

nº5
junio
2024



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 6

¿Te gustaría participar en el sexto 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 6’.

Dudas y consultas

Al correo comunicacion@transmigrarts.com con el asunto ‘Consulta revista TMA 6’

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

15 de septiembre 2024

Validación de publicaciones por pares ciegos.

octubre 2024

Publicación

diciembre 2024

Dirección nº5 ·
Sandra Camacho López

Editor Asociado ·
Jesús Eduardo Domínguez Vargas

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

Comité de Redacción ·
Sandra Camacho López
Jesús Eduardo Domínguez
Monique Martínez
Fabrice Corrons
Nina Jambrina

Comité Editorial ·
Proyecto ÑAQUE
Fernando Bercebal
Carolina Riveros Fassano

Textos ·
© De los autores

Editado en Madrid ·
Por ÑAQUE Editora

Diseño gráfico ·
Proyecto ÑAQUE S. L.

Diseño de portada ·
Proyecto ÑAQUE S.L.

Fotos de portada ·
Archivos *TransMigrARTS*

Número 5

Junio 2024 (bianual)

revistatma@transmigrarts.com

ISSN: 2794-0640

Camino de los Bonetes, 24
28250 · Torreldones · España

sumario

EDITORIAL	
Se sigue firme hacia los objetivos TransMigARTS	Sandra Camacho López pág 4
ARTÍCULOS	
El concepto de foco · Una metáfora posible para la dinámica de grupo y del empoderamiento personal en el taller artístico	Fernando Bercebal · Elisabeth Garavito · Monique Martínez · Sandra Ortega · Lia Esther Lemus pág 12
Estado de la cuestión sobre la migración LGBTIQ+ en Colombia · Un prefacio a la implementación de talleres artísticos en clave de diversidad sexual y de género	Diego Prieto-Olivares pág 34
Memorias <i>TransMigrARTS</i> · Un agenciamiento rizomático de 414 fotografías como cuerpo extensivo en la Investigación-Creación Aplicada	Juliana Martín Taborda pág 52
Processus de construction de l'instrument "Transform-Arts" · Pour une évaluation de l'auto-transformation des personnes migrantes dans des ateliers artistiques	Elvira Molina-Fernández · María del Mar García-Vita · Monique Martínez pág 70
Escala Habilidades de Comunicación y Expresión Corporal (HCEC)	Agustín Parra Grondona pág 82
Evaluación cualitativa de la implementación de un prototipo artístico · Para la transformación de las vulnerabilidades en menores y jóvenes migrantes marroquí	Sandra Milena Alvarán López · Elena Sánchez Vizcaíno pág 96
EXPERIENCIAS	
Narrativas Intermediales Polifónicas	Gary Gari Muriel pág 110
Experiencias en tránsito · Entre el sentir-se y el ser migrante	Alejandra Piedrahita · Candice Didonet pág 124
El enfoque psicosocial · A través de la Experiencia TransMigrArts	Rocío Venegas Luque pág 130
Reflexiones y testimonios · A partir de la observación de un taller artístico	Yamile Turizo-Palencia pág 136
La fotografía como mediadora · Experiencia con jóvenes migrantes en Madrid	Adriana Córdoba Triana · Thierry Lafforgue · Elena SV Flys pág 144
ENTREVISTAS	
Monique Martínez · <i>TransMigrARTS</i> es una utopía	Félix Gómez-Urda pág 152
Omar Olvera Calderón y Hugo Morales Zendejas	Diego Prieto Olivares pág 160
Jessica Narváez Ruiz · Gestora social y cultural de la comunidad Evitar. Representante del grupo de "Jóvenes Progreso y Futuro de Evitar" (JOPROFUMEV)	Aline Vallim y Carolina Mahecha Quintero pág 168

Editorial

El proyecto *TransMigrARTS* ha comenzado su cuarta y última etapa, el WP4, según el protocolo de los programas europeos. Después de cumplir con sus objetivos en julio de 2023, durante el WP3, el equipo de investigadores de *TransMigrARTS* continuó su recorrido hacia la implementación de los talleres prototipos que se habían creado.

En la edición anterior de esta Revista, la número 4, se describen y se explican los procesos de su realización, según distintos lenguajes artísticos (Velásquez, A., Camacho, S. y Gómez, R.)¹. Se pueden recordar sus nombres: “Taller de prácticas performativas. Respirando: tránsitos en el aquí y ahora para futuros necesarios”, “Taller procesual de práctica teatral y gesto escénico: de la experiencia migratoria a la creación colectiva”, “Taller de escrituras dramáticas y teatrales”, “Taller de Juegos expresivos, emociones y estaciones en la migración”, “Taller Danzamos tejiendo territorios”, así como el taller interdisciplinar “Mujeres migrantes y empoderamientos plurales”, “La maleta viajera de la niñez” y los “Micro talleres y repertorio de sesiones complementarias”.

Desde septiembre, las investigadoras e investigadores han puesto a prueba estos talleres en diferentes ciudades: Madrid, Aarhus, Bogotá, Toulouse y Medellín. Las personas participantes han respondido a las quince preguntas de la herramienta Tansform-Arts, que busca medir sus transformaciones. También, han podido expresar libremente sus experiencias en los cuadernos bitácora. Los talleristas, por su parte, han hecho sus evaluaciones sobre los procesos durante las implementaciones.

La Revista TMA del proyecto *TransMigrARTS* llega a su quinta edición y es un número de transición entre la tercera y la cuarta etapa de la investigación. Aún se escuchan algunas voces que cuentan sobre lo vivido antes y durante julio de 2023, otras comparten las primeras experiencias y presentan sus reflexiones sobre lo encontrado durante la co-implementación, es decir, sobre la etapa actual del proyecto, en la que se evalúan las posibles transformaciones durante la ejecución de cada uno de los talleres prototipos con un grupo de personas migrantes. Cada implementación se realiza con dos talleristas y cada uno debe hacer parte de una estructura distinta del proyecto. Las co-implementaciones han abierto aún más la mirada a los investigadores al navegar por las realidades de las personas migrantes. Las adaptaciones, la creación de nuevas formas para comunicarse, las estrategias para llegar a nuevas poblaciones han abierto las compuertas de agua para que el barco continúe sin obstruir su ruta. En ocasiones, la marea ha sido alta, en otras, más baja. Pero el equipo *TransMigrARTS* ha mantenido la dirección y el rumbo de la embarcación situado siempre en la proa del barco: la de posibilitar, a través del arte, transformaciones en las vulnerabilidades de quienes, por múltiples razones, migran.

1 - Ver en la Revista *TransMigrARTS* número 4 (julio-diciembre, 2023) los artículos: Velásquez, A. y col. Modelización de los talleres prototipos *TransMigrARTS* (pág. 56-70) y Talleres prototipos *TransMigrARTS* (pág. 71-83). Para ampliar información, ingresar al siguiente enlace: <https://www.transmigrarts.com/3d-flip-book/tma4/>

Se sigue firme hacia los objetivos

TransMigrARTS

Este número reúne seis artículos, cinco experiencias y tres entrevistas. Algunos recogen aún experiencias de la segunda fase del proyecto, otros, de lo que sucedió en julio y dos artículos y dos experiencias ponen de manifiesto algunos elementos encontrados en la fase actual.

El primer artículo, El concepto de foco: una metáfora posible para la dinámica de grupo y del empoderamiento personal en el taller artístico de los investigadores, está escrito por integrantes de tres estructuras implicadas en el proceso: Proyecto Ñaque, Universidad Distrital, Université Toulouse-Jean Jaurès. En este, Fernando Bercebal, Elizabeth Garavito, Monique Martínez, Sandra Ortega y Lía Esther Lemus, proponen un análisis científico a partir de una noción teatral: el foco. Presentando resultados en el marco de la cuarta etapa. Esta sigue un protocolo científico preciso en los distintos países: co-implementación con dos estructuras del proyecto, ajuste del prototipo experimentado, evaluación de la transformación de los participantes al final del taller y un estudio científico publicado de esta experiencia, obligatorio para la Comisión Europea. La implementación de uno de los “Micro talleres y repertorio de sesiones complementarias”: “Confianza en el otro y en el grupo: un espacio seguro y de acogida” en Madrid, se hizo con trabajadores de una empresa que vienen de diferentes países, sobre todo, de Venezuela, que trabajan generalmente de manera virtual. Esta implementación permitió identificar ciertas transformaciones en los participantes gracias al trabajo que se desarrolló con la noción de “foco teatral”. Este se concibe como ese lugar en el espacio o como el punto de interés en el cual se fija la atención de quienes participan y orientan el taller. A través de un diagrama en el que se simbolizan con “X” los participantes activos y con “O” los participantes pasivos u observadores, el artículo permite entender la dinámica de orientación consciente del foco hacia la atención que reciben los participantes a lo largo de las sesiones de taller, con el fin de lograr los objetivos. La naturaleza del foco (trasladado, compartido, etc.), así como la dimensión del foco (macro-meso-micro), son algunos de los términos que sirven de base para el análisis. La manera como se condujo el foco durante el taller les permitió, a los dos talleristas, lograr la cohesión grupal, la creatividad, la reflexión en torno al cuerpo, de lo virtual a lo presencial y a crear metodologías para construir, de manera colectiva, lugares seguros para los participantes de los talleres *TransMigrARTS*.

Diego Prieto Olivares, doctorando en cotutela de la Université Toulouse-Jean Jaurès y la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, focaliza su artículo en el Estado de la cuestión sobre la migración LGBTIQ+ en Colombia: un prefacio a la implementación de talleres artísticos

en clave de diversidad sexual y de género. Establece, a partir de estadísticas e investigaciones sobre las situaciones y vulnerabilidades particulares de la población LGBTIQ+ migrante en el mundo y específicamente en la que llega a Colombia, la necesidad de implementar un taller artístico exclusivamente dedicado a esta población. Y si bien, el autor muestra el estado actual de las problemáticas con las que viven antes, durante y después de los viajes migratorios las personas del LGBTIQ+, también da algunas recomendaciones que deben tenerse en cuenta cuando se realiza un trabajo desde el arte con ellas a partir de las cuatro variables de transformación que surgieron para la creación de los talleres prototipos de *TransMigrARTS*: grupo, cuerpo, vivencia y creatividad. Estas recomendaciones estarán puestas a prueba en uno de los talleres programados en el segundo semestre de 2024 en Bogotá.

Juliana Marín Taborda, doctoranda en cotutela entre la Universidad de Antioquia y la Université Toulouse-Jean Jaurès, en su artículo Memorias TransMigrArts: un agenciamiento rizomático de 414 fotografías como cuerpo extensivo en la Investigación-Creación Aplicada, propone un análisis del montaje fotográfico que se realizó en la Université Toulouse-Jean Jaurès durante julio de 2023. Con dicho montaje, a partir de los archivos de registro fotográfico, se hizo un recuento de lo sucedido durante los dos primeros años del proyecto en los diferentes países socios. La autora considera en su artículo que el montaje también es “generador” de conocimiento. Ella parte del concepto “rizoma” de los filósofos Deleuze y Guattari y da cuenta de “la complejidad de la investigación a través de los elementos visuales legibles en las imágenes, las poéticas y las experiencias humanas que de ellas se desprenden”. Es así, como las imágenes fotográficas, según las maneras como se dispongan en el espacio y cómo se relacionen las unas con las otras, pueden “cobrar vida” cuando se las observa. Las imágenes transmiten, expresan con los gestos, con los movimientos de quienes en ellas aparecen. Los investigadores e investigadoras, gracias a los registros fotográficos, se convierten también en “espectadores” cuando miran las fotografías de lo que ellos mismos han hecho durante las diferentes etapas del proyecto, afirma la autora. La propuesta final de Juliana Marín para generar una mayor cercanía entre “investigados, investigadores, aparato fotográfico, posibilidades creativas y formas aplicadas de la investigación-creación” es la de sugerir que sean los mismos participantes quienes tomen las fotografías en los talleres.

Y fue precisamente en una de las implementaciones en Madrid en donde los talleristas pidieron a los participantes que tomaran las fotografías. Esta estrategia permitió una mayor participación y cohesión de grupo, como lo cuentan en su experiencia el equipo de investigadores y profesionales de tres estructuras: Adriana Córdoba de la Universidad Distrital, Thierry Lafforgue de la empresa cultural Parenthèses y Elena SV Flys de la Escuela de Artes TAI. Igualmente, las investigadoras Elena Vizcaino de TAI y Sandra Alvarán de la Universidad de Antioquia lo mencionan en su artículo Evaluación cualitativa de la implementación de un prototipo artístico para la transformación de las vulnerabilidades en menores y jóvenes migrantes marroquíes.

Este artículo explica, también, los mecanismos utilizados para la realización de una evaluación cualitativa del taller a partir de la observación, las entrevistas y la aplicación de una encuesta cualitativa de autopercepción. Los resultados de esta evaluación dan cuenta, por una parte, de las dificultades para que haya una transformación en el aspecto de la “vivencia” si no se hace una adaptación del taller prototipo cuando se implementa con un grupo de personas que vienen de diversas culturas, que hablan diferentes idiomas y que se encuentran, por diferentes razones, en situaciones distintas de vulnerabilidad. Por otra parte, las autoras confirman que las prácticas artísticas generan cambios importantes, especialmente, en los ejes de “cuerpo”, “grupo” y “creatividad”.

Definitivamente, el intenso trabajo de julio de 2023 del equipo de cincuenta investigadores de las distintas estructuras que conforman el proyecto *TransMigrARTS*, permitió avanzar de manera contundente hacia la cuarta etapa. Así lo demuestran no solamente el artículo de análisis sobre la exposición fotográfica, sino también, la entrega del artículo sobre el proceso para llegar a la construcción del instrumento Transform-Arts, que permite a los participantes de los talleres prototipos evaluar ellos mismos sus posibles transformaciones. En Processus de construction de l'instrument "Transform-Arts" : pour une évaluation de l'auto-transformation des personnes migrantes dans des ateliers artistiques, las profesoras de la Universidad de Granada Elvira Molina-Fernández, María del Mar García-Vita y de la Université Toulouse-Jean Jaurès, Monique Martinez, hacen un recorrido por las diferentes etapas de construcción del instrumento Transform-Arts. Las autoras parten de la premisa de que las prácticas artísticas y de creación permiten acompañar, desde lo sensible, los procesos que buscan la transformación, de manera individual y colectiva, de las vivencias traumáticas de las personas migrantes. Por esta razón, ellas exponen la necesidad de contar con un instrumento que, desde las herramientas propias del arte, facilite la recolección de datos, la evaluación de la experiencia y su sistematización, así como el impacto de los talleres artísticos en la población migrante en los diferentes países miembros. La instalación de diálogos interdisciplinarios e interculturales en torno a la definición de los conceptos, los acuerdos en el diseño de metodologías de construcción de un cuestionario sólido y la coherencia de la propuesta teniendo como aliadas a la creatividad y a la interpretación, desde el diálogo de saberes, dieron como resultado el cuestionario que en la actualidad se está poniendo a prueba en las implementaciones de los prototipos.

En otro de los artículos, el investigador de la Universidad de Antioquia, Agustín Parra Grondona, analiza el proceso de creación de la Escala Habilidades de Comunicación y Expresión Corporal (HCEC) que él mismo realizó durante la segunda etapa en una prueba piloto en Toulouse en dos talleres de artes performativas durante septiembre y octubre de 2021. Sus investigaciones, en este sentido, muestran posibilidades de medición de transformación desde el arte. A partir de un registro audiovisual, el investigador evaluador observa la acción corporal de cada uno de los participantes y procede a llenar la escala. Dicha observación está guiada por unos ítems

precisos sobre los tipos de acción corporal y gestual que ya han sido evaluados de manera positiva por expertos. La prueba piloto indicó que esta herramienta tiene capacidades para “distinguir cambios en la comunicación y expresión corporal antes y después de un taller artístico”, razón por la cual es un instrumento valioso que permite evaluar las transformaciones en estos aspectos, con base en estrategias propias del arte.

