera en héroes o heroínas. Yo eso también lo aprendí en el taller: el darme cuenta de que hay que enfatizar esa parte del mérito, del valor que hay en esa gente, de su resistencia y su resiliencia, porque son valores que también hay que otorgarles y no solamente lamentarnos de lo negativo de esa experiencia. Así que me encanta lo que escribieron los estudiantes y me alegro mucho de haber compartido con ellas y ellos el taller.

SCL • ¿Qué proyectos de escritura tienes en este momento?

GM • Llevo mucho tiempo trabajando sobre un tema que me preocupa en este momento. Ya empiezo a tener escenas, a tener retazos de esa obra que va a tratar sobre los trastornos en la conducta alimentaria en los adolescentes. Se trata de un problema que encuentro a mi alrededor, en la universidad, en los centros de educación secundaria. Parece que nuestros chicos y nuestras chicas tuvieran que seguir un modelo físico muy estandarizado, debido, entre otras cosas, a

la presión que se ejerce desde las redes sociales y desde los medios de comunicación. Y veo a los jóvenes muy vulnerables, muy frágiles, en ese momento crucial de generar su propia identidad y de conseguir una autoestima sana. Así que es un tema que me preocupa hace bastante tiempo y sobre el que estoy investigando, leyendo y entrevistando a personas afectadas y a profesionales. Va a ser una obra de ficción, no se tratará de una obra documental, pero voy a intentar dar cuenta, de una manera honesta, de la complejidad de ese tema.

SCL • ¿Y seguirás escribiendo sobre el tema de la migración?

GM • Pues tengo el proyecto de escribir sobre esta temática con una compañera del equipo de TransMigrARTS, con Ana María Vallejo de la Universidad de Antioquia, ya que compartimos juntas el proceso del taller y fue muy gratificante para ambas. Con ella queremos escribir un texto que tenga que ver con esas vivencias de las migraciones, de los desplazamientos, para trabajarlo juntas desde una mirada procedente de dos naciones distintas como son Colombia y España. Además, nuestras propias experiencias son muy diferentes: la de Ana María que ha vivido en muchos lugares diferentes, y la mía que, en cambio, es la de la persona menos migrante que pueda uno imaginarse (risas)

SCL • Pero que ha escrito mucho sobre este tema...

GM • Sí, que he escrito mucho, es verdad, porque me importa mucho el tema y tengo una actitud de compromiso hacia él. Así que puede ser muy bonito que Ana María y yo nos propongamos las dos a escribir una obra conjunta. Sé que lo vamos a disfrutar mucho, porque nos entendemos muy bien, y que vamos a dar mucho de nosotras mismas, para llegar a crear una obra mucho más rica de lo que hubiéramos podido escribir por separado.



Entrevista a Myriam Gauthier

por Yazmin Andrea Patiño Castañeda*

Un personaje clown

NOTA: esta entrevista la realicé desde mi agradecimiento como investigadora del T.18. Bataclown y como posibilidad para compartir una perspectiva del clown desde la voz de una mujer que me ha inspirado a descubrir otros lenguajes.

Yazmin Patiño • Para comenzar esta entrevista quisiera preguntarte ¿cómo se convirtió Myriam Gauthier en un personaje Clown?

Myriam Gauthier • Yo era una joven de 15 años muy pero muy tímida y a esa edad tenía una pasión por el teatro, leía mucho sobre ello y un día me apunté a un taller, pero como era tan tímida pasaron 6 meses hasta que subí al escenario, después de este tiempo, el profesor me dijo ¡pues venga, ya es el momento, tienes que ir! y tuve la suerte de que él me acompañó hasta el escenario. Yo estaba super estresada, aunque era un ejercicio de acentuar una acción que era comer...algo muy sencillo. De ese momento, tengo la imagen de no sentirme tímida por primera vez. Cuando acentué la acción de comer la gente se rió y éste fue un punto importante para mí: oír la risa del público, fue una puerta fenomenal para sentir que todo lo que no podía

hacer en la vida, ¡sí se podía lograr! y que las dificultades podían ser fuerzas en el escenario, eso lo entendí por primera vez ese día. A partir de ese momento, nunca deje el teatro y ese también era un momento de clown, porque con la risa había ya algo de clown.

Yo quería hacer dramaturgia, cosas muy relacionadas con drama, pero cada vez que lo hacía pues la gente se reía también, y el profesor me dijo... ¡venga tu tienes algo de clown, haces drama y estás seria, pero la gente se ríe! y bueno... cuando fui a España intenté clown, me gustó mucho, pero yo era una clown callada, no hablaba. Después, cuando hice mi formación en Bataclown y en otras compañías apareció la voz, pero recuerdo que al principio era la voz de Myriam. Fue en una compañía de Lyon – Francia que se llama Los viajeros de pie, cuando el personaje de Olga mi clown, apareció.

DOI 10.59486/YOYD8288

En ese momento, la profesora trabajaba con mi vestuario y recuerdo que en cada taller probaba algo, pero me decía pues ¡no!, hasta que un día me dijo... ponte un un traje corto y por fin... al encontrar el traje me dijo que sí, que sí ¿y los zapatos?, entonces me dijo pues ponte tacones, pero yo nunca compro ni uso tacones, sin embargo, encontré los zapatos, eso fue muy rápido en... no se... 2 semanas y vaya que ya tenía el vestuario de Olga como Clown. Cuando lo use todo pues el personaje apareció de repente y fue un clown, un personaje esencial para mí. Es como una compañera porque este personaje me abrió puertas, encuentros y proyectos desde el momento en que llegó a mí y fue increíble. Ahora me acompaña, somos 2 en la vida, aunque este personaje no tiene nada que ver conmigo.

Cuando hice la formación de formadores en Bataclown como actor social, entendí que primero está la persona, después el actor social y después el clown y algo de ese clown entiende más cosas que la persona. Olga por ejemplo, entiende más que Myriam y me hace seguir en la vida, pero en otros momentos soy yo Myriam quien entiende más que el clown, por eso es una relación entre las dos, que me parece fenomenal.

YP • ¿Por qué el nombre de Olga para tu Clown?

MG • Pues vino así también con el traje, al principio mi clown se llamaba Mieth que significa trocito de pan, una miga, pero el nombre llegó como Olga cuando use completo mi vestuario.

YP • ¿Cómo llegaste a Olga como Clown Analyst?

MG • Bueno... después llegó Olga Clown Analyst porque hice también Clown en el servicio para los niños en el hospital y era también otra Olga, o sea, la Olga que tengo de personaje fue al hospital pero no podía hacerlo



Fotografía tomada por la autora de esta entrevista, en la exposición realizada en el mes de julio de 2023 en la Universidad de Jean Jeaures-Toulouse y adaptada para acompañar la entrega de esta entrevista.

* El contenido de esta entrevista forma parte de la Red TransMigrARTS, un proyecto europeo que ha recibido financiación del programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea en el marco del AG Marie Skłodowska-Curie No. 101007587, coordinado por la Dra. Monique Martínez Thomas"

todo porque tenía un vestido corto y tacones, entonces, no podía estar ahí en el suelo, debajo de las camas o sea... ¡no!. Había algo que no sonaba ¿No?, entonces, cambié el traje porque al asumir un personaje, debemos tener un vestuario al que le puedes poner otras cosas ¿no? es decir... encima.