Además de los artículos, y como es tradición en la revista, se encuentran también experiencias y entrevistas. Para esta ocasión, Gary Gari Muriel, doctorando y profesor de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, en Narrativas Intermediales Polifónicas, genera un nutrido texto sobre la historia de las narrativas intermediales y a su vez se sitúa él mismo en esa historia a partir de sus propias necesidades de expresión. Gracias a su larga experiencia y a sus investigaciones sobre lo intermedial, propone en Madrid, durante la segunda fase del proyecto en mayo de 2023, un taller que tuvo doble modalidad: virtual y presencial, en el que, con el uso de fotografías tomadas durante el taller, los participantes creaban narrativas sobre ellas a modo de historietas. Los participantes pudieron expresar la experiencia vivida de una manera creativa e innovadora, llena de humor y que sirvió luego como material para la entrega del informe de los observadores.

En el texto de las doctorandas de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Alejandra Piedrahita y Candice Didonet, se acude a una forma poética para relatar sus experiencias como observadoras/participantes en los talleres “Prácticas del Transitar” en 2022 en Bogotá y “Teatro de Creación aplicada como herramienta para el trabajo social y el entendimiento” en Madrid en 2023. En su relato Experiencias en tránsito: entre el sentir-se y el ser migrante, se hacen preguntas sobre su propia migración y la de los participantes; cuestionan y comparten las sensaciones de su rol como observadoras y a la vez participantes en los talleres; invitan al lector a adentrarse en las ciudades que cruzan, en lo que ellas sienten y piensan, en las preguntas que surgen en torno a las vivencias de la migración. Las autoras se preguntan sobre la posibilidad de transmitir, a través de la escritura, que “Forma, Informa, Deforma”, la coexistencia entre la alteridad y la empatía que experimentan con los demás, especialmente, con las personas migrantes y con sus historias. A través de las figuras poéticas, ellas intentan poner en palabras lo vivido, lo observado y también, lo olvidado sobre el ser migrante:

Ser migrante no impide construir raíces de afecto

Conexiones con lugares

Migrar y encontrarse en diferencia

Desencadenar recuerdos:

trayectorias, laberintos, puertas, metáforas, poéticas

En otra experiencia, la doctoranda de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Rocío Venegas, desde un enfoque psicosocial, cuenta su experiencia de julio de 2023 en Toulouse durante el trabajo con el equipo encargado de recoger, a través de una cartilla, el conjunto de principios y enfoques que deben tenerse en cuenta en los grupos o comunidades involucradas en la implementación de los “Talleres Artísticos Prototipos” de *TransMigrARTS*. Pasando por anécdotas de su llegada a Francia y diálogos con lo teórico y con ella misma, la investigadora hace énfasis en la importancia del cuidado, no solamente para las personas participantes, sino también, para los profesionales y facilitadores del proceso del WP4, por lo cual, ella considera que, durante la co-implementación sería necesario la creación de equipos de apoyo interdisciplinar.

Continuando, Reflexiones y testimonios a partir de la observación de un taller artístico de Yamile Turizo es una experiencia de observación del taller “Danzar de las emociones”, dirigido por Rafael Acero durante el WP2. La autora, que es psicóloga, comienza a contar su experiencia con las preguntas que tenía al iniciar su observación: ¿cómo se vive la transformación desde el arte?, ¿la danza puede ser instrumento para visibilizar aspectos psicológicos o personales de personas migrantes? Aunque sabía que el arte es utilizado dentro del campo terapéutico, no había tenido la oportunidad de hacer parte de una investigación artística, por lo cual, no tenía muy claro ni el qué ni el cómo observar en un taller. Sin embargo, ella misma tuvo una transformación cuando la observación de lo que ocurría en el grupo de participantes, le permitió, también, auto observarse, sensibilizarse y cuestionarse. Como psicóloga, encontró en la danza un medio de expresión liberador en lo complejo de las situaciones de la vida, una posibilidad de generar lazos entre las personas, de tener una conciencia emocional, entre otras cosas útiles que, desde su mirada profesional en el campo de la psicología, le llevaron a pensar en otras formas posibles para lograr transformaciones psicológicas en las personas, como, por ejemplo, una mayor aceptación de sí mismo.

Para terminar esta edición de la Revista TMA, se encuentran tres entrevistas. La primera, más que una entrevista es una conversación entre el antiguo editor asociado de la Revista TMA, Félix Gómez Urda y la directora general de la investigación Monique Martínez, quienes comienzan diciendo sobre *TransMigrARTS* que “el programa entero es una utopía y que todas las personas que participan en ella se esfuerzan en hacer realidad”. Desde allí, la conversación entre los dos investigadores se despliega hacia temas sobre los aciertos, las dificultades, los encuentros con los principios de realidad administrativos, académicos y los procesos migratorios. En fin, es un balance sobre lo que ha sucedido durante dos años de proyecto con Monique Martínez a la cabeza, que como una brújula mantiene la dirección del barco que sigue y seguirá navegando hasta el fin del viaje, gracias al trabajo y los esfuerzos conjuntos de todas las personas que construyen el proyecto para hacerlo realidad, aunque a veces parezca imposible de realizar.

La segunda, es una entrevista hecha por el doctorando Diego Prieto Olivares a los artistas mexicanos: Omar Olvera Calderón y Hugo Morales Zendejas, quienes tienen la misión de crear, escribir, componer y poner en escena la comedia musical de *TransMigrARTS*. Los artistas hablan de sus historias individuales y conjuntas, de lo que ha sido para ellos escribir sobre la migración para el proyecto, sobre sus experiencias durante los encuentros con el grupo de investigadores de *TransMigrARTS* en los diferentes países y sobre las transformaciones en su su carrera profesional y en la vida a través de la investigación.

Y la última, es una entrevista realizada en agosto de 2022 por las doctorandas y bailarinas Aline Vallim y Carolina Mahecha Quintero a Jessica Narváez, una gestora social y cultural de la comunidad de Evitar, Colombia, y que es la representante del grupo Jóvenes Progreso y Futuro de Evitar (JOPROFUMEV). Esta gestora habla sobre lo que significa hacer un trabajo artístico comunitario en una población con jóvenes mujeres vulnerables. Su trabajo ha estado encaminado a darles voz a cada una desde sus propias necesidades y a generar cambios en sus proyectos de vida y, por tanto, en la comunidad en la que viven, involucrando profesores y familias en esos procesos.

Se logra este quinto número de la Revista TMA gracias a todo este trabajo de escritura de las personas investigadoras proponentes. Me siento muy honrada con esta importante misión en esta primera versión que dirijo.

¡Que disfruten de su lectura!

Sandra Camacho López
Profesora de la Universidad de Antioquia.
Actualmente en estancia posdoctoral en la Université Toulouse-Jean Jaurès

El concepto de foco

Una metáfora posible para la dinámica de grupo y del empoderamiento personal en el taller artístico

Le concept de focus

Une métaphore possible de la dynamique de groupe et de l'autonomisation personnelle dans l'atelier artistique

The concept of focus

A possible metaphor for group dynamics and personal empowerment in the artistic workshop

DOI 10.59486/USID3817

Fernando Bercebal, Proyecto ÑAQUE, Madrid
(<https://orcid.org/0000-0003-4832-9289>)

Elisabeth Garavito, Universidad Distrital FJC, Bogotá
(<https://orcid.org/0000-0001-6125-3907>)

Monique Martinez, LLA/CREATIS, Université de Toulouse, UT2J, Toulouse, Francia
(<https://orcid.org/0000-0001-6125-3907>)

Sandra Ortega, Universidad Distrital FJC, Bogotá
(<https://orcid.org/0000-0002-9044-6756>)

Lia Esther Lemus, Universidad Distrital FJC, Bogotá
(<https://orcid.org/0000-0002-9044-6756>)

Palabras clave
Foco, taller, grupo, práctica dispositiva, dinámica de grupo, investigación-creación

Mots-clés
Focus, atelier, groupe, pratique dispositiva, dynamique de groupe, recherche-création

Keywords
Focus, workshop, group, dispositive practice, group dynamic, research-creation

Resumen

En el marco de la cuarta etapa del programa *TransMigrARTS*, donde se est  n validando prototipos de talleres, se buscó identificar las transformaciones en los participantes de un taller llevado a cabo en la empresa DAPIN (*Engineering & energy people*). La cohesión del grupo opera aquí como una experiencia que fortalece las categorías transversales que sirvieron de base a las propuestas artísticas de *TransMigrARTS*: grupo, cuerpo, vivencia y creatividad. Abordada la noción de taller como "práctica dispositiva", es decir, como una malla de elementos diversos, que se articulan para producir sentidos en la población migrante, se desarrolla el concepto de foco teatral, entendido como la intensidad de atención que recibe cada participante, la cual es variable tanto en potencia como en dosis temporal. Este foco es el eje referencial que los talleristas maniobran para lograr los objetivos de cohesión propuestos por el taller.

Resum  

Dans le cadre de la quatrième étape du programme *TransMigrARTS*, dans laquelle des prototypes d'ateliers sont en cours de validation, il s'agit ici d'identifier les transformations chez les participants d'un atelier organisé dans l'entreprise DAPIN (*Engineering & energy people*). La cohésion du groupe fonctionne ici comme une expérience qui renforce les catégories transversales qui ont servi de base aux propositions artistiques de *TransMigrARTS*: le groupe, le corps, l'expérience et la créativité. En abordant la notion d'atelier comme "pratique dispositiva", c'est-à-dire comme un maillage d'éléments divers qui s'articulent pour produire du sens dans la population migrante, le concept de focus théâtral est développé, compris comme l'intensité de l'attention que reçoit chaque participant, variable à la fois en puissance et en unité temporelle. A partir de cet axe, les artistes construisent les exercices de l'atelier, pour atteindre les objectifs de cohésion de groupe proposés par l'atelier.

Abstract

As part of the fourth stage of the *TransMigrARTS* programme, in which workshop prototypes are being validated, the aim here is to identify the transformations in the participants of a workshop organised at DAPIN (*Engineering & energy people*). The cohesion of the group functions here as an experience that reinforces the transversal categories that have served as a basis for the artistic proposals of *TransMigrARTS*: the group, the body, experience and creativity. By approaching the notion of the workshop as a "dispositive practice", i.e. as a mesh of diverse elements that work together to produce meaning in the migrant population, the concept of theatrical focus is developed, understood as the intensity of the attention that each participant receives, variable both in power and in temporal unity. Using this as a starting point, the artists design the workshop exercises to achieve the group cohesion objectives proposed by the workshop.



Focalizar en... el foco

Este artículo visibiliza un concepto al que, desde el ámbito del drama anglosajón, se denomina **foco**¹, como aquel lugar tanto espacial como de interés, donde fija su atención un grupo a la hora de desarrollar una actividad artística, pero no exclusivamente, expresiva, comunicativa, social. En el ámbito anglosajón del drama, le daban importancia a finales del siglo XX, personalidades como Christine Poulter, quien en su libro *Playing the game*, se refiere a este concepto, que es uno de los condicionantes o características que definen los juegos que propone.

FOCUS. Throughout the book I have included the term FOCUS as an indication of the confidence needed by the player(s). The use of Focus as a means of building self-confidence is dealt with under Notes for Students. FOCUS in this context refers to the attention being paid to the player. (Poulter, 1987. P. 1)

También, el foco se relaciona con el Teatro del Oprimido de Augusto Boal y el Teatro Imagen (Barahúna y Motos, 2009). Este es el punto de la imagen en el que los observadores fijan su atención, condicionados por los elementos que aparecen en la imagen, la gestualidad de los personajes y, fundamentalmente, las miradas. Uno de los componentes de cualquier imagen de esta modalidad teatral del Teatro del Oprimido es el foco, como se ha expuesto en apartados anteriores. Entendemos por tal el punto o zona sobre la que el público ha de centrar su atención (p. 166).

Siendo nombrado “foco”, la intensidad con la que cada individuo de un grupo recibe la atención del resto o de, incluso, un grupo externo, esta idea se construye a través de la metáfora de aquella luz teatral concentrada en un actor o algún área específica del escenario para darle visibilidad a una acción escénica delimitada y crear un efecto teatral.

Fernando Bercebal (1995) aclara, con el gráfico que aparece en la página siguiente, las distintas modalidades de concreción de esta noción en cualquier grupo de trabajo y esta visualización de las relaciones, tanto espaciales como interpersonales, nos puede guiar en el análisis de un taller artístico con migrantes.

Organizado en Madrid dentro del programa *TransMigrARTS* por el Proyecto Ñaque (dirigido por el mismo Fernando Bercebal), uno de los socios del programa europeo, este encuentro permitió, en el mes de marzo de 2024, durante tres sesiones de dos o tres horas, la implementación de unas propuestas pensadas durante la tercera etapa del proyecto en julio de 2023 en Toulouse (Velásquez *et al.*, TMA4). En un intenso mes de trabajo con más de cincuenta personas investigadores y artistas de tres países, se concibieron seis prototipos de talleres, desde distintos lenguajes artísticos que los distintos socios de *TransMigrARTS* están implementando con colectivos en los cuatro países de desarrollo del proyecto. También, se propusieron otras sesiones complementarias, que exploran diversas artes aplicadas y posibilidades creativas, integrando variables sociales, culturales, identitarias. Esta fue la opción elegida por Ñaque para la experiencia en Dapín. Esta modalidad de taller, menos compleja que la de otros prototipos al desarrollarse en menos tiempo y con objetivos menos ambiciosos, se definió de la siguiente manera (Work Package 3):

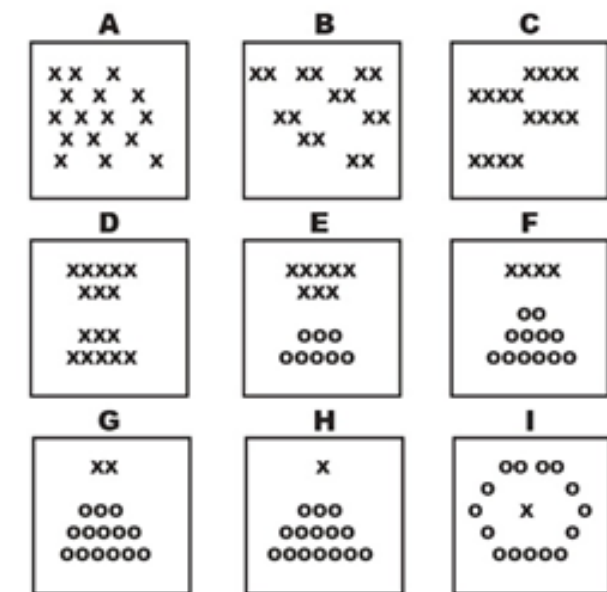
Estas sesiones parten de dos ejes de transformación básicos en las necesidades de los migrantes: el grupo y la creatividad. A partir de juegos, ejercicios y técnicas teatrales y creativas, se investiga y transforma tanto el espacio de trabajo como el grupo y las personas participantes. Trata de la necesidad de encontrarse en un nuevo espacio y con

un nuevo grupo, para convertirlo en un espacio seguro, de convivencia y en un grupo donde se genere la confianza y la sensación de equipo. Se trabaja desde el encuentro hasta el compartir, pasando por el descubrimiento, la investigación individual, por parejas y grupal, y el uso del espacio y la co-

creación con las personas. Sus objetivos específicos fundamentales tienen que ver con la generación de confianza: en el espacio de trabajo y juego, en las personas que van a conformar el grupo, en el propio tallerista para demostrar su capacidad de escucha a la hora de desarrollar todas las actividades.

Figura 1

Diagrama. Evolución del foco.



Nota. Del libro *Drama, un estadio intermedio entre juego y teatro* (1995) de Fernando Bercebal.

En este diagrama se especifican con “X” los participantes activos y con “O” los participantes pasivos u observadores. Esta representación gráfica apunta la espacialización de las relaciones interpersonales, así como a la visualización posible de estas mismas interacciones en el manejo del foco. Este tiene, a la vez, un movimiento centrífugo y centrípeto, ya que no solo tiene que encontrar su espacio de despliegue hacia el objeto focalizado, sino que el punto focalizado tiene que hacerse cargo de la intensidad en una dinámica que nutre el flujo entre los dos polos.

Para que surjan estas dinámicas de interacción, la estrategia por parte del tallerista es pensada y dominada: tiene que constituirse en lo que podríamos nombrar “macro foco”, debido a que él mismo, recurrentemente, propone actividades que encauzan el trabajo colectivo. El macro foco tiene, pues, una estructura que engloba las otras modalidades focales, que van a protagonizar las personas que participan en el taller. En el desarrollo del dispositivo propuesto es estructurante la intervención de los artistas que llevan el taller,

sin la cual la sucesión de juegos propuestos no podría ser; así mismo, es determinante la intención y la estrategia de estos mismos ejercicios respecto a la auto-conciencia, auto-confianza, empoderamiento y transformación posible, objetivo del prototipo. De allí que el dominio del macro foco requiere, para aquel que lo conduce, de un conocimiento pormenorizado de las variables que condicionan las distintas formas de protagonismo que quiere incentivar en los propios participantes. Si el macro foco permite, en una escala máxima, la posibilidad de que se realicen otras formas de foco, podríamos complementar esta noción de escala “sucesión ordenada de valores distintos de una misma cualidad” (RAE) por otras dos nociones: la de meso foco y de micro foco. Iremos definiendo sus peculiaridades a lo largo de este artículo.

Aquí se presentan algunas claves de la teoría del foco (Bercebal, 1995), que sirven de base para la reflexión durante el taller, realizado a partir de un prototipo cuyo diseño operativo, se implementó sin mayor problema en el terreno.

1 · Existen muchas referencias del concepto de foco en drama, desde Dorothy Heathcote a Jonathan Neelands. Pero podemos elegir a dos de los máximos representantes del drama inglés, como Allan Owens y Keith Barber en su libro más clarificador de los conceptos del Drama. Para ampliar información, consultar en: Owens, A. y Barber, K. *Mapping Drama* (2001) Caryl Press. p. 11: “Focus – what is at the centre of the action as the drama starts” (“Foco – lo que está en el centro de la acción cuando comienza el drama” —traducción del autor—)

1.- Voluntariedad

La voluntariedad o no del foco, como receptor de la atención, se establece desde el punto de vista de la persona o personas que lo reciben, y no desde los observadores. El foco por tanto puede adquirirse de forma voluntaria o involuntaria. Se puede provocar voluntaria o involuntariamente que la observación se fije en un elemento o persona concreta. Uno puede llamar la atención para que el resto de participantes u observadores le presten la mayor escucha posible. O quizás atraer la atención de su pareja en un ejercicio de a dos. Sin embargo, es mucho más habitual que el foco acabe en una persona de forma involuntaria: por la dinámica de un ejercicio, un juego o una técnica, por necesidades del desarrollo de la acción, o por cualquier accidente inesperado, como que sea sobre nosotros sobre los que caiga un objeto lanzado al azar para seleccionar un “voluntario”. El tallerista tiene que tener cuidado en no dejar que cada cual capte la atención de los demás. El riesgo puede ser que unos miembros del grupo, en breves sesiones, lo protagonicen todo, siempre, y otra parte del grupo se quede sin hacer nada, nunca. La adaptabilidad del tallerista tiene que ser completa, para saber en qué momento es interesante provocar ejercicios con distintas variables de foco y determinar de forma consciente la voluntariedad o no.

2.- Intensidad

La Intensidad del foco es un elemento que se mide desde el punto de vista de quien lo recibe y puede ser desde muy liviana a muy intensa. Cuando en un grupo, las personas realizan una actividad todas a la vez, ninguna de ellas se siente observada y, por tanto, el foco que recibe cada una es muy leve, como se puede apreciar en el diagrama, en los cuadros A, B y C, para trabajos individuales, en parejas o en pequeños grupos, sin observadores. Sin embargo, si tres, dos o una sola persona en un grupo son observadas por el resto, la intensidad del foco es altísima y puede provocar situaciones incómodas cuando este foco es involuntario, es decir, cuando la persona que recibe el foco no ha buscado llamar la atención deliberadamente, como es el caso de los cuadros G, H e I del diagrama. Para generar la confianza entre los participantes, es imprescindible que la intensidad del foco vaya in crescendo a lo largo del trabajo y de las distintas sesiones.

Si el grupo ya tiene desarrollada suficiente confianza, es posible que no se tenga que atender a esta cuestión de manera tan detallada. Se debe evitar focos individuales en sesiones de presentación o iniciación, intentando evitar la estructura circular con personas en el centro que es la estructura con mayor intensidad posible. Es decir, según el diagrama, la intensidad va *in crescendo* de A hasta I.

3.- Foco compartido

El foco se comparte cuando más de una persona o más de un grupo atrae la atención de los observadores. De hecho, el foco más compartido es aquel en el que no existen observadores ya que todos los participantes están activos y, prácticamente, nadie atiende a nadie o al menos, deliberadamente. No obstante, cuando se realizan actividades con observadores, el foco es tanto más intenso cuantas menos personas lo comparten. Así, cada persona de un grupo de ocho personas ante un foco se sentirá menos observado que si el grupo se reduce a cuatro, a una pareja o si se deja de compartir el foco. El hecho de compartir el foco ayuda a minimizar la intensidad. Los ejercicios colectivos o en los que todos los participantes participan sin que exista nadie como observador, son importantes en el marco de un taller tan específico como *TransMigrARTS*, en el que el crear una red es uno de los objetivos fundamentales. Incluso, se puede comenzar por ejercicios individuales o por parejas sin que nadie se fije en nadie al principio.

4.- Foco trasladado

El foco se considera trasladado cuando la actividad hace que el protagonismo de la acción cambie de participante en poco tiempo. Un caso paradigmático es el de los ejercicios en los que se pasa un objeto, un gesto o incluso una historia de unos a otros. Los observadores trasladarán su foco de atención al mismo tiempo que se traslada el objeto, la acción o la historia. El uso del foco trasladado es algo similar al compartido. Las personas que se sienten incómodas siendo el foco saben que no lo son durante mucho tiempo y los que lo soportan mejor juegan a destacarse en ‘su’ momento. Es evidente que el tiempo que cada participante retenga el foco es muy significativo del protagonismo o la timidez que le caracterice.

El taller como práctica dispositiva

La mirada es uno de los elementos claves en la teoría del foco desarrollado anteriormente y quizás se pueda establecer un eco con la *Crítica de los dispositivos* (Martínez y Gobbé, 2024), en la que la noción de taller como práctica dispositiva ya se ha venido desarrollando, complementando en una corriente de pensamiento en el laboratorio más importante de artes de la Universidad de Toulouse (Velásquez y Martínez, 2021). El libro de Monique Martínez y Euriell Gobbé Mevellec difunde en el mundo de lengua hispana los aportes científicos desarrollados en el umbral del siglo XXI, reuniendo las publicaciones más importantes de los investigadores que fundaron esta escuela. Estos son:

A partir de las investigaciones teóricas de los años 60 y 70 sobre el dispositivo (especialmente del pensamiento de Michel Foucault) un grupo de científicos franceses (Marie-Thérèse Mathet, Stéphane Lojkine, Philippe Ortel, Arnaud Rykner) han cuestionado de manera brillante la noción en los campos de la literatura y del arte en general. Esta corriente fue acuñada por Bernard Vouilloux, en la revista *Critique*², bajo el nombre de "l'École de Toulouse" (lugar donde nació). El dispositivo se puede definir como una red de elementos heterogéneos organizados para producir, en un espacio dado, unos efectos de sentido en el receptor. Lo constituyen tres niveles articulados, superpuestos:

- El nivel geométrico o técnico (la organización de los elementos ubicados en el espacio en la ficción).
- El nivel pragmático o escópico (la interacción de varios actantes bajo la mirada de un tercero).
- El nivel simbólico (valores semánticos y axiológicos asociados con la organización espacial) (p.5).

La importancia de lo visual y del espacio en aquel concepto de foco recuerda la noción de "escena" desarrollada para aclarar el segundo nivel del dispositivo, en su vertiente escópica. Según Philippe Ortel, uno de los fundadores de la crí-

tica de los dispositivos, la escena (aplicando un término que viene del campo del teatro a otras artes) es lo que surge cuando dos actantes interactúan bajo la mirada de un tercero y cuando la presencia de un observador teatraliza de inmediato la acción. Esta noción de “escena dispositiva”, cruzada con la idea de foco teatral, permite entender el impacto de la atención dirigida hacia otra persona desde la mirada de otras personas, ya su aprensión puede trastornar, emocionar, transformar, lo que justifica aquí su estudio. La escena intensifica muchas veces el contenido en la medida en que el hecho de compartir con otro —en el marco del taller, un recuerdo, una vivencia o una ficción— implica una exageración, una hipertrofia de elementos, una emoción duplicada por la situación espacial e inter-relacional con el grupo, que hubieran quedado encerrados en la memoria, en el inconsciente, en lo no dicho.

En *TransMigrARTS*, la hipótesis de trabajo es demostrar que el arte transforma a las personas migrantes, proceso que puede hacerse evidente en el momento en que, cuando el grupo observa la escena teatral, plástica, de uno o más participantes, puede apoderarse de la materia que está presenciando (haciéndola suya a través de una escena mental que surge a raíz de la interacción con el otro). Volveremos a hablar de ello más adelante.

Como ya se mencionó, el macro foco del tallerista es fundamental en el manejo del taller, ya que realiza la propuesta artística. De ahí que, si se pretende, como es el caso en estas sesiones complementarias, generar un grupo cohesionado con personas que no se conocen, privilegiar constantemente focos compartidos, en vez de focos intensos e involuntarios fue una elección entre los especialistas que construyeron el prototipo. Sin rechazar la idea de recurrir a focos más intensos, involuntarios y trasladados, si el grupo se siente desmotivado.

A partir del gráfico anteriormente mencionado, vamos a analizar las tensiones entre el macro foco, es decir, el punto de referencia focal que constituyen los talleristas en la construcción del dispositivo y los distintos focos que estos provo-

2 · Para ampliar información, remitirse a: Bernard Vouilloux, "La critique des dispositifs", *Critique*, 718, marzo 2007, pp. 152-168.

can a través de sus propuestas, en el taller llevado a cabo en la empresa DAPIN (*Engineering & energy people*). El estudio seguirá el desarrollo lineal de las tres sesiones para poder aclarar la evolución *in crescendo*, tanto de la cohesión del grupo como del protagonismo de cada persona, para su eventual transformación.

El taller, elegido entre las distintas propuestas del WP3, tiene como objetivo, a la vez, de crear o reforzar una red, una comunidad a través de la copresencia, así como permitir el desarrollo de las capacidades personales de cada participante, incluso, de las propias capacidades dadas por su condición de migrantes como lo explican los talleristas al inicio de las sesiones. Este objetivo se centra en cimentar la cohesión grupal, la cual, dentro de los ejes orientadores de los prototipos *TransMigrARTS* (grupo, cuerpo, vivencia y creatividad), juega un papel esencial en cada uno de ellos. Permite crear vínculos de confianza, empatía y seguridad. Así mismo, mediante esta apuesta por la cohesión grupal, nos acercamos a la configuración de unos cuerpos colectivos, los cuales aparecen como una posibilidad ampliada de la propia corporeidad personal. Las vivencias han sido a su vez un elemento transversal en la experiencia del taller que se intensifica en la medida en que la cohesión aumenta, del mismo modo que el aspecto creativo se amplía y despliega al ritmo del grupo.

En el marco del taller prototipo implementado con la empresa en Madrid, los dos talleristas (Fernando Bercebal, del Proyecto Ñaque, y Sandra Ortega, de la Universidad Distrital FJC de Bogotá) tienen en cuenta el foco y sus potencialidades en una serie de actividades lúdicas y artísticas que van manifestando las distintas modalidades posibles de este foco.

Son nueve los asalariados de la empresa, quienes, a partir de una convocatoria abierta asisten voluntariamente a esta actividad de teatro, como opción dentro de un programa Care People, desarrollado por una psicóloga que acompaña a los trabajadores migrantes que al llegar a la empresa se enfrentan a una exigencia profesional muy alta, la cual exige un proceso de aprendizaje rápido y constante. Estos talleres constituyen

una alternativa al asesoramiento psicológico y coaching que se propone *on line*, tres días a la semana, en horario flexible.

La presencia de un profesional que trabaja para el bienestar en el trabajo y el auto cuidado ayudó, sin duda alguna, a crear una dinámica de confianza en la convocatoria abierta. No hubo pre-taller allí sino un encuentro *on line*, en el que se pudo crear un grupo de participantes (9) que aceptó compartir este taller presencial dentro del espacio de la empresa. Las personas participantes eran provenientes de Venezuela y Perú. La psicóloga era argentina y el equipo de investigación venía de Colombia y Francia.

Es importante señalar que el pre-taller planteado por el programa europeo en su tercera etapa, no contempla la especificidad de las personas trabajadoras en empresa. En estos casos, dadas sus agendas, se requieren quizás unas herramientas específicas con ejercicios a distancia y con una dinámica propia. Esto evidencia la necesidad de ajustar el pre-taller para este tipo de situaciones.

El análisis del taller se llevó a cabo a través de una observación participante mediante el registro de notas y memorias. La observación estaba centrada en el foco y en la forma como éste configuraba la articulación de los participantes. Como ya hemos aclarado, el foco es el punto de atracción de la atención de las personas que están presentes, rodean u observan un acto creativo teatral. Cuando ese punto de atracción lo ejercen personas, el foco es el grado de protagonismo que estas ostentan con respecto a las personas observadoras (pasivas o activas) en ese mismo acto expresivo. En el taller estudiado, el foco se va dibujando a partir de relaciones y dinámicas espaciales que se van planteando a partir de la orientación de los talleristas, las cuales son accionadas por los participantes cuando encuentran un lugar para su despliegue. El foco es una conjunción humano-espacial que se activa con historias.

Sesión uno, viernes 8 de marzo, día de la mujer

Apertura

La implementación elegida por los talleristas se corresponde con el repertorio de sesiones que complementa los seis prototipos estructurados según distintos lenguajes artísticos que se construyeron en julio del 2023 en Toulouse (Velásquez, TMA4). Se trata de la propuesta “Confianza en el otro y en el grupo: un espacio seguro y de acogida”. Tal como lo prevé el esqueleto, en la fase de apertura, se recibe a las personas, alrededor de un café y de un refrigerio en el mismo espacio del taller. La gente se habla, toma “su tiempo”, es un momento de transición hacia los primeros ejercicios, hay música y ambiente relajado. Podríamos decir que, incluso antes del inicio del taller de DAPIN, se crean volátiles focos que van brotando de cada uno de los participantes. El antes se configura como una búsqueda aislada, pero cuidadosa de dónde ubicarse en el dispositivo colectivo: preparar un café y comprender el funcionamiento de la máquina, llenar un formulario, tomar una galleta, conversar un poco, toda esta danza leve y previa en busca de un lugar.

Foco: X: participantes activos. O: Participantes pasivos. T: Talleristas.

Participantes Bajo compartido A · Talleristas bajo compartido A

x x x x
x T xx
x x Tx

Calentamiento

Los talleristas abren un círculo, organizando lo que se define más arriba como el macro foco del dispositivo. La atención por parte de los participantes respecto a los talleristas es máxima, escuchan, están atentos a las consignas y dispuestos a la experiencia. En estos primeros momentos todavía no están constituidos como grupo, son individuos que, aunque conociéndose en la empresa, solo han podido compartir sus distintos universos en un antes, alrededor de un café, intercambiando comentarios o diálogos de la vida cotidiana. En el momento de copresen-

cia que representa el taller, se empieza a cambiar la dinámica grupal cuando en un círculo que integra a los talleristas las personas reciben las orientaciones del futuro juego, según lo considere el prototipo:

Foco: X: participantes activos. O: Participantes pasivos. T: Talleristas.