Estar con los clown analysts fue también un regalo de Olga, o sea, hice la formación clown como actor social y después de eso, me dijeron ¡pues venga que queremos a Olga en la compañía! así que esto fue un regalo de Olga.

Yo creo que fue posible también lo de los clown analyst, porque Olga pasó por este proyecto de teatro con la voz, la voz vino un poquito más tarde, la voz del clown es algo que es difícil tener, hay una voz particular y con Olga vino más tarde con el teatro.

YP • ¿Nos puedes contar cómo apareció la voz de Olga?

MG • Bueno, en un proyecto de teatro cuando estaba en el norte de Francia. Allí tienen un acento especial que me gustó mucho, en ese momento tenía una vecina que vivía cerca de mi casa, era alguien muy especial para mí y también tenían una voz muy especial, entonces, a partir de la mezcla de los 2 fue que encontré la voz de Olga. Así que... esa voz llegó de repente.

YP • ¿Podríamos conocer un poco más a profundidad la diferencia entre clown y clown analyst?

MG • En clown, si estás en un espectáculo ya todo está escrito, tienes el marco para que tu clown pueda vivir, puedes tener un poquito de improvisación pero estás al servicio del espectáculo, del tema, de lo que tiene que vivir tu personaje, aunque también existen espec-

táculos más abiertos, pero bueno... también tienen un marco, un cuadro.

En el clown analyst o actor social, tienes que tener un personaje muy sólido, nosotros decimos un personaje de base, asumido muy fuerte porque después se va a encontrar con otras personas, con su vida y tiene que ser muy empático con ellas. En clown analyst es muy importante escuchar con empatía lo que dice la gente y para ello hay que estar muy al lado de ellas, acercarse para sentir.

Entonces, si tu personaje no es muy fuerte pues te pierdes, porque la primera fase es el contacto con cada persona y después esa persona tiene que adoptarte también, hay una relación así... cercana y después el clown puede dar su visión de lo que ha entendido o visto, pero antes tienes que entender, tener empatía frente a lo que surge, lo que se dice, entonces... tienes que ser sensible para sentir lo que vive la gente antes de dar tu punto de vista.

En un espectáculo, el clown da su punto de vista enseguida o sea, tiene que ofrecer al público su visión pero en el clown analyst o clown actor social primero me acerco, genero empatía, lo siento y después si puedo ofrecer mi visión, es como un espejo.

YP • ¿Tú crees que clown es un lenguaje cultural?

MG • Pues sí, yo veo el clown como un personaje, es como que no tiene edad, no tiene profesión, no sabes por dónde viene, está aquí, entonces... la gente lo recibe como si fuera un amigo o un hermano, o como algo que necesitas.

Por ejemplo, cuando yo veo ciertos clown digo ¡yo quiero esto en mi vida!, hubiera podido decir esto a esta persona por ejemplo, o algo así ¿no? para mí es un personaje, es

como si no existiera y existe siempre. Tiene un vínculo con la imaginación también y con algo muy real, así que es como si este lenguaje con ciertas personas generara una relación directa, es como poder superar las dificultades que encuentras en la vida.

Un día yo estaba en la calle y en una tienda había una exposición de pinturas y una mujer me dijo ¡pues venga venga, venga, te invito a la exposición!, acepté entrar y en ese momento de mi historia yo era una clown que no hablaba, pero fue un momento genial, porque las personas venían hacia mí y me preguntaban y como yo no hablaba, pues se daban ellos mismos las respuestas, por ejemplo, una persona me contó toda su vida, otra me dijo fui yo quien pintó esta pintura y me contó por qué. Entonces, yo conocía todas las historias de la gente, pero ellos no me conocían, así que me preguntaba ¿cómo esta persona que está súper bien vestida o esta otra que viene así... se pueden relacionar conmigo, con esté clown y contar todo lo que quieren?, pues encuentro que no hay frontera.

No hay frontera, hay humor, es una relación de confianza, hay algo en el Clown, en este lenguaje hay curiosidad, le gusta todo, viene de la empatía, no tiene prejuicios, no juzga a nadie y esa es una puerta fenomenal o sea... te puedes relacionar con cualquier persona. En clown analyst hay algo que me encanta, puedes estar enfrente a médicos, profesores, intelectuales, informáticos y yo Myriam no entiendo nada de esto ¿no? y estoy por detrás diciéndome ¿que le voy a decir este hombre o a esta mujer que es muy inteligente o que conoce muy bien este tipo de trabajo del que yo no sé nada? Pues al clown le da igual, o sea solo dice pues ya entré y voy a probar esto, no tienes prejuicios de nada y así te puedes relacionar con cualquier tipo de persona, con el mundo, eso me parece fenomenal.

Para mí el clown es una puerta, un vínculo que me permite relacionarme con la humanidad, eso es muy fuerte, es muy muy fuerte. No necesitas hablar, es con la mirada, con el cuerpo hay algo físico ¿no?. Es alcanzar, unirse, acoplarse y para eso, la persona que está enfrente también debe dejar muchas cosas, estar sola. Para mí esta relación es fundamental porque hay que buscar cómo la persona te va a adoptar, hay que buscar conectarse para que te diga ¡sí venga sí lo acepto!.

En el hospital por ejemplo, con los niños puedes estar muy muy lejos y el niño no quiere relacionarse contigo, pero en un momento te mira y te hace un signo con la mano y eso para mí ya es un gesto de entrada.

YP • A propósito de la puerta que te da el clown ¿cómo ha sido la experiencia con las niñas y los niños?

MG • Para mí los niños son super importantes porque no puedes mentir, no puedes fingir, con los adultos puede pasar algo que genera contacto, pero con los niños no se puede si ellos no quieren. Cuando ellos se ríen hay algo muy ingenuo y para mí eso es importante, entonces, cuando estoy en un espectáculo con ellos pues yo sé enseguida si estoy en buena línea o si no, y en los talleres también pasa lo mismo. Si no se interesan pues se van, pero si estás con ellos y si ellos están contigo aparece el juego, te siguen y entran en el clown.

El juego es súper importante y los adultos han perdido esto, por eso en clown análisis cuando estamos con empresas o profesores, a menudo hacemos regalos como una gorra de capitán, porque si tienes algo divertido y simbólico y está tu director o una persona importante en el escenario con esta gorra de capitán o con unas flores o no sé qué.. viene

la risa y ese es un punto que invita a jugar. Cuando este hombre o mujer importante dicen ¡sí venga me lo pongo! y el público también acepta esto riéndose, ahí está la aceptación, se forma un trío: el clown, el público y las personas que están en el escenario. El juego es la base y los todos los niños juegan, esta es la base del clown.

YP • ¿Qué pasa con las niñas y los niños cuando se ponen la nariz?

MG • Yo creo que entran enseguida en el personaje, o mejor en una libertad (aunque se puede hacer clown sin la nariz) hay muchos fans de la nariz de Chaplin, pero también hay clown nuevos sin nariz como Mister Bean. Entonces, la nariz es como un paso al lado, como si pasaras de una dimensión a otra.