Participantes Solo escuchan Sin foco A · Talleristas alto I

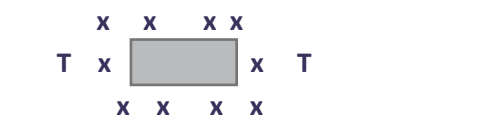
o o o o
o (T) o
o o o o

Habiendo extendiendo un papel continuo en el suelo, se pide a las personas participantes que escriban o dibujen en el papel de forma libre, respondiendo a tres cuestiones: ¿qué creen que va a pasar? ¿Qué quieren aprender? ¿Alguna reflexión provocadora para el resto del grupo? (WP3).

Sigue la música animada para dinamizar la participación, aunque no hace falta. Todos se ponen a la altura del suelo, con rotuladores de varios tipos, facilitados por los talleristas. Aquí podemos decir que el protagonismo lo tiene la misma hoja de papel, como soporte relacional que permite que cada uno se exprese e inicie otras relaciones entre los participantes. Ya no comunican según códigos sociales (de pie, con el lenguaje, etc.) sino de rodillas, con medios de escritura poco usados en el mundo adulto (y sobre todo en la empresa). Se deconstruyen las relaciones acostumbradas, se abre otro espacio, más relajado, algo infantil. Los dibujos, las palabras son motivos de interacción entre los participantes, algo llama la atención, se crea lo que proponemos llamar “micro focos”, desordenados, no previstos, alternativos. Las huellas gráficas se empiezan a unir, se crean conexiones, ecosistemas. Esta espacialización le da un protagonismo exclusivo al papel, ya que concentra la atención de todos. En él se desplazan las expectativas de cada uno y de todo el mundo, a través de lo que han escrito, pintado. Esta cartografía de los deseos individuales se convierte en el punto de referencia de la experiencia colectiva.

Foco: X · participantes activos O · Participantes pasivos T · Talleristas

Participantes Bajo compartido A · Talleristas observan y dinamizan, bajo compartido A



Después del primer ejercicio, se vuelve al macro foco que representan los talleristas, pero ya se ve que la escucha ha cambiado. Constatamos un ligero cambio de protagonismo: los participantes han entrado en el juego y la energía dada con las indicaciones de las personas que dirigen el taller rebota rápidamente en los participantes. Se abre la etapa “calentamiento” para apoderarse del espacio. Se empiezan, entonces, las distintas sesiones que tienen como objetivo:

Desarrollar una mayor disposición y preparación de su cuerpo, tanto física como emocionalmente, para el juego teatral, facilitando su adaptación al nuevo espacio y a las demás personas del grupo. El/la tallerista invita al grupo a que, de forma individual, recorran el espacio en el que se va a desarrollar el taller (este y sucesivos) y busquen colores, formas, sensaciones (como se sugiere en los prototipos WP3 de 2023).

En este momento, el foco se diluye según se apunta en la configuración A del esquema. No existen observadores pasivos y todo el grupo trabaja individualmente, distribuido aleatoriamente por el espacio. Son los primeros momentos de la actividad donde el foco está diluido, nada intenso y compartido o trasladado. Son propuestas de ejercicios individuales en el foco de la actividad no se centra en los demás, sino en lo que nos rodea. Nadie observa, nadie se siente observado. Lo que sí llama la atención es que el macro foco de los talleristas se manifiesta ahora por otro medio: la voz es la que dirige al grupo para describir lo que tienen que hacer los participantes. Impulsan a que los participantes tengan un ritmo colectivo (desplazamientos más o menos rápidos para poder alcanzar los materiales), lo que se asemeja a una coreografía espontánea que permite que cada uno se suelte en el juego

común. Este dispositivo se complementa, durante el taller de Ñaque, por la invitación de compartir lo que cada uno había encontrado en el espacio con otro. Esto permite que se abra “el meso foco”, que podríamos definir como la creación de una atención episódica entre dos personas o más inducida por el macro foco, pero permitiendo micro focos. La escala del foco macro / meso / micro permite evidenciar una dialéctica entre la intencionalidad del tallerista, la participación y la espontaneidad de los participantes. La creación de binomios que intercambian sus hallazgos respecto al espacio o sus impresiones respecto a una materia o un color permite introducir en la acción colectiva núcleos de interacción individuales. Crean rupturas y permiten vínculos inesperados entre las personas. La dinámica es alegre y vivaz; se nota el regocijo de las personas que, como niños, juegan en un espacio específico: el de su empresa transformado en un lugar lúdico.

Foco: X: participantes activos. O: Participantes pasivos. T: Talleristas.

Participantes Bajo compartido A · Talleristas bajo compartido A



El ejercicio siguiente, previsto por el prototipo, se llama:

Un objeto mil objetos

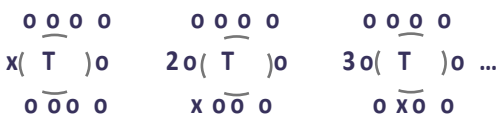
Distribuidas por el espacio, las personas se van pasando un objeto que haya en el propio espacio. Cada participante debe ir dándole diferentes usos cotidianos o variar su naturaleza. Se puede utilizar una tela, un lápiz, una silla. Todas las personas usan el mismo objeto o varios distintos (WP3).

Aquí los talleristas proponen una tela negra, para que la gente en círculo pueda inventar un uso peculiar de ella: crear un nuevo objeto, representar una situación con la tela, usarla de manera inconsciente. Se convierte en velo, blusa, mortaja y mascarilla. Se mece a un niño, se torea, se vuela con la tela que se convierte en alas.

Empieza una ronda de creatividad, con un foco rebotado entre las personas que se lanzan el objeto de juego. Nadie es protagonista destacado en el grupo, sino que cada uno tiene “su” momento para actuar, estimulando su imaginación y su capacidad de pensar de manera divergente.

Foco: X: participantes activos. O: Participantes pasivos. T: Talleristas.

Participantes medio trasladado A · Talleristas bajo compartido A



El Lazarillo³

Con el ejercicio siguiente, el del “Lazarillo” , ya se recurre al foco tipo B, en el grupo se divide en parejas y sigue sin haber observadores pasivos. Todos a la vez están distribuidos por el espacio, pero ya se da un paso hacia el trabajo grupal a través de la consolidación de los binomios. El foco más diluido y menos intenso después del individual es el trabajo en parejas, que, al igual que en el foco tipo A, se distribuyen de forma aleatoria, trabajan al unísono y centran su labor en actividades en las que solo interviene el espacio, materiales o la propia pareja. Aquí ya hay un observador para cada uno, que es la pareja. Es activo y al estar interaccionando con los demás y no haber nadie externo a la pareja observando, la intensidad del foco es mínima y soportable para cualquier persona por muy introvertida que sea. En este ejercicio, el acercamiento de las personas se hace de manera sensible. Es obligatorio tocar al otro, incluso agarrarle la mano, la espalda, el antebrazo. Desaparece la mirada

como medio de conexión, el cuerpo se hace más presente e instaura una inter-sensibilidad hipertrofiada por la ceguera. La intimidad crece y las inter-relaciones se enriquecen. El volumen de la persona, la materia de sus vestidos, el olor que desprende crean un vínculo totalmente distinto entre los participantes. La alternancia de los roles permite que cada individuo del binomio, creando una burbuja íntima con el otro, experimente lo mismo que su compañero.

Foco: X: participantes activos. O: Participantes pasivos. T: Talleristas.

Participantes Bajo compartido B · Talleristas bajo compartido A



Se pasa al ejercicio siguiente previsto por el prototipo: el Veo-veo .

Veo-veo⁴

En este momento del taller, se pasa de un trabajo de parejas a un ejercicio colectivo, en el que se evidencia que la confianza va en aumento gracias a aquellos núcleos más reducidos creados a través de la actividad anterior: “El lazarrillo”. Con el “Veo-veo” sigue el proceso de cohesión del grupo. Cada uno comparte algo de su experiencia sobre el espacio con los demás. El foco “rebotante” que se experimenta realza el error como ingrediente de juego. El ritmo acelerado provoca respuestas espontáneas. Cada uno acepta que el otro se equivoque y se regocia con ello, ya que se comparte un juego muy conocido el “Veo-veo”, que permite salir de su entorno profesional, aunque se esté en él.

3 · “Por parejas. Una persona cierra los ojos. El lazarrillo coge a la otra persona de la mano y el hombro y recorre el espacio mostrándole rincones, elementos, objetos, intentando acercarse a ellos con sentidos distintos al de la vista: sonido, tacto, olfato. Se intercambian papeles.” (WP3)

4 · Se vuelve a invitar a las personas participantes a recorrer el espacio observándolo no solo con la mirada, sino con el tacto, el sonido, el olor. En esta ocasión deben buscar elementos, detalles... de los que crean que solo ellas se han dado cuenta. Se juega al ‘Veo-veo’. Se comienza con el estribillo: “Veo veo, ¿qué ves?, una cosita, con qué letrita, con la__”. En ese momento, la persona voluntaria dice la inicial de lo que ha observado, y el resto le va haciendo preguntas cerradas, es decir, que solo se puedan contestar con sí o no. Ejemplo: ¿es grande? ¿Está en el suelo? ¿Es de color ____? Así hasta descubrir el detalle en el que se ha fijado. Si pasado un tiempo prudencial no se adivina, se pide a la persona participante que de una pista al grupo o que, finalmente, descubra el detalle observado. Van saliendo voluntarios a iniciar su Veo-veo.

Foco: X: Participante activo protagonista puntual
x: participantes activos T: Talleristas
Participantes Bajo trasladado y compartido A · Talleristas bajo compartido A

x X x
T x x x
x x x x

Después de un momento de pausa (en el que se come, se bebe algo), ya se entra en la fase llamada en el prototipo “Arte aplicado 1”, cuyo objetivo es propiciar un ejercicio de creatividad e imaginación asociado a la práctica teatral, con el fin de utilizar elementos escénicos que permitan abordar las experiencias de la migración. El ejercicio siguiente se conforma otra vez con el tipo de foco B del cuadro anteriormente mencionado.

El arte aplicado · Presentar el espacio

En esta primera parte del ejercicio de arte aplicado sobre migración⁵, se trata de abrir un camino hacia la vivencia de cada persona, otra de las cuatro categorías definidas en el marco del WP3 (Velásquez, TMA4). El espacio y sus rincones se convierten en soportes que relacionan el aquí y el ahora del taller con momentos del pasado reciente o alejado en el tiempo. En la mayoría de las veces surgen —sin que se incite a ello— cosas personales, recuerdos, añoranzas, que en el caso de las personas migrantes están relacionados con su país de origen y su familia. Sale aquí la sensibilidad migrante, materia con la cual trabaja el programa *TransMigrARTS* (Gómez y Martínez, TMA2). Los focos son cambiantes en la medida en que se crean parejas o tríos que van variando según las interrelaciones aleatorias en el espacio o por afinidades o conocimientos

5 · Cada participante busca un detalle o un rincón del espacio que le recuerde algún elemento o espacio ya vivido. Puede ser por su parecido visual, sonoro, sensorial, o porque la disposición de los elementos se lo recuerda. Han de limitar ese espacio proponiendo de dónde a dónde abarca y qué elementos incluye. Cada participante invita a los/las demás a visitar su espacio y le da los detalles que crea imprescindibles, además de responder a las preguntas que le haga cada visitante. El rol de visitante y de persona que muestra su espacio, se va alternando espontáneamente, de tal manera que todas muestren su espacio a unas cuantas personas y todas sean visitantes de unos cuantos espacios, idealmente todos (WP3).

ya desarrollados desde el inicio del taller. Son espacios todavía íntimos donde la confianza se genera a través de la confesión de algo privado. Los pasos siguientes del ejercicio ya implican un tipo de foco distinto:

Cada participante elige uno de los espacios visitados sin hacerlo público. Por parejas o tríos, mostramos a la otra u otras personas el espacio elegido, como si fuera nuestro, haciéndolo propio. Finalmente, cada pareja o trío elige uno de los espacios visitados y, utilizando todo aquello que deseen, lo transforman para generar un espacio acogedor. Cada pareja o trío muestra el espacio transformado al resto del grupo. Las personas participantes que delimitaron cada espacio que se muestra y que ahora ha dejado de ser “su espacio”, agradecen la transformación comentando algún detalle que les haya gustado, sorprendido, divertido, etc. (WP3).

Foco: X: participantes activos. O: Participantes pasivos. T: Talleristas
Participantes Bajo compartido C · Talleristas bajo compartido A

xxx xx
T
xx xxx

En la segunda parte de la actividad, se despliega el foco tipo F del esquema anterior, ya que se amplía cada vez más el número de observadores pasivos, reduciendo el número de participantes activos. Los trabajos preparados por los grupos, parejas o individualmente son mostrados al resto del grupo. La intensidad del foco aumenta en función de la desproporción de más observadores pasivos frente a menos participantes activos. Aquí ya se pide a las parejas que han realizado un ejercicio en estructura B que muestren una conclusión del ejercicio con una imagen, una instalación, algunos comentarios y aun así la intensidad

de focalización resulta mínima para la persona o las personas que muestran el espacio. El ejercicio se hace de manera fluida y no hay ninguna resistencia. Las presentaciones, que llevan cada una su título “*Happy corner*”, “*Inmortalizando momentos*”, “*14 escalones para RS*”, “*Punto de encuentro*”, “*La ventana*”, “*El Hada electricidad*”, se presentan sucesivamente con tríos, dúos o una única persona, según el interés que suscita la historia del rincón en la fase anterior. Algunas secuencias se dialogan con los observadores, explicando el porqué de la elección (“*14 escalones para RS*”, “*La ventana*”). Otras son dramatizadas (“*Happy corner*”, “*Punto de encuentro*”), como

imágenes vivas de las personas en un momento de su vida anterior. Otra historia se da bajo forma de una instalación, con objetos que remiten a la experiencia (“*El Hada electricidad*”). Los participantes que habían contado las vivencias anteriormente ven como las mediatizan los cuerpos de los otros o los objetos. Aquí el funcionamiento específico de la escena, tal como se definió al principio de este artículo, nos puede ayudar a entender el impacto emocional que permite el arte aplicado. Daremos como ejemplo el recuerdo de “*La ventana*”. La participante dice que eligió este rincón de la ventana, porque se trata del recuerdo de dos personas del grupo: ambas

Figura 2
El hada de la electricidad



Nota. Archivo del proyecto

Figura 3
La ventana



Nota. Archivo del proyecto

dijeron que esta ventana era idéntica a la que so-
 lían ver desde su casa en Venezuela y Colombia.
 Mientras se va escuchando el relato, los especta-
 dores, mirando la ventana, se focalizan en el es-
 pacio restringido desde donde habla la persona
 y desde donde ella mira afuera. Lo que cuenta
 queda rápidamente sustraído a la narración (a la
 historia contada), trascendiendo el punto del es-
 cenario donde se sitúa la persona. Lo importante
 en este momento es lo que pasa con lo que no
 se expresa, lo que no se representa, con lo que
 queda sugerido, implícito. Afuera hay un espa-
 cio vago, lejano que reúne, a través del recuer-
 do, presente y pasado y seguramente futuro. La
 escena se condensa en varios tiempos que im-
 pactan a los observadores, porque sabemos que
 más allá de lo que se muestra en el aquí y ahora
 está el arraigo al país, la nostalgia, las raíces de
 una casa propia en una ciudad en la que la gente
 ya no vive.

Por parte de los espectadores, se abre una bre-
 cha respecto a lo que se escucha, porque surgen
 imágenes mentales en cada uno, a partir del
 encuadre de la ventana, de su apertura hacia
 el mundo de fuera, hacia otra ventana que se
 abren en la memoria. El lenguaje ostenta aquí
 su insuficiencia en representar la vivencia, que
 cobra relieve a través del dispositivo espacial de
 la ventana. La ventana funciona como una espe-
 cie de carnada, hacia algo que está en juego, ya
 que sabemos que la ventana en sí no representa
 nada y que se trata de algo artificial. La ventana
 no es la ventana de la casa de Venezuela o de
 Colombia, sino un artefacto que permite que la
 escena tenga lugar. El hecho de que a veces, no
 siempre, surja el relato de vida de la persona que
 inspira la historia viene a reforzar el impacto del
 dispositivo ficcional y aumenta la emoción.

Foco: X: participantes activos. O: Partici-
 pantes pasivos. T: Talleristas.

Participantes Alto trasladado F · Talleristas
 bajo compartido A

xxx	oo	ooo	xx
1 T oo	2 T oo	...	
o oo	o oo		

Dar la voz a los participantes · Reflexiones sesión uno

En el primer círculo de palabras que finaliza el
 encuentro, se percibe el aislamiento al que se
 ven sometidas las personas migrantes. Insisten
 en el “compartir el espacio”, “los sentimientos”,
 “el interactuar con mucha ilusión”. Claramente
 sus redes de interdependencia son estrechas y
 se ven enfrentados a un muro de exclusión deri-
 vado de la experiencia de ser “outsiders” en un
 medio ya articulado que sustenta sus propias ló-
 gicas (Elias y Scotson 1997). También, se subraya
 la atracción hacia lo “micro”, lo “pequeño”, “la
 esquina” y “la importancia de crear espacios que
 son de uno”. Lo íntimo aún es un territorio de
 seguridad, un refugio de protección que es lige-
 ramente abierto. Este momento inicial es un es-
 pacio que dispone de un territorio para que los
 participantes paulatinamente vayan cediendo su
 universo sensible que empieza a interrelacionar
 con otras experiencias; aún cada persona desde
 su lugar está observando, y la lógica de los focos
 planteada para este primer encuentro, facilita
 esta posibilidad. Es un momento muy impor-
 tante en la dinámica del taller, pues es neces-
 ario acoger auténticamente a las personas, con
 sus historias, sus vidas, sus necesidades; cuidar
 de este primer asomo a la experiencia del taller
 es una tarea de especial atención para quien
 orienta. Igualmente, para los participantes, es el
 momento donde pueden recoger toda la infor-
 mación que les permita saber cómo transitar y
 tramitar sus experiencias sensibles en un espa-
 cio colectivo.

Sesión dos, viernes 15 de marzo

En esta sesión, los talleristas utilizan focos de pe-
 queña intensidad, que se van ampliando paulatina-
 mente para contraerse posteriormente, con el fin
 de conseguir una estabilidad que brinde seguridad
 a los participantes en el grupo. No se trata de ex-
 ponerlos por mucho tiempo a focos intensos tipo I.
 Esta danza de los focos permite que todas las per-
 sonas se integren en sus ritmos y sutilmente se su-
 merjan en la experiencia y se abran con confianza a
 esta realidad colectiva que se propone.

Apertura y Calentamiento⁶

En el primer ejercicio de la sesión (Ejercicio “¿Qué
 ha cambiado?”), dado que la distancia temporal
 entre taller y taller fue de ocho días, los talleristas
 realizan esta sesión de apertura y calentamiento,
 enfocados en un reconocimiento y reapropiación
 del espacio. Para ello, la orientación que dan es
 invitar a los participantes a desplazarse por el lu-
 gar ya conocido por todos en la sesión anterior, y
 encontrar los cambios que pueden identificar en
 relación con la disposición de los objetos en el es-
 pacio. Esta instrucción dispone a los participantes
 a desplazarse al ritmo en el que iban surgiendo los
 hallazgos, se evidencian aquí, focos fugaces tipo
 A, que se dan cuando los participantes encuen-
 tran algo nuevo y lo comparten con los demás.
 Esta posibilidad de diálogo sobre las cosas nuevas
 que se encuentran en el espacio abre al diálogo
 sin forzarlo, es una invitación a un encuentro, que
 aunque breve, retoma las conversas del taller an-
 terior. La estrategia de los talleristas permite que
 este foco bajo en intensidad propicie una apertu-
 ra de acogida entre los participantes.

Presentar el grupo

Prosiguiendo con un macro foco de baja intensi-
 dad (con solo indicaciones de voz), los talleristas
 sugieren a los participantes un desplazamiento
 por el lugar de manera libre, y, en el momento del
 encuentro con otro/a saludar y decir su propio
 nombre. Aquí se retoma un foco en duplas tipo B,
 concentrado en el encuentro con el otro. En esta
 parte del ejercicio, intentar recordar el nombre del
 compañero encontrado, intensifica y profundiza el

foco por unos instantes, tal y como se diluye cuan-
 do el nombre es pronunciado y se continúa la ruta.
 Nuestro nombre es quizás uno de los elementos
 identitarios más fuertes. Este ejercicio pone de ma-
 nifiesto el hecho de que una vez somos nombra-
 dos, existimos. Tener un lugar y un nombre es fun-
 damental en los procesos migratorios; esta práctica
 nos permite desplazar esos anonimatos mediante
 la conciencia plena de ser parte de un territorio.

Luego, los talleristas invitan a que algún partici-
 pante intente decir el nombre de todos los de-
 más. Aquí el foco se desplaza a la persona capaz
 de recordar todos los nombres. En este momen-
 to, no todos se atreven a participar, evidencia de
 que un foco tipo I es más intenso e intimidante.
 El ejercicio se desarrolla rápidamente por lo que
 no todas las personas se vieron avocadas a enun-
 ciar los nombres de los compañeros. Aquí vamos
 un poco más allá, trascendemos de la escucha
 íntima a la evidencia de que toda esta experien-
 cia es parte de un tejido más complejo, el grupo.
 Nombrándonos a todos existimos como cuerpo
 colectivo y re-existimos como humanos.

Iguales y distintos

Posteriormente, los talleristas orientan a los parti-
 cipantes para que busquen similitudes entre ellos,
 desplazándose por el espacio y haciendo esto con
 quienes se van encontrando. Volvemos a un foco
 tipo B en duplas, el cual se sostiene un poco más
 en el tiempo. Esa búsqueda de las similitudes
 debe pasar por un filtro que cada participante
 hace, sobre lo que sí y no puede ser enunciado.
 Por ejemplo, un participante en su encuentro con
 su compañero hizo una alusión al color de su piel,
 miró la suya y en ese punto se detuvo a ver que
 podría estar tocando un terreno sensible en torno
 a discriminación racial: hace el comentario de que
 es mejor no hablar del tema y continúa buscando
 otras similitudes. Estas semejanzas y diferencias
 que marcan nuestra individualidad son dos aspec-
 tos que caracterizan la vida migratoria: mediante
 la estrategia del taller, estos puntos álgidos son
 abordados con el respeto y la escucha activa que
 éstos requieren, consiguiendo con ello un am-

6 · Dado que este taller contó con un tiempo más reducido en relación con los prototipos establecidos por el proyecto *TransMigrARTS*, en esta sesión la apertura se inicia con el primer ejercicio del calentamiento dos.

biente de confianza y profundizando un poco más en la cohesión del grupo.

A continuación, se propone que por parejas encuentren al menos tres similitudes entre ellos. En este punto, el foco se extiende por más tiempo en cada uno de la dupla, pasando de uno a otro en varias ocasiones. Este ejercicio lleva en un primer momento a mirarse, a revisar el propio cuerpo y escudriñar el de la pareja. Es un foco compartido entre dos personas observándose en paralelo, esa intensidad de atención que los cuerpos atraen sobre sí es un foco centrado en la necesidad de satisfacer la búsqueda del otro. La estrategia aquí consigue llevar a los participantes a una reflexión sobre sí mismos. Ese ser humano que ha sido nombrado y existe ahora tiene la posibilidad de verse y escudriñarse con un fin más allá de sí mismo: es verse en el otro y verse con los otros. Son pasos necesarios para construir el territorio común, un espacio que nos permite ser lo que somos junto con otros.

Luego, se indica a los participantes que se subdividan en grupos (mínimo dos, máximo cuatro). Es un foco tipo C que va de persona a persona. Sin embargo, se centraliza en quien tiene la capacidad de hacer las preguntas que orienten a los demás a buscar similitudes. Se cierra este momento, cuando los talleristas comentan que en el territorio humano siempre habrá cosas que nos hacen únicos y nos diferencian de los demás, así como también asuntos que nos hacen semejantes y nos relacionan en cercanía con los otros. Este ejercicio permite ir llegando progresivamente a una cohesión del grupo. Esta estrategia provocada por los talleristas que inducen a una reiteración de la acción equivalente a una situación de trance donde esta interconexión repetida muchas veces se va anclando en el inconsciente de los participantes para trascender los sentidos preestablecidos. La vida laboral en el mundo contemporáneo ha traído consigo una precariedad y ruptura de los vínculos sociales. Para las personas migrantes y, en este caso específico, para muchas de las participantes, las cuales desempeñan sus labores en línea, la posibilidad de crear vínculos se ve obstruida y se va debilitando. Ha sido común escuchar en los participantes que sabían de la existencia del otro a través del correo electrónico o mediante llamadas telefónicas, nunca físicamente. El taller ha permitido la construcción de un territorio de confianza y calidez, donde los participantes fueron abriendo sus fronteras hacia una cohesión grupal que les generara equilibrio.

Arte aplicado 2 · Presentar a

En este momento, los talleristas piden a los participantes que, por parejas, se presenten mutuamente, recurriendo a diversos aspectos de sí mismo, tales como la personalidad, los rasgos físicos o los campos de desempeño. Aquí, el foco vuelve a ser tipo B, desplazándose entre los dos integrantes de la pareja; el tiempo del foco varía de acuerdo con la apropiación que cada persona tenga del momento. Esta sesión del taller invita a los participantes a narrarse y a elegir la forma en que presenta su micro biografía, evitando los lugares comunes y propiciando un escenario que se acerque más a lo que cada uno sabe y quiere compartir de sí. Esta exposición sincera acerca cada vez más a las personas que se encuentran más allá de sus marcos profesionales de manera empática.

A continuación, se pide cambiar de parejas y hacer una presentación a la siguiente persona, con la descripción recibida en el momento anterior. El foco continúa siendo tipo B y se desplaza a cada una de las personas de la dupla en un tiempo no siempre simétrico. Este nuevo espacio de diálogo da paso a la conciencia de la escucha atenta y profunda, narrar a los otros como si fuéramos nosotros mismos nos abre a la empatía, a diluir las barreras del “yo soy” para adentrarlos aún más en la cohesión del “nosotros somos”.

Luego, los talleristas orientan al grupo a organizarse de manera circular, pidiendo a cada participante sucesivamente, que mencione tres elementos que recuerde de la descripción de una persona que le fue dada anteriormente. Entonces, pasamos a un foco tipo I, que se centraliza en quien habla al grupo. Hablar en primera persona de la micro biografía de otro es fictionalizar los relatos recibidos, damos forma y reorganizamos estas narraciones mediante la empatía. Este nuevo relato en el territorio de la ficción, protege a su creador de sentirse expuesto de manera pública. En este momento del ejercicio surge un cuidado especial por parte de los participantes, debido a que hay una precaución en lo que se dice públicamente sobre los demás. El nivel de cohesión que el taller permite ir construyendo, y crece en este nuevo escenario.

Finalmente, el participante que considere que se están mencionando sus características o descripción de sí mismo, interviene y complementa la información si lo considera. Aquí se establece un foco que rebota, tipo I, el cual probablemente, cause alguna inhibición dado que lo expresado originalmente se dijo en un

momento privado (anteriormente con la dupla). Varios participantes corrigen las historias reinterpretadas en defensa de su narrativa original. La estrategia de los talleristas conduce a los participantes a pasar del ámbito privado (duplas), al ámbito público (grupo). Este ejercicio se torna fundamental para abordar una situación que es reiterada por los participantes a lo largo del taller, el aislamiento que perciben al estar en otro lugar, otra cultura. Pasar mi historia privada a un escenario de aceptación colectiva es empezar a comprender que soy parte de una comunidad y que la cohesión de esta comunidad recupera y enriquece mi propia vivencia.

Los cotilleos o chismorreos

En este momento, los talleristas plantean una ampliación del foco que se venía trabajando y orientan a los participantes que se dividan en grupos de tres o cuatro, piden que cada participante hable a su grupo de: “un sueño que aún no ha realizado, un hobby o afición no muy usual y un pequeño pecadito o travesura del que hayan sido protagonistas”. Volvemos aquí a un foco tipo C que se prolonga en cuanto los participantes consigan mantener la atención en sus narrativas. Este espacio, generado por el taller, abre la posibilidad de que los relatos propios trasciendan las meras descripciones, conectándolos con temporalidades múltiples y maleables como las de los sueños; así mismo, permiten que los meta-relatos individuales, los cuales son las versiones aceptadas socialmente sobre lo que somos, se enriquezcan con pequeños lugares de quiebre, pequeñas acciones humanas que no encajan en el discurso corriente y que muchas veces, se adormecen en la experiencia íntima de sus protagonistas. Todo ello abonando el terreno para la creación de un territorio seguro y de confianza, que permita a los participantes ser lo que son.

A continuación, se invita a todos los participantes a caminar por el espacio y comentar en su encuentro con el otro (a manera de chisme/cotilleo), alguna de las historias que haya recibido y que le haya resonado, incluida, su propia historia. Se establece aquí un foco tipo A, que es veloz y se mantiene por un lapso corto de tiempo, yendo de persona en persona y reteniéndose un poco de acuerdo a la intensidad de la narrativa. El doble carácter del cotilleo/chisme, entre lo íntimo y lo lúdico, abre espacios para que las sensibilidades diversas se entrecrucen, alimenten y recreen. Son acciones propicias para la generación de prácticas intersensibles, que potencian la emergencia de las vivencias de los partici-

pantes. Una vez estas vivencias salen a la superficie y son puestas a disposición de la experiencia grupal, se transforman en narrativa colectiva. Es apropiada y experimentada por todos los participantes quienes ya se han desprendido de una historia personal, dando paso a una narrativa cohesionada grupalmente.

Territorios escénicos colectivos

En esta sección se plantean nuevos grupos, los cuales se articulan de acuerdo a la historia que más les haya interesado. Durante un lapso de tiempo, los integrantes del grupo conversan sobre el tema elegido del taller. El foco retorna a ser tipo C, transitorio y momentáneo de acuerdo con los integrantes del grupo. Se sostiene en quien tiene la narrativa más constante y se diluye en quienes se exponen menos. El grupo define el territorio y la forma en que se llevará a cabo la composición escénica, la cual surge del tema elegido y puede desarrollarse a través de una narrativa oral: la composición de una canción, una secuencia de movimientos, etc. Aquí se continúa con un foco tipo C, que se desplaza a cada uno de los integrantes del grupo, concentrándose, a medida que avanza el ejercicio en las personas que serán centro de las narrativas. Hay una negociación aquí por parte de los grupos, de cuál o cuáles van a ser las personas que capten más foco. El ejercicio aquí exige una serie de diálogos que se van ajustando paulatinamente, por tanto, el tiempo destinado para esta actividad es mayor. Los talleristas propician un espacio para la colaboración de los participantes, donde los gestos, las formas, las intenciones, las narrativas se van modificando, ajustando y acoplando gradualmente hasta conseguir una cohesión armónica en las propuestas.

A continuación, el grupo general en su conjunto se empieza a desplazar por los territorios escénicos propuestos por los subgrupos. El foco se desplaza a los espacios señalados por los creadores siendo en este momento un foco tipo F, que ostentan las personas que presentan las historias. Las narrativas fueron representaciones escénicas de la situación elegida mediante un foco tipo F y sólo una de las propuestas era una propuesta de interacción que integraba a la escena el conjunto total del grupo trasladándonos a un foco tipo D. Los participantes hicieron uso de todos sus recursos, acudiendo a elementos corporales, espaciales y textuales, los cuales hicieron que el foco, que continuaba siendo tipo F, pasara de las personas, a los lugares.