YP • ¿Que ha sido lo mas sorprendente con las niñas y los niños que participan en clown?

MG • Para mí, cuando descubren su clown es la cosa más bella, cuando surge, cuando se da esta apertura en el escenario, cuando la persona lo siente, es como la explosión de una flor, una cosa que se abre y yo busco este momento cada vez que actúan. En los niños, es como si estuvieran en su sitio justo...ahí donde debes estar cuando estás en el clown, cuando tienes la misma sensación de que estás bien aquí y ahora, entonces lo haces todo bien y lo sientes todo bien, fluye hay algo así ¡woow!. Esta sensación es genial y se ve en la cara.

YP • Bueno Miryam, para ir cerrando esta entrevista te invito a conversar un poco del proyecto TransMigrARTS, desde la experiencia en los talleres de Clown.

¿Por qué era importante que los participantes de estos talleres hicieran al final una presentación en público?

MG • Pues yo creo que es importante porque en un taller hay algo cerrado, íntimo, creamos confianza aunque tengamos gente que viene y que va. Lo íntimo, la complicidad, se tiene que cerrar un poquito y en este círculo pues... se viven cosas, se comparten cosas, se generan emociones; pero esto tiene que abrirse a otro público, es como que esta experiencia que hemos vivido en los talleres la entregamos a otros profesores, amigos y familia como un regalo de algo que hemos vivido juntos, y es algo porque eran improvisaciones ¿no? entonces, es compartir lo que hemos vivido o aprendido porque en todo esto hay memorias. O sea, aunque haces una improvisación de alguna cosa, no tiene nada que ver con lo que has vivido en el taller cuando improvisas, pues cuando lo haces en la sesión final del taller allí está toda la historia del grupo contigo. Se nota la fuerza del grupo que está contigo en el escenario... para mí es como cuando estamos aquí y miramos por la ventana, pues la verdad está aquí o sea que, vamos a ver el mundo y hacerlo en el grupo y esto trae seguridad.

YP • ¿Qué hace que los momentos sean distintos?

MG • Cada vez es distinto y los ves crecer, ¡sí, sí! la mirada es diferente, en la presentación del último taller al público estás frente a personas que no conoces, pero también tienes toda la memoria de lo que pasó durante el proceso ante muchos ojos, es tu cuerpo. Yo desde mi experiencia noto cuando un grupo no funciona en el escenario, eso lo veo enseguida, digo... ¡ah este grupo no funciona! porque no se ve la relación, se ven mas los egos ahí. En el taller, en el círculo está la intimidad, bueno hay luz pero también hay algo cerrado ¿no? es otra identidad ahí entre las personas que están en el grupo.

YP • ¿Por qué crees que estos grupos de los talleres si funcionaron?

MG • Porque hubo confianza, escucha, respeto, humildad, un montón de cosas. En los talleres se nota cuando la persona se abre un poco ¿no? pues en el público también existen sonidos, palabras que puedes oír, que no son solo risas, sino también diversas emociones y esto también acompaña a la persona también en el escenario y se enriquecen. Esto es un vínculo, aunque sea difícil improvisar y ahí se juegan muchas cosas, es lo que hay aquí, ahora. Es lo que hay sin tener prejuicios, es lo que ofrezco ahora.

Cuando un grupo no funciona veo que la gente no se arregla, hay mucho egoísmo por ejemplo, no se acompañan. Cuando un grupo funciona, cada persona acompaña, cada uno crece en la reparación, en la apertura. Está todo el grupo y se ve en el grupo cómo se relacionan, se observan uno con otro, una mano en la espalda del otro, una mirada. Es presente la capacidad de empatía detrás de la actuación.

YP • ¿Quién acompañaba a los participantes en los talleres de TransMigrARTS?

MG • Una parte de Olga, ¡sí!, porque cuando digo Olga pues es un personaje con una historia y hay una parte también un poquito más teatral ¿no? y la Olga del clown análisis, o del hospital, o del taller es una Olga yo diría mas abierta para justamente sentir y estar en empatía. No tiene la psicología de la Olga del espectáculo, que puede ser un filtro para relacionarse con la gente. La Olga del clown análisis se interesa en todo antes.

YP • ¿Existe algo particular en la Olga que está en los talleres de TransMigrARTS ?

MG • Cuando estoy en un taller no tengo estoy en una apertura con lo que va a pasar, pero detrás están las huellas de la Olga del espectáculo o de la exposición.

Pero en la frontera, cuando conoces bien tu personaje puedes pasar de uno al otro, ¿sabes? el actor detrás del clown y la persona Myriam, de venga vamos a coger un poco de esto, pero lo primero que no se puede olvidar es la apertura ¿no?, la empatía primero en clown análisis o en los talleres, la relación con la gente, entender lo que pasa lo que surja, lo que dice la persona, sentir.

YP • ¿Cómo se despediría Olga de esta entrevista?

MG • Bueno pues... hasta la próxima, ¡nos vemos!.

33022

km de vidas

Muestra del taller
Contar lo propio,
entender lo ajeno:
escritura dramática
y testimonio

Dramaturgia e interpretación:

Lino Castiello
Brenda Díaz Gutiérrez
Carlos Gómez Salas
Marisol Gutiérrez Portugal
Gracia Morales
Maartje Oostveen
Aboubacar Sissoko

Dirección de puesta en escena:

Ana María Vallejo y Gracia Morales

Iluminación:

Fernando Martínez Vidal

26 de noviembre, 20h.

27 de noviembre, 19h.

Escuela de Teatro y Doblaje Remiendo.

C/ Santa Clotilde 20 bajo Granada.

Entrada por invitación.

Interesados escribir a

produccion@remiendoteatro.com

TransMigrARTS



remiendo teatro

En colaboración con



Autores:

Lino Castiello · Brenda Díaz Gutiérrez · Carlos Gómez Salas · Marisol Gutiérrez Portugal · Gracia Morales · Maartje Oostveen · Aboubacar Sissoko · Ana María Vallejo

Presentación

Estoy segura de que el equipo de investigadores y artistas que conformamos TransMigrARTS, cuando decidimos embarcarnos en esta aventura colectiva, no podíamos intuir cuánto aprenderíamos y qué viviríamos durante su desarrollo. Para mí, la gestación de la pieza teatral 33.022 km de vidas ha sido una de las experiencias más gratificantes y enriquecedoras que TransMigrARTS me ha deparado, hasta ahora.

El texto surge enmarcado en una de sus fases, el llamado Work Package 2, en el que se realizaron una serie de talleres desde diferentes áreas de las artes escénicas en Francia, España y Colombia. 33.022 km de vidas es el resultado de uno de esos talleres, que impartí bajo el amparo de mi compañía Remiendo Teatro (Granada), con el título “Contar lo propio, entender lo ajeno · escritura dramática y testimonio”. Se trataba, básicamente, de promover un proceso de creación colectiva con una posterior puesta en escena, que llevamos a cabo entre los meses de septiembre y noviembre de 2022.