En las nuevas narrativas resonaban las historias individuales, las cuales, lejos de perderse en el anonimato, tomaban fuerza en el naciente relato. Aquí las vivencias de los participantes se enriquecen a través de su dimensión ficcional, surgiendo así tres creaciones narrativas presentadas en un formato de puesta en escena: “El fantasma”, “El acosador” y “El extraterrestre” y “Los cazadores de sueños”, una creación presentada en un formato interactivo que vinculó el total de los participantes del taller. Estas propuestas elegidas implicaban una relación de proximidad y confianza en los miembros de cada uno de los grupos.

Esta última propuesta se activa con un “pregonero”, que invita al público a encontrar afinidades con los sueños que se iban nombrando, los cuales, en papeles escritos, han sido repartidos previamente a los espectadores por los cocreadores. Esta presentación hace de los deseos individuales una apuesta colectiva. En este punto, soñar no es una acción fuera de nuestro alcance, sino que se materializa como una posibilidad más cerca de cada uno. Al unirnos a través de nuestros sueños se evidencia una mayor cohesión, una especie de complicidad en aras de alcanzar el sueño. “Aprender a conducir, viajar por el mundo, construir un colegio, hacer un guion de cine, eliminar la corrupción en Venezuela” fueron los sueños que consiguieron cohesionar la totalidad de los participantes.

Cierre · Cómo me siento (memoria emotiva, expresión, juego)

En esta sección final del taller, el macro foco se orienta al grupo y permite que exista un espacio de reflexión sobre las propias transformaciones vividas hasta ese momento. Los talleristas indican que van a circular unas bolitas con características de emoticonos, con el fin de ir pasando la palabra a través de este objeto. Cada una de ellas representa un estado de ánimo que puede ser asociado con momentos experimentados durante el taller tales como alegrías, molestias, vergüenzas, tristezas, etc. En este ejercicio, el foco se tornaba tipo I trasladado, centralizándose en la persona que tenía la pelota. Algunos rechazaron este foco, expresando que no tenían nada que decir. Se continuó

en la conversación mediante el círculo, donde el foco se desplazó momentáneamente hacia cada uno de los participantes que tomaron la palabra.

Este momento busca darle sentido al proceso, hacer una pausa para ver el recorrido y lo que de él ha surgido. El taller pasa a ser vivencia, anclado ya en la experiencia de los participantes. La transformación se hace evidente, porque los puntos de desconexión entre las personas han sido contrarrestados por la cohesión grupal.

Dar la voz a los participantes · Reflexiones sesión dos

En este segundo encuentro surgen reacciones alrededor del placer de “conocer al otro”, “de no estar solo en la migración”. Se han conseguido instalar en la experiencia lo próximo y familiar en los participantes, se empiezan a configurar dinámicas intersensibles que tejen los sentires en su diversidad. Esto es posible cuando se ha dejado instalado el territorio para la confianza y la posibilidad de participación activa, mediante la espontaneidad y la colaboración entre las personas, a través de experiencias inmediatas desde prácticas corporales cuya racionalidad está en la acción y no en el discurso abstracto (Alinsky, 2012). La configuración de un espacio seguro es aquí más tangible, se evidencia en los cuerpos y sus maneras de disponerse en el espacio, en los gestos y su interacción con los demás participantes. Estamos ante una compleja trama que se ha ido tejiendo desde el universo íntimo de los participantes hacia esta nueva vivencia colectiva; han pasado discretamente de ser acciones sensibles individuales y ahora están a punto de tejerse en la memoria de los otros, acercándose a una experiencia de intersensibilidad que transforma la conciencia del sentir colectivo, la cual sucede cuando los participantes se conectan con una experiencia del sentir que ha experimentado otra persona (Castillo, 2021). Una participante que no se atreve a hablar se emociona y habla de esta aventura compartida. También se nota cierta sensibilización hacia el arte y el teatro, “supimos actuar dicen varios”, es “bueno salir de nuestra zona de confort”

Sesión 3, viernes 22 de marzo

Apertura Saludarse

Los talleristas plantean esta apertura mediante una serie de ejercicios que van acercando poco a poco los cuerpos de los participantes. El macro foco está orientado a conseguir proximidades corporales sin sobrepasar los límites que cada uno tenga sobre su propio cuerpo. Se orienta a las personas para que sonrían cuando se encuentren entre sí, luego este saludo pasa a ser un pequeño contacto físico, en un momento con el hombro, luego con la rodilla y con el pie, aquí el foco tipo A se concentra en cada uno de los participantes que se desplaza por el espacio, pasando momentáneamente a un foco tipo B en el breve encuentro con el compañero que saluda.

La intensidad del foco es baja, los talleristas buscan entrar progresivamente a propiciar sutiles contactos entre los cuerpos de los participantes, los cuales les acercan sin traspasar sus propios límites corporales de proximidad con otras personas. Los talleres *TransMigARTS* para personas migrantes son escenarios con una gran heterogeneidad en las culturas de los participantes, este momento del ejercicio permite establecer una cercanía que no agreda la forma en que diferentes culturas se encuentran corporalmente.

Encontrar sus tensiones corporales

En este momento, se propone a los participantes una reflexión sobre el estado de cada cuerpo mediante un foco tipo A. Se les pide que caminen por el espacio examinándose a sí mismos mediante la pregunta: “¿qué parte de su cuerpo percibe tensionada o con dolor?”. Se les invita a explorar estas sensaciones de manera individual haciendo movimientos corporales. El ejercicio propicia un momento de introspección y reflexión sobre lo que está pasando en nuestros cuerpos, pensar en el cuerpo desde su malestar es un camino para conocer su origen y, así mismo, posibilita la apertura al cuidado y sanación. La pausa como estrategia del taller proporciona un lugar de estabilidad en el propio centro que nutre los cuerpos sincronizándolos con el tiempo presente; acción necesaria para establecer una mejor conciencia en la conexión con las demás personas.

Calentamiento Masajes con los cuatro elementos

A partir de la reflexión sobre los cuatro elementos (agua, tierra, aire, fuego), se invita a los participantes a pensar cómo sería un masaje bajo esta premisa. La elección de este masaje tiene una característica de acuerdo al elemento elegido, por ejemplo: movimientos de agua, ligeros y fluidos; de tierra, profundos y contundentes; de fuego, rápidos y vivaces; de aire, leves y relajantes. Sin embargo, cada participante interpreta la necesidad de su dupla y proporciona el masaje de acuerdo a esta idea.

Se pide a los participantes reunirse por parejas promoviendo un foco tipo B, que requiere de un diálogo para revisar cuál es la zona corporal afectada de cada uno. Este foco se prolonga en la medida en que los distintos masajes de agua, tierra, aire y fuego, van tomando lugar en los cuerpos de las personas.

Los talleristas recurren a la metáfora de los elementos para ir desligando a los participantes del terreno puramente corporal, pasando la intención del gesto físico a una esfera poética con el fin de alcanzar una proximidad corporal que permita la apertura al contacto. Para este grupo, que ha expresado reiteradamente que su relación con los demás se ha dado en virtualidad, este ejercicio permite corporizar las relaciones que existían en la subjetividad de la web, abre el espacio para volver a ser cuerpo físico cohabitando con otros.

Contar juntos

Los talleristas plantean un ejercicio que articula el grupo completo, pasando un momentáneo foco tipo H. La instrucción es contar hasta cincuenta colectivamente: las personas aleatoriamente dicen en voz alta la secuencia de números del 1 al 50 y si dos personas dicen el mismo número al tiempo, la secuencia deberá iniciar de nuevo. La concentración grupal es requisito indispensable para completar el ejercicio, debemos pasar de nuestro ser individual a nuestro ser colectivo. Las personas sin acuerdos previos lograron afinar su escucha y establecer una cohesión grupal para conseguir llegar al número 50. La actividad, también, fue un espacio para permitir el error

sin juicios, el error era parte de la práctica necesaria para conseguir el objetivo.

El propósito de esta sección del taller, que le otorga un espacio lúdico al error es fundamental para abordar aspectos que expresaron algunos participantes sobre su proceso de migración. El éxito y los logros son perspectivas que marcan varios relatos, estos propósitos se pueden convertir en tensión y angustia en el mundo contemporáneo, escenario de feroz competitividad que estigmatiza el error. Así pues, cuando los participantes consiguen hacer del error una herramienta que da paso a la sincronía y la articulación, consiguen transformar escenarios de fragilidad en territorios de crecimiento.

Arte aplicado: El círculo de confianza

Distribuidos en dos grandes grupos, se pide a los participantes que cada grupo cree un círculo con sus cuerpos. Cualquier participante se ubica en el centro del círculo y haciendo eje con sus pies se deja caer; los integrantes del círculo se encargarán de sostener a la persona que ocupa el centro y la van moviendo en diferentes direcciones. Aquí, la persona se convierte en un foco tipo I que debe ser apoyado y cuidado.

Los talleristas introducen en este punto, un elemento que se ha ido construyendo a partir de la proximidad y la comunicación de los anteriores ejercicios, la confianza. La mayoría de seres humanos tenemos miedo a caer. Esto se hace evidente en un ejercicio que reta a las personas a permitir que sean otros quienes cuiden su estabilidad. La actividad no solamente sitúa a los cuerpos para que establezcan lazos de confianza en los otros, sino que también compromete al colectivo a que busque estrategias de cuidado para el cuerpo que se le ha confiado.

El nudo humano

Una vez más divididos en dos grupos se pide a los participantes que hagan un círculo y cierren los ojos, allí van a buscar unir su mano a cualquier otra mano que no sea de la persona a su lado. Una vez unidos la idea es desatar el nudo sin desprenderse de la mano unida, esta estrategia recurre a un foco tipo A donde todos los participantes son centros activos del movimiento y la solución al problema.

El planteamiento por parte de los talleristas conlleva a un ejercicio de acuerdos y negociaciones que implican

los cuerpos de todos los participantes. Al estar involucrados todos los cuerpos, surgen una serie de movimientos y posturas que no son habituales. La invitación aquí es a posibilitar otros modos de estar en el mundo, evitar la tendencia irracional que tenemos de volver al lugar acostumbrado y propiciar un tiempo de reflexión que permita encontrar la forma y el tiempo adecuado para cambiar de estado. La proxemia corporal aquí es mayor, pero la tarea de desenvolver el nudo ocupa el espacio, liberando la probable tensión que provoca la cercanía de los cuerpos, situación que genera una transformación en la forma en la que percibimos y disponemos nuestros cuerpos.

El ciempiés

Los talleristas orientan para que se formen grupos de cuatro personas; cada grupo se organizará en fila, uno tras otro tomándose de los hombros de la persona de delante. Imitando a un ciempiés cada grupo debe caminar guiado por la pauta que genere el primero en la fila. Luego, se indica que los participantes que están en primer lugar, pasan a la cola y así sucesivamente, hasta que cada uno de los integrantes del grupo haya encabezado por una fracción de tiempo, el caminar del ciempiés.

Para abordar este ejercicio es necesaria una atención hacia los movimientos corporales de los otros, la sincronía del grupo es posible a través de una observación incorporada al propio cuerpo. Los desplazamientos ajenos deben ser ajustados e interpretados por cada participante, facilitando con ello un espacio para compartir vivencias corporales, acciones que pasan de cuerpo en cuerpo conectando seres diversos que muy pronto pasan a ser la metáfora de un solo cuerpo.

Improvisación postural

En este momento, los talleristas delimitan un espacio escénico indicando que se conserven los grupos del ejercicio anterior. Explican a los participantes que cada grupo compondrá una escena estática a partir de los cuerpos de los integrantes; esta escena no debe ser previamente acordada, sino que se va generando a partir de la pauta postural de la primera persona que salga a escena. Al finalizar, todos los participantes intentarán descifrar cuál fue la escena representada.

A lo largo de los ejercicios anteriores se ha escudriñado en una escucha más allá de las palabras a través de gestos, movimientos, formas, etc. El eje prin-

cipal de este momento es el diálogo sin habla donde la atención debe ir enfocada en lo que la postura del otro va indicando. A su vez, esta se va complementando con la incorporación de nuevos relatos posturales. Esta atención propicia un espacio de creación de una narrativa colectiva, la cual fusiona los relatos individuales en una nueva historia con múltiples interpretaciones. Nos invita a entender que nuestras propias historias adquieren sentido y se potencian cuando entran en contacto y se nutren con otras narrativas.

Historia con coro

En este momento del taller, se invita a los participantes a proponer una canción simple que todos los participantes puedan memorizar rápidamente. Se ensaya un poco y se divide el grupo en dos coros, para que cada uno cante una estrofa de la canción acordada. Una vez está preparada la canción, los talleristas indican que la idea del ejercicio es que cada participante piense en una historia (real o ficcional), a partir de la pregunta: “¿qué ves por la ventana?”. Cuando el total de los participantes tiene preparada su narración, se invita a organizarse en un gran círculo y a que cada participante salga al centro y cuente su historia. Cuando la historia finaliza el resto de participantes acompaña entonando la canción acordada y, así sucesivamente, hasta que salga el total de los participantes.

Los participantes abordaron la ventana como un elemento físico de un espacio concreto, la mayoría de las narrativas surgidas de esta estrategia fueron anécdotas donde la ventana fungía como objeto central de la narración. El nivel de exposición de los participantes en este punto del ejercicio es el máximo, salir al centro y contar su historia, situación que intimidó a varias personas.

Cierre · Ejercicio para introducir el círculo de palabra

Continuando con la ubicación circular, los talleristas piden a los participantes, resumir su experiencia del taller, en una palabra, volviendo a focos menos intensos tipo I. Desconexión de la vida laboral, alegría, adaptación, encuentro con el otro, creatividad, fueron algunas de las ideas que compartieron los participantes. Nombrar la experiencia favorece un ambiente para que ésta quede fijada como vivencia. Las palabras surgieron y abrieron diálogos que rápidamente

permitieron a los participantes pasar a una conversación de proximidad que abrió el círculo de la palabra.

Círculo de la palabra

En esta restitución final, los participantes ofrecieron públicamente sus vivencias en el taller. Para muchas personas en situación de migración, adaptarse es un imperativo. Esta frase surgió y fue acogida por los demás participantes, quienes enriquecieron la experiencia. Para un joven que lleva poco tiempo en el país, el taller es un espacio de acogida a su nueva vida y lo provee de herramientas para esta adaptación. El encuentro real con los otros es una experiencia nueva para las personas de este grupo, pues como lo hemos mencionado anteriormente, desarrollan trabajo virtualmente. El taller entregó un espacio enriquecido para el encuentro con el otro, corporizó los imaginarios que muchos tenían sobre los otros y fue más allá, entregando una versión humana de los seres con quienes desarrollan su vida laboral. “Es poder ubicar el lugar que llevo en mí, de dónde vengo y para dónde voy”, dijo un participante. El desarraigo trunca profundamente el camino de cualquier migrante, recuperar el camino en la interioridad de cada ser no es tarea fácil, la experiencia que brinda el taller es para algunos una posibilidad de encontrar de nuevo sus rutas, su camino verdadero. Se habló frecuentemente de la posibilidad que dio el taller de desconexión con su vida laboral y situaciones estresantes que atravesaban sus vidas cotidianas: este lugar del encuentro fue un espacio de renovación y restauración. Un participante resaltó la posibilidad que le dio el taller de ficcionalizar la vida: “la vida es como una obra de teatro”, decía.

Entenderla desde este lugar facilita la forma en que la asumimos, cuando nos descentramos de la vida misma y la miramos como una escena. Conseguimos verla en su entramado complejo, lo que facilita, como el ejercicio del nudo, buscar otras formas de deshacer lo complejo. Finalmente, ser conscientes del poder creador que habitaba en cada uno era un feliz hallazgo en este breve viaje del taller.