Aunque hubo más de una quincena de personas implicadas (entre participantes, talleristas e investigadores), la escritura de la pieza que presentamos fue posible gracias a las ocho personas que la firman · tres mujeres y tres hombres migrantes (procedentes de Colombia, Bolivia, Mali, Italia y Holanda), la directora y dramaturga Ana María Vallejo y yo misma. En un primer momento nos dedicamos a crear juntos el texto, usando ejercicios de dramaturgia, juegos, improvisaciones, etc.; en una segunda etapa, liderada por Ana María Vallejo, nos propusimos ponerlo escena para mostrarlo públicamente, proceso en el cual la obra se transformó, incorporando algunas acotaciones escénicas. Finalmente, se llegaron a realizar cuatro representaciones en Granada, entre finales de noviembre y diciembre de 2022.

Si bien Ana María y yo tenemos una amplia experiencia profesional en el campo de las artes escénicas y de la escritura dramática, para el resto de los autores y autores de 33.022 km de vidas este era su primer enfrentamiento a la tarea de producir un texto que después fuera a exponerse ante un público. Las inseguridades, desconfianza y dudas primeras fueron dando paso, poco a poco, a un indudable entusiasmo, porque cada quien sentía que tenía algo importante que decir y que su historia, más o menos ficcionalizada en el proceso de creación, resultaba interesante y valiosa para los demás.

Debo decir que, como autora y docente, me supuso un ejercicio tan arriesgado como estimulante ir guiando los diferentes procesos de escritura para que las propuestas primeras, con forma de monólogo o diálogo, adquirieran consistencia y se atuvieran a algunas premisas dadas · la existencia de un conflicto, la libertad temporal, el mantenimiento de la verosimilitud, el evitar reiteraciones, etc. Era necesario encontrar una manera prudente y generosa de intervenir en esos textos, para ir dotándoles de una mayor profundidad, pero sin restarles la autenticidad latente en cada uno de ellos.

Por otra parte, también nos pareció importante que, más allá de las historias individuales de las que se partió, fuésemos capaces de generar una voz colectiva, para lo cual decidimos insertar en algunos momentos de discurso coral. El título de la pieza, elegido en una sesión con la participación de todos, da cuenta también de estos mismos motores en los que nos basamos · la vida propia como germen de creación, el viaje como noción nuclear y, finalmente, la suma global de los kilómetros que tuvieron que hacer las seis personas migrantes protagonistas para llegar hasta su residencia actual en Granada.

Creo que esta forma de trabajar que nos propusimos, entre el realismo testimonial y el vuelo poético, entre la espontaneidad y el cuidado por la palabra, nos permitió terminar gestando una pieza que, en mi opinión, consigue trascender el marco del taller en el que se creó y nos ofrece una mirada, incompleta, pero honesta, sobre varias de las cuestiones presentes en las vivencias migratorias. Eso ha permitido que se hayan podido realizar algunas lecturas dramatizadas del texto en contextos diferentes y que la respuesta del público haya sido de verdadera emoción y empatía.

Es por eso por lo que consideramos valioso publicar ahora esta obra y ponerla, así, a disposición de nuevos lectores.

Gracia Morales

Lino Castiello
Brenda Díaz Gutiérrez
Carlos Gómez Salas
Marisol Gutiérrez Portugal
Gracia Morales
Maartje Oostveen
Aboubacar Sissoko
Dirección de puesta en escena:
Ana María Vallejo y Gracia Morales
Iluminación:

DIC 23

TMA 4 176

TMA 4 177

DIC 23



La movilidad que un grupo de investigadores y artistas de TransMigrARTS realizamos desde Colombia a Granada en el otoño de 2022 nos permitió vislumbrar la riqueza de los encuentros y posibilidades de creación colaborativa que se desplegaban para muchas personas gracias al proyecto. El taller en esta bella ciudad andaluza estuvo sabiamente orientado por Gracia Morales y a mi llegada a Remiendo Teatro ya se había desarrollado un valioso trabajo bajo las claras premisas del respeto por la palabra y por los silencios de cada participante.

La mutua escucha y el goce del juego, fueron, a mi modo de ver, las bases de este proceso de transformación a través del arte y fue probablemente gracias a la confianza tejida entre quienes participaban y quienes guiaban y observaban el taller, que el paso de la escritura de los textos a su puesta en escena se dio de una manera sencilla y placentera. Los relatos, que giraban en torno a los recorridos migratorios o a las experiencias de llegada a Granada, conformaron una obra a varias manos que admitió la diversidad de tonos y formas teniendo el viaje como tema común.

Remiendo Teatro nos ofreció ese espacio vacío del que habla Peter Brook y que es condición necesaria para la creación teatral, y el de-

seo de compartir lo creado con otras personas fue el motor que impulsó los entrenamientos y juegos escénicos que convirtieron a los y a las participantes en actores y actrices durante esas semanas. Las atmósferas, imágenes y sonidos que hacen parte de la puesta en escena surgieron orgánicamente de los relatos, evocaciones, e ideas de todo el grupo, y así, quienes observaban, además de un apoyo fundamental en el trabajo diario, cumplieron el importante rol de fieles espectadores de esa obra recién nacida en los encuentros de preparación para el estreno. Era evidente que su mirada atenta cada noche de ensayo animaba en el grupo la autoexigencia propia del trabajo de actuación.

Devolver cada historia escrita a los cuerpos, a las voces, integrándola a una poética de las presencias en escena, fue la grata tarea que enfrentamos como equipo en Granada. Es con esa alegría que nos acompañó durante el proceso, que presentamos a los lectores 33.022 km de vidas, esperando que ella sea huella artística de los difíciles caminos de la migración y que esta experiencia contribuya a inspirar el surgimiento de muchas otras obras en el seno de grupos y comunidades estables o pasajeras.

Ana María Vallejo

1 · BRENDA

EL PATIO DE UN COLEGIO. VARIOS NIÑOS Y NIÑAS JUEGAN, INDIFERENTES A LA ENTRADA DE BRENDA EN ESCENA.

BRENDA · Aún recuerdo ese día como si fuese ayer...

Me veo entrando por la puerta, muy tímida, con ganas de conocer el nuevo cole y jugar con los niños. Entro en el aula, eufórica, tanto que me paralizaba. La profesora me presenta. Después me siento y no paro de pensar en la hora del recreo. ¿A qué jugaremos? ¿A las cachinas, al pesca pesca, al chorro morro, al oculta oculta?

El timbre me saca de mis pensamientos. ¡Llegó el gran momento! Mis compañeros me miran con curiosidad. Estaba tan emocionada... Se acercan, me rodean y...

NIÑOS Y NIÑAS · (REPITIENDO, DESORDENADAMENTE.) ¿Eres china? ¿Eres china? China. ¿Tú eres china?

BRENDA · (SE SUPERPONE A LAS VOCES.) ¿Qué?, ¿china? No. Yo no soy china... ¡Yo no soy china! (LOS NIÑOS Y NIÑAS SE CALLAN.)

Todas esas preguntas me aturden, ¿y los juegos?, ¿Es qué no quieren ser mis amigos? ¿Cómo les explico que no soy china?

Mis compañeros me miran con rareza. La garganta se me cierra, no puedo hablar y siento ganas de llorar. Busco un lugar donde refugiarme.