Celebración final

Para el cierre, los talleristas invitan a compartir algunos alimentos y bebidas dispuestos en la mesa. Se conversa y comparte abiertamente. En ese momento, se hace evidente en los participantes la aper-

tura hacia los demás miembros del grupo. La conversación, abierta y confiada, se evidenciaba en los gestos y sonrisas que invadieron el lugar. Finalmente, se hace manifiesta una gran cohesión grupal muy lejana al primer momento del encuentro.

Reflexiones finales · Sesión tres

En este encuentro final se evidencia que el propósito del taller por promover un espacio de acogida a partir de la generación de un ambiente de colaboración ha sido posible; se ha trascendido una tensión que es común entre dos planos de la cultura: el social y el individual. Y aunque sea momentáneamente, es posible vivenciar una noción de comunidad que es próxima a la familiaridad

(Bauman, 2003), un espacio donde las interrelaciones son posibles y dan paso a experiencias inter-sensibles. La otra forma de crear vínculos se pone de relieve entre los participantes: “mover el cuerpo”, “tocar el cuerpo” del otro.

La experiencia del taller es en sí misma, una evidencia del acontecimiento de la cohesión, el cual no es posible, sino hay unas transformaciones en las personas que lo experimentan, una trascendencia de las diferencias, un diálogo abierto y fluido que integra las formas diversas de estar en el mundo. En ese sentido, este fue un espacio que posibilitó poner en práctica la ética de lo colectivo, más allá de sus discursos. Dejó en los participantes una semilla que es posible hacer florecer.

Concluyendo... acerca del foco

Una vez analizado lo acontecido en este taller artístico, encontramos una serie de dimensiones que surgen de la aplicación del foco teatral en este escenario específico, las cuales se configuran como estrategias para avanzar hacia el fortalecimiento de la cohesión grupal. El foco en este tipo de talleres se traslada a la atención que reciben los participantes; su manejo es una tarea que los talleristas pueden asumir a favor de los objetivos del taller. La potencia, la duración y el tipo de foco conjugados, posibilitan la circulación entre diferentes dimensiones tales como:

1. De lo íntimo a lo público. Escenarios donde los participantes van y vienen, alimentando cada territorio con elementos de su opuesto.
2. De lo individual a lo colectivo. Una dupla que debe ser retroalimentada permanentemente en virtud de su complementariedad y no de su oposición.
3. De la realidad a la ficción. Tránsitos complejos que marcan la existencia contemporánea. Permitir el espacio para establecer esta urgente conexión es fundamental para que la existencia cobre sentido.
4. De la virtualidad a la corporeidad. Sabemos que la vida contemporánea ha ido prescindiendo paulatinamente de los cuerpos. El taller abre la posibilidad de re-corporizar cuerpos diluidos en dimensiones abstractas. La orientación consciente del foco es fundamental para lograr transitar entre las diferentes dimensiones, sin generar desequilibrios en la experiencia de los participantes.

La “desconexión” del frenético ritmo de la vida contemporánea, enunciada por los participantes en distintos momentos del taller, toma forma de manera evidente en la medida en que la cohesión grupal va ocupando el territorio.

Por lo tanto, y para finalizar, la cohesión como eje transversal del taller tiene la capacidad de abordar y atender las categorías base a las propuestas artísticas de *TransMigrARTS*:

1. Es un aglutinante que trasciende la idea de grupo como la reunión de un número de personas y se centra en la búsqueda de las sustancias que permitan que estas personas se acerquen realmente.

2. Ser cuerpo en la contemporaneidad está marcado por la individualidad. La cohesión brinda la posibilidad de hacer tránsito hacia la experiencia de ser cuerpo colectivo como una posibilidad de expansión de la existencia.

3. Indudablemente las vivencias se tornan en un excelente medio para lograr la cohesión. Cuando esta emerge y se comparte se vuelve tejido colectivo, acercando a las personas desde sus profundidades.

4. Los ambientes seguros son propicios para que emerja la creatividad, especialmente, en las personas que no tienen proximidad con esta acción. La cohesión juega un papel fundamental en la constitución de territorios confiables que les permita a las personas “Ser”.

Bibliografía

- Alinsky, S. (2012). *Tratado para radicales - Manual de revolucionarios pragmáticos*. Traficantes de Sueños.
- Barahúna, T. y Motos, T. (2009). *De Freire a Boal*. Ñaque Editora.
- Bauman, Z. (2003). *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Siglo XXI Editores.
- Bercebal, F. (1995) *Drama. Un estadio intermedio entre juego y teatro*. Ñaque Editora.
- Castillo Ballen, S. (2021). De la acción política a la performance: una reflexión respecto de las intersensibilidades performativas. *Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos*. 8(8), 237-257.
- Elias, N. y Scotson, J. (2016). *Establecidos y marginados. Una investigación sociológica sobre problemas comunitarios*. FCE Fondo de Cultura Económica.
- Martinez Thomas, M.; Gobbe Mevellec, E. (2014) *Dispositivo y arte*. Ñaque Editora.
- Owens, A. y Barber, K. (2001) *Mapping Drama*. Carel Press.
- Spooner, C. (2013). *Le théâtre de Juan Mayorga: de la scène au monde à travers le prisme du langage* [tesis en co-tutela entre la Universidad de Toulouse-II Le Mirail y la Universitat Autònoma de Barcelona]. Archivo digital. <http://hdl.handle.net/10803/120196>.
- Velasquez, A. M. y Martinez Thomas, M. “La intervención social de clown, una práctica dispositiva de investigación creación para la construcción de la paz en Colombia (2021)”. *Corpografías, Estudios críticos y desde los cuerpos*, 8(8), 135-147.

Estado de la cuestión sobre la migración LGBTIQ+ en Colombia

Un prefacio a la implementación de talleres artísticos en clave de diversidad sexual y de género

État des lieux de la migration LGBTIQ+ en Colombie

Préface à la mise en œuvre
d'ateliers artistiques axés sur
la diversité sexuelle et de genre

State of the art on LGBTIQ+ migration in Colombia

A preface to the implementation of
artistic workshops focused on
sexual and gender diversity

DOI 10.59486/MCLG2882

Diego Prieto-Olivares - LLA/CREATIS, Université de Toulouse,
UT2J – Doctorado en Estudios Artísticos (DEA), Universidad
Distrital Francisco José de Caldas¹

Palabras clave

migración LGBTIQ+, Colombia,
Venezuela, Sexilio, población
Trans

Keywords

LGBTIQ+ migration, Colombia,
Venezuela, Sexile, trans popu-
lation

Mots-clés

migration LGBTIQ+, Colombie,
Venezuela, Sexile, population
trans

Resumen

La población LGBTIQ+ que migra se ve en diversas ocasiones enfrentada a situaciones de acoso, violencia (física, verbal, sexual, psicológica) y discriminación. En muchos de los casos, tanto en los lugares de origen como de tránsito y destino, también encuentra falencias en la consecución de derechos como: la identidad, el trabajo, la salud, la educación o el uso del espacio público. Aunque es una problemática que se evidencia a nivel global, la cantidad de migrantes que han ingresado a Colombia en los últimos años, consecuencia de la crisis humanitaria venezolana, hace que sea necesario poner el foco en la situación de la población migrante LGBTIQ+ que se encuentra en esta zona. El cruzamiento entre la migración, las orientaciones sexuales, las identidades de género y las expresiones de género diversas dotan a esta problemática de dimensiones particulares que complejizan aún más las experiencias y vivencias de la población migrante LGBTIQ+.

Abstract

The LGBTIQ+ population that migrates is often faced with situations of harassment, violence (physical, verbal, sexual, psychological) and discrimination. In many cases, both in places of origin, transit and destination, they also encounter shortcomings in the attainment of rights such as: identity, work, health, education or the use of public space. Although it is a problem that is evident globally, the number of migrants who have entered Colombia in recent years, as a result of the Venezuelan humanitarian crisis, makes it necessary to focus on the situation of the LGBTIQ+ migrant population in this area. The intersection between migration, sexual orientations, gender identities and diverse gender expressions endow this issue with particular dimensions that further complicate the experiences of the LGBTIQ+ migrant population.

Resumé

La population LGBTIQ+ qui migre est souvent confrontée à des situations de harcèlement, de violence (physique, verbale, sexuelle, psychologique) et de discrimination. Dans de nombreux cas, que ce soit dans les lieux d'origine, de transit ou de destination, ils sont également confrontés à des lacunes dans l'obtention de droits tels que: l'identité, le travail, la santé, l'éducation ou l'utilisation de l'espace public. Bien qu'il s'agisse d'un problème mondial, le nombre de migrants entrés en Colombie ces dernières années, à la suite de la crise humanitaire vénézuélienne, fait qu'il soit nécessaire de se concentrer sur la situation de la population migrante LGBTIQ+ dans cette région. L'intersection entre la migration, les orientations sexuelles, les identités de genre et les diverses expressions de genre confère à cette question des dimensions particulières qui rendent les expériences et le vécu de la population migrante LGBTIQ+ encore plus complexes.

¹ · Artículo derivado de un capítulo de la tesis de doctorado en curso *La materialidad sensible de la migración: un acercamiento a la población LGBTIQ+ a través de la investigación-creación*.



Introducción

El proyecto europeo *TransMigrARTS* se sitúa en un contexto global de crecimiento de la población migrante debido a las problemáticas sociales, económicas, políticas y climáticas que se seguirán avecinando a lo largo de los próximos años. El objetivo del proyecto busca transformar la migración a través de las artes y su hipótesis radica en que “las artes escénicas pueden contribuir a reparar los modos de existencia que han sido adscritos a los migrantes en situaciones de vulnerabilidad en el país o países de acogida” (Martínez, 2023, p. 19). Luego de tres años y medio de operaciones del proyecto, se puede afirmar que hemos alcanzado a más de una veintena de comunidades y cerca de trescientos participantes en los veinte talleres artísticos realizados con población migrante, y esto sólo contando los talleres de la segunda etapa del proyecto (Velázquez, Camacho y Gómez, 2023). Las cifras, nada despreciables, continuarán aumentando gracias al trabajo constante de las trece estructuras asociadas al proyecto y a la implementación de los talleres prototipos que tienen lugar a lo largo del WP4² en cada uno de los países socios (España, Colombia, Francia y Dinamarca).

Dicha implementación no solamente busca avanzar en la consecución de los objetivos e hipótesis fijados para la totalidad del proyecto, sino que, además, se observa como un potencial escenario para disminuir los vacíos epistemológicos y cuestionamientos que han ido apareciendo a lo largo de estos años. Dada la enorme diversidad de participantes que han llegado a los talleres *TransMigrARTS*, sería erróneo afirmar que no ha habido entre ellos participantes pertenecientes a la comunidad LGBTQ+. No obstante, dadas las problemáticas, vivencias y experiencias particulares a las que se enfrenta este tipo de población y que difieren de otros tipos de tránsitos, se hace necesario implementar un taller artístico exclusivamente dedicado a esta población.

El presente artículo pretende ser, por tanto, el preámbulo para dicha implementación, que ya ha sido proyectada para los meses de octubre

y noviembre de 2024 en la ciudad de Bogotá, Colombia. Dicho taller busca ser un esfuerzo colaborativo entre la Université Toulouse-Jean Jaurès y la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, en donde se implementará uno de los seis talleres prototipos modelizados durante el encuentro *TransMigrARTS* de julio de 2023 y que pueden encontrarse en el número 4 de la Revista TMA³. Estos talleres surgen desde las lógicas de la investigación creación aplicada, un tipo de investigación que busca, a través de la intervención en poblaciones específicas, solventar una serie de necesidades por medio de la aplicación del arte. En el caso de los talleres artísticos *TransMigrARTS*:

esta investigación creación, extremadamente abierta e “indisciplinada”, permite comprender cuáles son las relaciones sensibles y las dinámicas de existencia socialmente afectadas por la migración para tratar de transformarlas con las propias herramientas del arte, a partir de la experiencia sensible y compartida en un espacio-tiempo dado. (Martínez, 2023, p. 20)

En este sentido, dado que las dinámicas de existencia y las relaciones sensibles de la población LGBTQ+ son diferenciales, su afectación será por tanto diversa al momento de ser atravesada por un fenómeno como la migración. En busca de poder acercarse a esta población para la implementación del taller artístico, se hace necesario entender dichas problemáticas diferenciales, siendo ese el objetivo principal del presente artículo. Para ello se busca establecer en primera instancia un estado del arte general de la migración LGBTQ+ para pasar, posteriormente, a un apartado que narre el estado de la migración LGBTQ+ en Colombia; la bibliografía consultada para la construcción de ambos apartados consistió en artículos científicos sobre la problemática de la migración LGBTQ+, trabajos de grado referentes a la temática e informes de organizaciones de derechos LGBTQ+ tanto venezolanas como colombianas que trabajaron directamente con la población.

2 · Sigla de *Work Package* 4 o cuarto paquete de trabajo.

3 · Para más información de los talleres prototipos *TransMigrARTS*, remítase a Velázquez, Camacho y Gómez (2023).

Una breve mirada al fenómeno de la migración en la población LGBTQ+

A la hora de analizar la migración y las dinámicas migratorias de la población LGBTQ+, es necesario dejar claras ciertas nociones básicas sobre migración y diversidad sexual y de género. En primer lugar, el concepto de migración que se utilizará a lo largo del presente artículo bebe directamente de la definición realizada por la Organización Internacional para las migraciones —OIM—, que la define como: “Movimiento de personas fuera de su lugar de residencia habitual, ya sea a través de una frontera internacional o dentro de un país” (OIM, 2019, p. 124). Lo anterior implica, entonces, que a diferencia de creencias altamente expandidas, institucionalmente, es considerado también como migrante aquella persona que se haya desplazado de su lugar de origen y se haya movilizado hacia otra ciudad sin la necesidad de haber cruzado una frontera internacional.

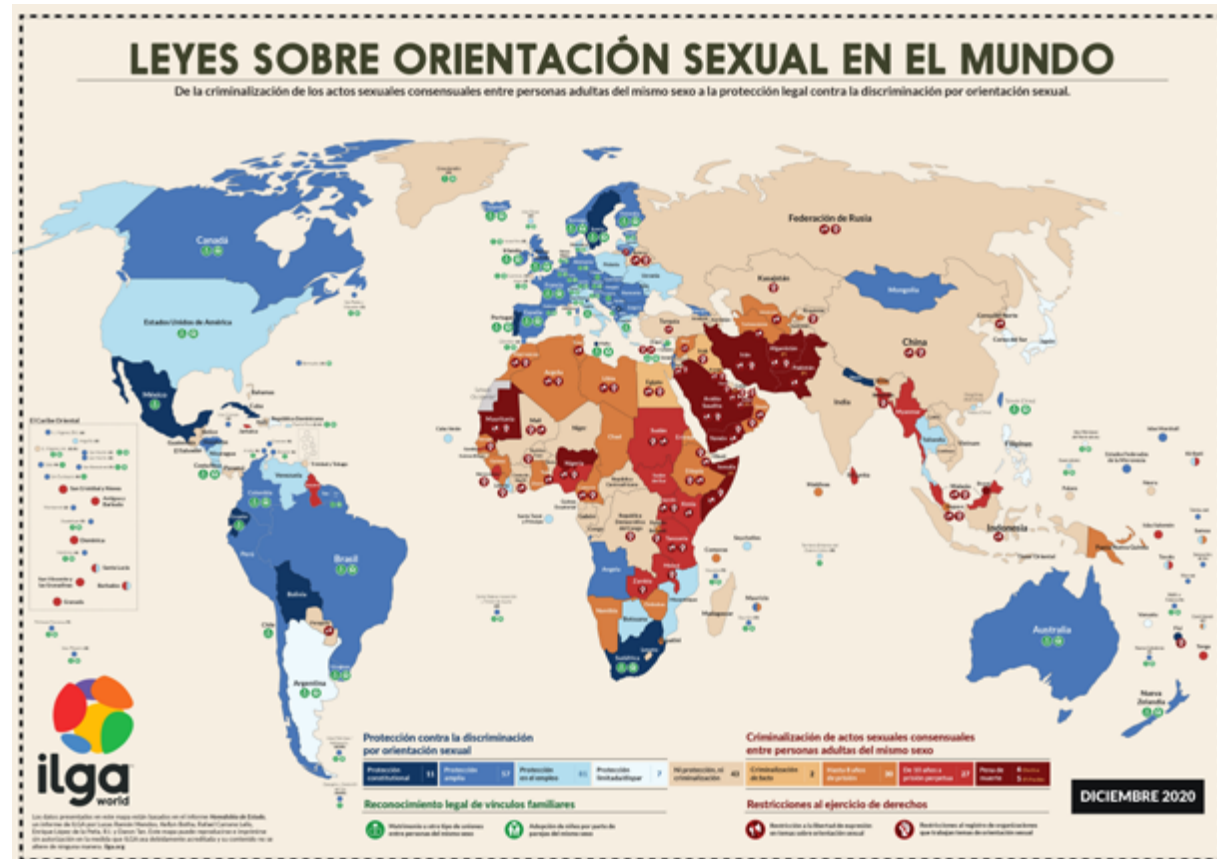
En cuanto a flujos migratorios internacionales, Vidal-Ortiz (2013) se refiere a la existencia aún palpable de un “Norte” global muy bien definido que actúa, en la mayoría de los casos, como un receptor paternalista de migrantes y que promete un futuro próspero y menos problemático que en el “Sur”, especialmente, cuando se trata de condiciones de género y sexualidad. Esta diferenciación clara entre países benefactores del primer mundo vs países del tercer mundo vistos con retraso cultural obedece a la creencia ampliamente extendida, aunque no por ello acertada, de que los países del primer mundo (principalmente Estados Unidos y la Unión Europea) pueden ser mucho más permisivos para las personas que llegan y esperan vivir plenamente sus orientaciones sexuales, identidades de género y expresiones de género diversas.