¿Qué ha pasado? Solo quiero que acabe ya el día, hablar con mamá y decirle que tenemos que volver a Bolivia.

2 · CORO (I)

LOS INTÉRPRETES SE COLOCAN EN PROSCENIO, FORMANDO UNA LÍNEA DE CARA AL PÚBLICO.

ABOUBACAR · Colombia.

GRACIA · Mali.

MARISOL · Yo vengo de Italia.

CLOS · Maartje, me llamo Maartje.

LINO · De Cochabamba, en Bolivia.

BRENDA · Carlos, pero todos me dicen Clos.

MAARTJE · Mi nombre es Aboubacar.

ABOUBACAR · Marisol.

GRACIA · De un pueblo llamado Río Saliceto.

MARISOL · 2536 kilómetros.

CLOS · Me llamo Brenda.

LINO · Lino.

BRENDA · Soy de Holanda.

MAARTJE · Vine buscando una vida mejor.

ABOUBACAR · Pasé por Mauritania y por Marruecos.

GRACIA · 8.937 kilómetros.

MARISOL · Mi madre me trajo con ella desde Bolivia.

CLOS · Empecé el viaje con una amiga, siempre hacia el sur.

LINO · Hice todo el recorrido en bicicleta.

BRENDA · Elegí Granada porque aquí vivía mi hermano.

MAARTJE · En avión.

ABOUBACAR · En furgoneta.

GRACIA · En autobús.

MARISOL · En patera.

CLOS · 3000 kilómetros, aproximadamente.

LINO · Buscando un futuro mejor.

BRENDA · Me trasladaron aquí desde un centro de menores de Málaga.

MAARTJE · Fueron 15 horas de vuelo.

ABOUCABAR · Durante el viaje sentí mucho miedo.

GRACIA · Incertidumbre.

MARISOL · Entusiasmo.

CLOS · Alegría.

LINO · Yo no sentí nada.

BRENDA · Vine a Granada por amor.

MAARTJE · Salí porque quería conocer a más gente.

ABOUBACAR · 7.612 kilómetros.

GRACIA · Mi viaje duró tres meses.

MARISOL · Cinco años.

CLOS · Durante el viaje sentí libertad.

LINO · Tenía 16 años cuando me marché.

BRENDA · Si pudiera cambiar algo de mi viaje.

MAARTJE · Si pudiera cambiar algo.

ABOUBACAR · Me prepararía mejor.

GRACIA · Volvería a casa antes, para ver morir a mi padre.

MARISOL · Si pudiera cambiar algo...

CLOS · 5000 kilómetros en bicicleta.

LINO · Haría que la gente no viajara en patera.

BRENDA · No cambiaría nada. Aprendí mucho en el viaje.

MAARTJE · Quería ser independiente.

ABOUBACAR · Quería desarrollar un proyecto personal.

GRACIA · Si pudiera cambiar algo...

MARISOL · Echo de menos a mi familia.

CLOS · A mis amigos.

LINO · Al llegar sentí alivio.

BRENDA · Me hubiera gustado volver a ver a mi abuelo.

MAARTJE · Tarde cinco meses en llegar.

ABOUBACAR · Volvería a hacer este viaje.

GRACIA · Volvería a hacerlo, sí.

MARISOL · Yo no. No volvería a hacerlo.

CLOS · Poco a poco aquí construí un nuevo hogar.

LINO · Siempre hacia el sur, buscando el sol.

BRENDA · De Barranquilla, en el caribe de Colombia.

MAARTJE · 2536 kilómetros.

ABOUBACAR · Brenda.

GRACIA · Maartje.

MARISOL · Se fue rompiendo cada parte de mi bicicleta.

CLOS · 8.937 kilómetros.

LINO · Mi casa sigue en Mali.

BRENDA · En avión.

MAARTJE · En furgoneta.

ABOUBACAR · 5000 kilómetros.

GRACIA · Mi casa está aquí.

MARISOL · En autobús.

CLOS · En patera.

LINO · Mi hijo nació aquí.

BRENDA · Vine buscando una vida mejor.

MAARTJE · 7612 kilómetros.

ABOUBACAR · Aboubacar.

GRACIA · A mí todos me llaman Clos.

MARISOL · Lo que soy ahora es fruto de este viaje.

CLOS · 3000 kilómetros.

LINO · Lino.

BRENDA · Marisol.

MAARTJE · Volvería a hacerlo, sí.

ABOUBACAR · Yo no cambiaría nada.

CUANDO EL CORO TERMINA, GRACIA TIENE UN BARCO DE PAPEL EN SUS MANOS, QUE HABÍA ESTADO CONSTRUYENDO EN LA ESCENA ANTERIOR. SE LO VAN PASANDO UNO/A A UNO/A, CON MUCHO CUIDADO, MIENTRAS MAARTJE, AL OTRO LADO, LE HACE SEÑAS DE LUZ CON UNA LINTERNA, COMO SI SE TRATARA DE UN FARO.

3 · LINO

AL FONDO, ESCENA DE UNA FAMILIA. ALGUIEN SIRVE ARENA EN EL PLATO DE LOS/AS DEMÁS. LINO EN EL PROSCENIO. AMBIENTE ONÍRICO.

LINO · También los muertos tienen miedo.
Miro esta agua oscura, inmóvil y llena de barro.
Ningún reflejo puede mostrarse en ella. Mi cara es irreconocible... Y la tuya también.
Al final, has venido. ¿Por qué? ¿Qué haces aquí?
Vete. ¡Vete, niño! ¡Déjame en paz! No debes estar aquí. Esto es mi presente. ¿Qué edad tienes tú? Ocho años, sí. Es mi rostro de ocho años.
Ya he tomado mi decisión y no hay vuelta atrás.
Sé lo que piensas... ¿Y qué pasa si no lo consigues? Lo quieres saber... ¡No pasa nada!
Miraré a mi familia en los ojos, (se gira hacia la escena de la familia) aquellos ojos asustados incapaces de estar contentos de mis elecciones. Me quedaré y esperaré hasta que cambien, lo haré para que vean la verdad.

¿De qué te ríes? ¿Te crees todavía el jefe del mundo?
No eres nadie para juzgarme.
Esta vez has fallado tú. Y no solo esta vez. ¡Admítelo! Nuestro libro, nuestro padre, todas las promesas que hicimos. Hemos fallado en todo.
Y cómo podría ser diferente si tú soy yo.
(PAUSA.)
Es inútil que hayas venido. Me vuelvo a casa. Abriré la puerta... y entraré.
Y allí... Allí pasaré de una habitación a otra, de un programa a otro, de una cosa sin sentido a otra, sin que hayas podido cambiar absolutamente nada.
Solo veo este humo gris que lo cubre todo. Estoy tan cansado....
(PAUSA. SE EMPIEZA A OÍR UN SONIDO · GOLPECITOS QUE HACEN TIC TIC TIC TIC, COMO UN RELOJ DE CUERDA.)
¿Oyes? ¿Qué es ese ruido?
Me recuerda algo...
Niño, ¿para ti los muertos tienen miedo?
Ah, ya entiendo. Es por eso que has venido.
Claro, por aquella promesa. La promesa de no vivir más de 35 años. 35 años... Hoy es el día en el que deberíamos morir. Se me había olvidado.
(EL SONIDO CESA.)
La verdad es que... ahora me quedan más recuerdos que sueños:
Las olas del mar abajo del agua.
El sabor del primer beso.
La sensación del pelo entre mis manos.
La sangre en la boca.
El hielo, la piel rota.
Las risas, el olor de la hierba fresca.
Las aventuras, la piedra con que te hiciste tu primer amigo.
La muerte de aquella niña, tu amiga.
(PAUSA BREVE.)
¡Niño!
¡Oye! ¿Dónde estás? ¡Niño!
¡Contéstame! ¡Niñoooo!
¿Te has tirado al agua? Pero tú, ¡no sabes nadar todavía! Es peligroso.... ¡Espera, niño, voy a por ti!
Así que estabas ahí... ¿De qué te ríes ahora? (RIÉNDOSE.) ¿Me ves ridículo? Pues sí que estoy ridículo, con esta ropa mojada. Sí que me has engañado bien, ¿eh? ¡Con lo que fría estaba el agua!
(SIN DEJAR DE REÍR.) ¡Eh! ¡Basta! ¡No me tires más piedras!
Está bien, está bien. Me rindo, ¿me oyes? Me rindo. ¿Quieres jugar, eh? A eso has venido, a jugar.
Muy bien. Ven siéntate aquí.
Y ahora. 1... 5... 10. No tengo más miedo.
(PAUSA.)
Vuelvo del lago con el niño de la mano. En el garaje encuentro una bicicleta vieja. (El personaje saca una bicicleta de papel.) Está ahí polvorienta y abandonada en un rincón en medio de muchos trastos.
Entonces, elijo.
Elijo por primera vez volver a aquellos lugares donde todo había empezado.
En bicicleta, hacia el mar.

4 · MARISOL

· AMBIENTE DE AEROPUERTO. MOVIMIENTOS DE GENTE CON MALETAS. FINALMENTE, TODOS SE DISPONEN FORMANDO UN GRUPO, MENOS MARISOL, QUE AVANZA A PROSCENIO. LLEVA DOS PASAPORTES EN SUS MANOS.
MARISOL · Acabo de bajar del avión, estoy temblorosa. Recuerdo todas las instrucciones que me dieron en la agencia de viaje.
PERSONAL DE AGENCIA DE VIAJES · Vista elegante. Hable con voz clara y segura. Repase todas las preguntas que le pueden hacer.
MARISOL · Sigo repasando todas las preguntas que me aprendí de memoria junto a sus respuestas. En un momento mi mente se pone en blanco. Respiro, cojo a mi hija y aprieto su pequeña mano fuertemente y le digo · (A BRENDA.) No hables para nada, hijita, pero para nada.
BRENDA · ¿Qué pasa mamá? ¿Por qué me aprietas tan fuerte la mano? Pero, ¿por qué no puedo hablar?
MARISOL · (A BRENDA.) No te preocupes. Todo saldrá bien, pequeña. (AL PÚBLICO.) Ella se queda mirándome sin entender la situación, avanzo en la fila. Sudo, tiemblo, respiro, recuerdo. Llega el momento. No dejo de apretar la mano de mi Brenda.
BRENDA · ¡Ay mamá, me haces daño!
HOMBRE · Buenas tardes
MARISOL · dice un hombre, es alto, muy alto, tiene barba, ojos grandes, mirada desafiante, parece estar enfadado. Me pide la documentación, intento no temblar, pero es inevitable. Le entrego todo. Mira, sigue mirando. Siento cómo mi corazón late con mucha fuerza. Tengo miedo, mucho miedo, y entonces el tiempo parece detenerse y se me vienen a la cabeza los recuerdos. Mi mamá llorando inconsolablemente y a la vez intentando suavizar la situación.
MADRE · Todo va salir bien, hijita.
MARISOL · El abrazo de mi papá que con voz temblorosa me susurró al oído:
PADRE · Siento que ya no te voy a volver a ver.
MARISOL · Mi hermana cogiéndome de la mano.
HERMANA · ¡¡No te vayas!!
MARISOL · Entonces pienso que, si no sale bien y me deportan, podré volver y aliviar todo el dolor que les causé con mi partida. Después hago como un clic y vuelvo a la realidad. He invertido mucho en este viaje, debo dinero, he dejado aparcados mis sueños, mis proyectos, he renunciado en mi trabajo. No dejo de respirar casi exageradamente. Trago saliva. Al fin el hombre me pregunta con voz muy potente:
HOMBRE · ¿Viene usted de turista?
MARISOL · (AL HOMBRE.) · Sí, señor. Vengo con una carta de invitación y a conocer España. (AL PÚBLICO.) Me mira, sonrío, siento que se me escapa una lágrima. El hombre mira a mi hija, ella agacha los ojos. Vuelvo apretar su mano y de repente escucho:
HOMBRE · Puede pasar.
MARISOL · Cruzo el control sin mirar para atrás, por si el hombre me está observando. No dejo de apretar la mano de mi pequeña.
BRENDA · Mamá ¿ya me puedes soltar?
MARISOL · Recojo las maletas, camino y veo que a lo lejos alguien me hace señas. Es mi hermano, nos fundimos en un abrazo, suelto por fin la mano de Brenda. Vuelvo a respirar y al fin escucho
HERMANO · Bienvenida a España, hermanita.

5 · CLOS

NOCHE AVANZADA. HABITACIÓN DE UN NIÑO PEQUEÑO. LA LUZ PROVIENE DE UNA LÁMPARA QUE PROYECTA ESTRELLITAS EN LAS PAREDES.

UN CORO DE PERSONAS SENTADAS EN UN SEMICÍRCULO HACE SONIDOS DETRÁS, QUE AMBIENTAN LO QUE EL MONÓLOGO VA NARRANDO.

CLOS SE COLOCA EN EL CENTRO DEL PROSCENIO. LE HABLA A SU HIJO.

CLOS · Carlos, es hora de dormir, mañana tienes cole

(CANTANDO). Hay noches de arreboles

Que incitan al amor

Y en los alrededores

Se enciende el ardor

Son noches de ilusiones que

Como hoy te llaman

Y te dicen mi cielo

Cada día, te quiero más...

Ayy mi Carlis, te voy a contar una historia, ¡a ver si te duermes eh!

Pero shhh, haz silencio, no queremos que tu madre nos escuche tan tarde contando historias.

Hace muchos inviernos, el océano Atlántico se congeló y creó un gran puente entre los continentes, de manera que, en un rincón del mundo a orillas del mar Caribe, un chico bailaba sudando a chorros, y una chica, que había cruzado ese puente, una chica venida de otras tierras, de otras costas, de las costas mediterráneas, le miraba como si el océano Atlántico nunca hubiera existido y el propio Mediterráneo y el Caribe se empaparan uno en el otro.

(GOLPEANDO EL SUELO)

Tu cu tu cupa

Tu cu tu cupa

Tu paca tu paca

Tu pa can bo...

Esa noche no era un tambor, sino un par de corazones los que marcaban la clave. Ahí había nacido el amor.

Desde entonces decidieron que querían bailar juntos, que querían ser una pareja y recorrer, danzando, todos los rincones de la tierra. Y así iban, bailando. Bailaron en un antiguo pueblito al que llaman Palenque, un lugar de hombres libres, dando golpes a los cueros secos, celebraban su libertad. (Imita el sonido de los golpes.)

¡Shhh! ¿Nos escucha tu madre? No, parece que está dormida...

Bailaron también en la selva amazónica al ritmo de esa gigantesca serpiente montuna a la que llaman río; bailaron al ritmo de los golpes diminutos de la lluvia en las hojas de esos árboles ancestrales y bailaron envueltos en el humo de extraños peces que se cocinaban al fuego en las noches amazónicas.

Bailaron entre flautas y semillas sonoras, acompañados de seres fantásticos y animales con formas humanas en un carnaval de ensueño y fantasía, llevados por ritmos venidos de África, de las montañas de los Andes y de tierras del norte.

Bailaban y bailaban como si la vida no fuera otra cosa.

Pero un día, un día Carlos, la tristeza llegó... El océano Atlántico jamás había desaparecido; en verdad, había sido un gran lago de hielo sobre el que ambos patinaron. Pero el sol empezó a derretirlo y cada uno tuvo que regresar a su orilla, a su mar...

¿Cómo podrían seguir bailando si ella había tenido que volver a su tierra?

Las olas besaban la playa de cada orilla · en la de la chica se oía una triste canción de despedida y en la de él sonaba una tenebrosa música llena de miedo y nostalgia.

¿Estás dormido ya?

El chico no soportaba la idea, no podía resignarse a que todo se convirtiera en un recuerdo lejano y tomó una decisión. (Toca el suelo, dando pequeños golpecitos con un dedo). Comenzó a mandarle señales con pequeñas ondas de agua que llegaban de una orilla a otra.

(CANTANDO)

Ahora que te he conocido

Oye bien lo que te digo

Donde vayas yo te sigo, mujer,

Pues mi amor llevas contigo...

Y así lo decidieron, él cruzaría ese delgado puente de hielo para que bailaran juntos otra vez. Pero era tan frágil el hielo, que no todo podía llevarlo con él. Ni la libertad del palenque, ni las diminutas gotas en las hojas de la selva amazónica, ni a los seres fantásticos, ni las semillas sonoras · todo aquello era tan pesado que podría romper el puente. Por eso, viajó sólo con los recuerdos y aprendió de memoria cada sonido, cada olor, cada textura, cada imagen, porque sabía que todo aquello, que cada una de esas cosas eran la materia prima de su baile.

¿Te has dormido? ¿Carlos? ¿Carlitos? ¿Carlis? ¡Buen sueño, mi amor!

El hombre se levanta, y se aleja, pero después se gira y desde ahí habla.

Ahora que aquel puente ya no existe, sé que el puente eres tú, mi niño, y que siempre bailamos una misma canción · el arrullo nocturno con el que se mece tu cuna.

6 · MAARTJE

MAARTJE (EN LA ZONA DELANTERA DEL ESCENARIO) Y SU MADRE (EN LA ZONA DE ATRÁS), CON ALGUNOS OBJETOS DE JARDINERÍA.

CASI A LA VEZ SE RECOGEN EL PELO, SE PONEN LOS GUANTES PARA TRABAJAR LA TIERRA.

- MAARTJE · Mam... (NO HAY RESPUESTA.) ¿Mam? (NO HAY RESPUESTA.) Me gustaría tanto hablar contigo ahora... Mam... (NO HAY RESPUESTA.) ¡Mam!
- MAMÁ · ¿Maartje?
- MAARTJE · Sí, soy yo.
- MAMÁ · ¡Maartje! Hola...
- MAARTJE · Hola, mam. Hoe is het? ¿Cómo estás?
- MAMÁ · Pues... Estoy bien. Bueno... Un poco como siempre, algunos días bien, otros días... todavía estoy algo tensa. Ya sabes.
- MAARTJE · Y hoy, ¿cómo te sientes?
- MAMÁ · Hoy... hoy me siento... un poco cansada, pero en general bastante bien.
- MAARTJE · ¿Y qué estás haciendo?
- MAMÁ · Ahora estoy sembrando en el huerto. Y mañana voy a dar un paseo con unas amigas.
- MAARTJE · ¡Qué bien! Yo también estoy sembrando en el huerto de la comunidad... ¿Tú qué estás sembrando?
- MAMÁ · Uhm, espinacas, tomates, lechuga, berenjena, espinacas, calabacines, y... , también pepino y tomates. Creo que eso es todo, sí. Y tú, ¿qué estás haciendo ahora?
- MAARTJE · Yo también estoy sembrando en mi huerto.
- MAMÁ · Ah, sí, claro. Me lo has dicho ya. Y, ¿cómo estás?
- MAARTJE · Estoy bien, de verdad, ¡muy bien! Las cosas van súper bien aquí. Las personas de la comunidad me han pedido que me quede, porque les gustaría trabajar conmigo en un nuevo proyecto de agro-ecología. Pero, además ¡me han aceptado en el máster en Utrecht, ahí cerca de vuestra casa!
- MAMÁ · Oh querida mía, ¡qué alegría escuchar que te han aceptado en el máster! ¿Y volverás este verano para tu trabajo en la escuela de navegación?
- MAARTJE · Sí, claro, seguro que sí. No puedo pasar un verano sin navegar. ¿Sabes? Lo más complicado para mí ahora es que... no sé qué hacer. Tengo que tomar una decisión para después el verano. O me vuelvo para trabajar, aquí, en la comunidad en España, o me quedo en Holanda para estudiar el máster. No sé qué hacer...
- MAMÁ · Ah, sí... Sí es difícil... ¿Qué piensas que te gustaría más a ti?

- MAARTJE · Pues... me gustaría volver a España, porque estoy muy feliz aquí. Pero la idea de realizar ese máster me gusta mucho también. Además, eso me permitiría estar más cerca de casa... y de ti.
- MAMÁ · (BREVE SILENCIO). Eres un encanto, Maartje. Pero... si lo haces por mí no tienes que quedarte en Holanda. Tu padre me cuida todo el tiempo, y yo, de momento, me encuentro bien.
- MAARTJE · Sí, es verdad. Pero es que... bueno, tampoco para papá es tan fácil siempre...
- MAMÁ · (UN POCO TRISTE O MOLESTA) Ya lo sé. Lo sé... (BREVE SILENCIO.) ¿Y vas a volver este verano para tu trabajo en la escuela de navegación?
- MAARTJE · Natuurlijk! ¡Sí, seguro!
- MAMÁ · Qué bien, entonces nos vemos pronto. Me alegro mucho.
- MAARTJE · Ja. Sí.
- MAMÁ · ¡Mañana voy a dar un paseo con mis amigas! ¿Te lo había dicho ya?
- MAARTJE · Sí, pero no importa, qué buena idea. ¿Con quién vas?
- MAMÁ · Con Anna y Yolantha.
- MAARTJE · ¡Qué bien, mamá! Tienes que seguir haciéndolo.
- MAMÁ · Sí, si lo hago.
- MAARTJE · ¡Estupendo! Creo que ahora voy a llamar por teléfono a papá para hablarle sobre esta posibilidad de volver a España o quedarme en Holanda estudiando. A ver qué le parece a él. La verdad es que, por lo que siento ahora, creo que decidiré volver a España después del verano.
- MAMÁ · ¡Cómo me alegra que estés tan contenta allí, Maartje! ¿Y te sigues ocupando del huerto?
- MAARTJE · Natuurlijk! Hoy estoy sembrando igual que tú.
- MAMÁ · ¿De verdad? ¿Qué estas sembrando?
- MAARTJE · ¡Muchas cosas! Tomates, que aquí no necesitan estar en un invernadero, lechuga, pepino, pimienta, zanahorias, cebolla, y muchos girasoles.
- MAMÁ · Tu hermana también ha sembrado muchos girasoles, a ver si las gallinas no se los comen esta vez. ¿Y vas a volver este verano para tu trabajo en la escuela de navegación?
- MAARTJE · Ja, natuurlijk, mam. Sí, claro, mamá. Allí estaré.
- MAMÁ · ¡Qué bien! Entonces nos vemos pronto.
- MAARTJE · Sí, mam, sí. Cuídate mucho.
- MAMÁ · Yo estoy bien. No te preocupes por mí. Yo estoy bien.

7 · CORO (II)

LOS INTÉRPRETES ESTÁN DISPERSOS POR TODO EL ESPACIO, DE PIE, MIRANDO AL PÚBLICO. EL TONO DE ESTE SEGUNDO CORO ES MÁS DESENFADADO.

ABOUBACAR · Colombia.

GRACIA · Mali.

MARISOL · Yo vengo de Italia.

CLOS · Maartje, me llamo Maartje.

LINO · De Cochabamba, en Bolivia.

BRENDA · Carlos, pero todos me dicen Clos.

MAARTJE · Mi nombre es Aboubacar.

ABOUBACAR · Marisol.

GRACIA · De un pueblo llamado Río Saliceto.

MARISOL · 2536 kilómetros.

CLOS · Me llamo Brenda.

LINO · Lino.

BRENDA · Soy de Holanda.

MAARTJE · Vine buscando una vida mejor.

ABOUBACAR · Pasé por Mauritania y por Marruecos.

GRACIA · 8.937 kilómetros.

MARISOL · Mi madre me trajo con ella desde Bolivia.

CLOS · Empecé el viaje con una amiga, siempre hacia el sur.

LINO · Hice todo el recorrido en bicicleta.

BRENDA · Elegí Granada porque aquí vivía mi hermano.

MAARTJE · En avión.

ABOUBACAR · En furgoneta.

GRACIA · En autobús.

MARISOL · En patera.

CLOS · 3000 kilómetros, aproximadamente.

LINO · Buscando un futuro mejor.

BRENDA · Me trasladaron aquí desde un centro de menores de Málaga.

MAARTJE · Fueron 15 horas de vuelo.

ABOUCABAR · Durante el viaje sentí mucho miedo.

GRACIA · Incertidumbre.

MARISOL · Entusiasmo.

CLOS · Alegría.

LINO · Yo no sentí nada.

BRENDA · Vine a Granada por amor.

MAARTJE · Salí porque quería conocer a más gente.

ABOUBACAR · 7.612 kilómetros.

GRACIA · Mi viaje duró tres meses.

MARISOL · Cinco años.

CLOS · Durante el viaje sentí libertad.

LINO · Tenía 16 años cuando me marché.

BRENDA · Si pudiera cambiar algo de mi viaje.

MAARTJE · Si pudiera cambiar algo.

ABOUBACAR · Me prepararía mejor.

GRACIA · Volvería a casa antes, para ver morir a mi padre.

MARISOL · Si pudiera cambiar algo...

CLOS · 5000 kilómetros en bicicleta.

LINO · Haría que la gente no viajara en patera.

BRENDA · No cambiaría nada. Aprendí mucho en el viaje.

MAARTJE · Quería ser independiente.

ABOUBACAR · Quería desarrollar un proyecto personal.

GRACIA · Si pudiera cambiar algo...

MARISOL · Echo de menos a mi familia.

CLOS · A mis amigos.

LINO · Al llegar sentí alivio.

BRENDA · Me hubiera gustado volver a ver a mi abuelo.

MAARTJE · Tarde cinco meses en llegar.

ABOUBACAR · Volvería a hacer este viaje.

GRACIA · Volvería a hacerlo, sí.

MARISOL · Yo no. No volvería a hacerlo.

CLOS · Poco a poco aquí construí un nuevo hogar.

LINO · Siempre hacia el sur, buscando el sol.

BRENDA · De Barranquilla, en el caribe de Colombia.

MAARTJE · 2536 kilómetros.

ABOUBACAR · Brenda.

GRACIA · Maartje.

MARISOL · Se fue rompiendo cada parte de mi bicicleta.

CLOS · 8.937 kilómetros.

LINO · Mi casa sigue en Mali.

BRENDA · En avión.

MAARTJE · En furgoneta.

ABOUBACAR · 5000 kilómetros.

GRACIA · Mi casa está aquí.

MARISOL · En autobús.

CLOS · En patera.

LINO · Mi hijo nació aquí.

BRENDA · Vine buscando una vida mejor.

MAARTJE · 7612 kilómetros.

ABOUBACAR · Aboubacar.

GRACIA · A mí todos me llaman Clos.

MARISOL · Lo que soy ahora es fruto de este viaje.

CLOS · 3000 kilómetros.

LINO · Lino.

BRENDA · Marisol.

MAARTJE · Volvería a hacerlo, sí.

ABOUBACAR · Yo no cambiaría nada.

8 · GRACIA

GRACIA AVANZA HACIA PROSCENIO Y LE HABLA AL PÚBLICO.

GRACIA · Siempre que pienso en personas migrantes me viene a la mente el bellissimo poema “Salmo” de Wislawa Szymborska, donde ella describe cómo las nubes, las arenas del desierto, las hormigas o los pájaros, se mueven libremente por el mundo sin tener en cuenta las fronteras.

Para mí, este taller, el desarrollo de estos meses como responsable de este taller, me ha vuelto a convencer de que la empatía, el respeto, el cariño y la confianza, consiguen borrar, o al menos diluir, las fronteras entre las personas.

Marisol, Brenda, Aboubacar, Lino, Clos y Martjee compartieron tan generosa y honestamente sus voces, sus historias de vida, que gracias a ellas hemos construido el camino que nos trae hasta aquí. En él también han dejado sus huellas Sole, Pali, Francesca, nuestras observadoras y observadores de TransMigrARTS (especialmente Sandra y Sandra) y, finalmente, Ana María.

Contar lo propio y entender lo ajeno: así se titulaba este taller cuando todavía no era más que un proyecto, que tanto vértigo me provocaba. Qué suerte haber compartido la experiencia con cada una de estas personas.

Porque logramos hacer este viaje como gorriones que vuelan y saltan, juguetones, sin hacer caso de las fronteras.



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