Estos flujos migratorios LGBTQ+ operan en el contexto de la heteronormatividad, concebida por diversos autores (Rich, 1996; Wittig, 1992; Butler, 2007; Warner, 1993; entre otros) como un sistema de dominación y control en donde se privilegia la experiencia masculina y heterosexual. De acuerdo con los autores, bajo la imposición de la heterosexualidad como único modo de vida válido, se ha extendido a todas las instituciones y esferas de la vida pública un rechazo hacia cualquier persona o comportamiento que altere este esquema de dominación. Por tanto, la persecución, discriminación y violencia ejercida en contra de la población LGBTQ+ tiene sus raíces en este sistema y explica a su vez que, en escenarios donde son negadas las orientaciones sexuales, identidades de género y expresiones de géneros diferentes de la norma, pueda existir la obligación de escapar para salvaguardar la vida y la integridad física, emocional y psicológica.

Dicho panorama puede observarse en mejor medida gracias al aporte realizado por la Liga Internacional de Lesbianas, Gays, Bisexuales, Transexuales e Intersexuales (ILGA), que mantiene desde hace varios años un trabajo de documentación permanente sobre la situación legal y real de las personas LGBTQ+ alrededor del mundo. Los últimos informes que han sido publicados sobre la situación legal de la orientación sexual en el mundo (2020) y sobre el mapeo legal trans (2019), dan cuenta de una situación preocupante de discriminación, violencia y penalización en diversos países, lo que inevitablemente genera un flujo migratorio hacia lugares más seguros. En el último informe sobre la homofobia de Estado del año 2020, se ha incluido un mapa en donde se refleja la situación legal y jurídica de la homosexualidad en el mundo, que se puede encontrar a continuación en la figura 1.

Figura 1

Mapa de las leyes sobre orientación sexual en el mundo 2020



Nota. Página Web oficial de ILGA- https://ilga.org/sites/default/files/downloads/SPA_ILGA_World_map_sexual_orientation_laws_dec2020.png

En lo que se puede observar en este mapa, existen dos grandes categorías sombilla, a saber, la protección contra la discriminación por orientación sexual (entre azul oscuro y blanco) y la criminalización de actos sexuales consensuados entre personas adultas del mismo sexo (entre durazno y marrón). Estas mismas categorías se dividen en subcategorías que se enuncian a continuación: 1) Protección constitucional, 2) Protección amplia, 3) Protección en el empleo, 4) Protección limitada/dispar, 5) Ni protección, ni criminalización, 6) Criminalización de facto, 7) Hasta 8 años de prisión, 8) De 10 años a prisión perpetua y 9) Pena de muerte.

De igual forma, se contemplan otros cuatro indicadores dentro del mapa, dos vistos como positivos (“Matrimonio y otro tipo de uniones

entre personas del mismo sexo” y “Adopción de niñez por parte de parejas del mismo sexo”), y dos como negativos (“Restricción a la libertad de expresión en temas sobre orientación sexual” y “Restricciones al registro de organizaciones que trabajan temas de orientación sexual”). Una observación somera del mapa permitiría, a simple vista, dar por sentado que las protecciones a las personas gays y lesbianas en América Latina, América del Norte y Europa son relativamente fuertes. No obstante, los estudios que han empezado a aparecer referentes a la migración LGBTIQ+ permiten matizar esta afirmación y dilucidar brechas en dichas protecciones. Como ejemplo, tomemos en primer lugar el caso de República Dominicana y Puerto Rico, donde se observa que, de acuerdo con Alfonso-Toro, Ortiz y Lugo (2012), son notorias las motivaciones

en razón de la orientación sexual en hombres homosexuales u hombres que tienen sexo con hombres (HSH, para abreviar) que deciden migrar desde la República Dominicana hasta Puerto Rico.

Alfonso-Toro *et al.* (2012) explican la situación migratoria hacia Puerto Rico desde un análisis de la situación de la sexualidad y de las costumbres que se viven en República Dominicana. Aun cuando legalmente no es penada la homosexualidad en el país, el artículo 8 de la Constitución indica que se condenan “los atentados a la moral y a las buenas costumbres”, lo que ha permitido, de facto, la discriminación y penalización social de la homosexualidad y la transexualidad en este país. Esto, sumado a una fuerte cultura religiosa, ha generado un ambiente de inseguridad y ocultamiento para las personas homosexuales que viven en el país y que han optado por tomar la migración como una opción de liberación.

No obstante, influyen evidentemente otros factores que llevan a la situación migratoria, como los incentivos económicos que pueden tener en el país de destino y que, de acuerdo con las tablas mostradas por Alfonso-Toro *et al.* (2012), ratifican un mayor porcentaje de ingresos para los hombres que han migrado, independientemente de su situación de educación o sus trabajos. Varios de los hombres que fueron entrevistados por los autores, por ejemplo, han empleado el ejercicio del trabajo sexual en Puerto Rico, que también ejercían anteriormente en República Dominicana, pero con mayores obstáculos y penalizaciones de tipo moral y social.

Aunque los anteriores análisis datan del año 2012, en bibliografía más reciente Sorto Ortiz y Jiménez Gómez (2021) indican causales similares de migración de la población LGBTIQ+ en el caso de Honduras, cuyas condiciones de machismo y cultura religiosa son parecidas a las de República Dominicana. En el informe presentado por estos autores se indica que entre el 2015 y el 2019 se ha presentado una considerable ola migratoria en el país debido a la situación de violencia que se vive en diferentes zonas de Honduras. La comunidad LGBTIQ+ no se encuentra exenta de dicha violencia y, por el contrario, es vulnera-

ble de vivir violencias machistas, homofóbicas y transfóbicas que ponen en riesgo su seguridad e integridad física, mental y emocional.

De acuerdo con el informe, de los 72 casos recogidos para el estudio, las personas víctimas de migración forzada sufrieron amenazas de muerte, secuestros, hostigamiento, extorsión, violencia intrafamiliar y/o violencia sexual, cuyos victimarios fueron, o bien las pandillas que se asentaron en el país, o bien algún familiar, o bien agentes estatales o parejas y exparejas sentimentales. De estos casos, la totalidad de las personas que migraron lo hicieron hacia los Estados Unidos, México o España debido a la creencia de que en estos países las orientaciones sexuales diversas e identidades de género no conformes se vivirían con mayor libertad (Sorto y Jiménez, 2021).

Dentro del informe anteriormente referido, también se observa que muchos de los migrantes forzados intentaron migrar hacia ciudades al interior de Honduras antes de optar por abandonar el territorio nacional. No obstante, es visible que las vulneraciones a los derechos de esta población continuaron en sus nuevos lugares de destino. Aunque las violencias no fueran tan fuertes como en sus lugares originales de residencia, es evidente que se mantuvieron complicaciones en el acceso a los derechos al trabajo y a la salud, puesto que al hacer pública la identidad LGBTIQ+ se les negaba el acceso a estos derechos, a posibles trabajos o a tratamientos hormonales o de enfermedades que les eran necesarios, lo que los obligó a optar por la migración internacional.

Continuando con otros aires geográficos y volviendo al mapa de la Figura 1, se puede observar que, a nivel de protecciones contra la discriminación y el reconocimiento del matrimonio igualitario y la adopción homoparental, Colombia y España se encuentran en coloraciones similares. Sin embargo, de acuerdo con la investigación realizada por Restrepo Pineda (2017), a través del estudio de la migración de hombres homosexuales a España queda claro que esta migración fue motivada por la búsqueda de un escenario mucho más respetuoso y abierto con la diversidad sexual.

De esta forma, a pesar de que a nivel jurídico parezca existir una protección de los derechos de los y las homosexuales, a nivel social y cultural sigue habiendo un fuerte estigma en el imaginario colectivo colombiano contra esta población. Los hombres entrevistados por Restrepo Pineda dan cuenta de que sus procesos migratorios, aunque pudieron haber estado motivados por razones de tipo económico, tuvieron como factor determinante para migrar la posibilidad de vivir en un ambiente menos hostil y de formar lazos familiares acordes con su orientación sexual sin las preocupaciones de vivir intolerancia como en Colombia.

El reconocimiento de los derechos de la comunidad LGBTI se ha convertido en un factor de atracción para aquellas personas que sufren algún tipo de discriminación, ya sea institucional, legal, social o cultural, por su condición sexual en sus países de origen; sin embargo, no son solo quienes se ven privados de sus derechos los que migran a España: también lo hacen hombres y mujeres que buscan espacios sociales más tolerantes y respetuosos que les garantizan el disfrute pleno de sus derechos. Es así, como los estudios sobre migración han dado cuenta que “los migrantes son mucho más diversos en términos de identidad sexual y de género de lo que se ha considerado, ya que no todos los hombres y mujeres que migran son heterosexuales, y es necesario entonces estudiar una nueva realidad de la migración donde la identidad sexual y de género permita romper las visiones reduccionistas que niegan su existencia en este ámbito”. (Restrepo, 2013, citado en Restrepo, 2017, p. 203)

Por otra parte, para los mismos españoles estos factores son esenciales a la hora de migrar desde las zonas rurales hacia las grandes ciudades. Zúñiga Rodríguez (2020), en concordancia con lo planteado por Restrepo Pineda, señala la heteronormatividad como una de las causas de discriminación y, por ende, de movilidad de las personas homosexuales. Esta heteronormatividad, que ha permeado la cultura y que ha definido los roles heterosexuales y cis-género como los valo-

res mayoritarios, han relegado al resto de orientaciones sexuales e identidades de género como formas de “desviación” que no tienen cabida en una sociedad hetero normada. De esta forma, las personas homosexuales de la España rural han tenido que *sexiliarse* con el fin de obtener una libertad y desarrollo de su diversidad sexual que en sus lugares de origen les ha sido negado.

El *sexilio* es un término acuñado por el sociólogo puertorriqueño Manuel Guzmán en 1997 —citado en las investigaciones de Martínez-San Miguel (2011)— para una compilación de escritos sobre cultura y política puertorriqueños. Allí, las diversas perspectivas de Puerto Rico como una nación construida a base de movilidad y migración generan diversas miradas en las que Guzmán es el único que refiere mínimamente a la migración de un hombre homosexual. Así, el término *sexilio* es definido por Guzmán como: “el exilio de aquellos que han tenido que dejar sus naciones de origen a causa de su orientación sexual” (Guzmán, 1997, citado por Martínez-San Miguel, 2011), y es utilizado por varios de los autores que se han referido al tema de la migración forzada en razón de orientación sexual o identidad de género en los aires latinos o hispanoamericanos (tales como Calle-Botero, 2016; Galaz y Menares, 2021; La Fountain-Stokes, 2004; Martínez-San Miguel, 2011; Vidal-Ortiz, 2013; Zúñiga Rodríguez, 2020; entre otros).

Por su parte, para Zúñiga Rodríguez (2020), el *sexilio* evoca un pensamiento negativo que implica la expulsión de alguien de un espacio determinado a otro, motivada dicha expulsión por razones de género y sexualidades diversas, con el fin de salvaguardar su vida o su integridad física. No obstante, a lo largo de su investigación, Zúñiga Rodríguez ha observado que muchos de los individuos homosexuales se han ido por voluntad propia de sus comunidades rurales en España con el fin de obtener una libertad que no habrían tenido de otro modo. Así, se manejan dos acepciones en las que se entendería, por una parte, como una:

huida del contexto por persecución y opresión; y, por otra parte, el *sexilio* entendido como una huida en busca de un

espacio personal donde liberarse del control social, no por persecuciones explícitas, pero sí abogando por una búsqueda de libertad. (Zúñiga, 2020, p. 10)

Un punto importante que es señalado por Zúñiga Rodríguez y ratificado por diversos autores tomados para este estado del arte (Calle, 2016; Cotrina-Gulfo, 2016; Galaz y Menares, 2021; Restrepo, 2017), es el papel que ha jugado la familia de los migrantes en la dinámica de discriminación, violencia y exclusión. En muchos casos, el deseo de migrar comienza por la falta de respeto por las orientaciones sexuales diversas e identidades de género no conformes. En sociedades regidas por la heteronormatividad, la presión social, los prejuicios y la intolerancia generan que los núcleos familiares, no sólo no sean seguros para la población LGBTIQ+, sino que, además, sean estos los multiplicadores de la homofobia y transfobia que sufre esta población.

Evidentemente, es necesario matizar que, aun cuando la discriminación familiar hacia las personas LGBTIQ+ sea común en muchos contextos, existen, también, excepciones de familias que, por medio del respeto y el apoyo, han colaborado con los procesos migratorios de sus familiares en busca de un entorno mucho más respetuoso para estas identidades. Restrepo Pineda (2017) indica que varios de los hombres homosexuales colombianos que entrevistó para su trabajo de investigación llegaron a España por medio de los lazos familiares que ya se encontraban establecidos en el territorio antes de su llegada. En uno de los casos fue la madre, migrante y establecida en España, quien insistió para que su hijo migrara hacia una sociedad más abierta y tolerante, como la que veía en España en comparación con los vejámenes que podría sufrir si se quedaba en Colombia.

Calle Botero (2016), por su parte, realiza una crónica periodística de varias mujeres con experiencia de vida trans que han debido huir de su lugar de origen a causa de problemáticas sociales ligadas al conflicto armado y la acción de los grupos armados ilegales en Colombia. En una de las crónicas, el hostigamiento no cesó con un primer desplazamiento hacia otra zona, ya que la prota-

gonista cuenta que las violencias y los grupos que la amenazaron originalmente llegaron hasta su nuevo lugar de residencia para volver a amenazarla. Producto de dicho hostigamiento, la mujer debió emprender una migración mucho más lejana, dejando el país de origen para ir hasta Europa. Otras de las mujeres indicaron en la crónica que, luego de haber sido desplazadas de sus comunidades de origen, no han regresado a estas zonas no solamente por el peligro que supone hacerlo, sino, además, porque los lazos que dejaron allí (especialmente las familias que las rechazaron), no son los suficientemente fuertes como para desear un retorno temporal o de vacaciones.

A partir de lo anterior, es necesario detenerse en las problemáticas específicas que aquejan a la población con experiencia de vida trans al momento de migrar y de pensar en regresar a sus lugares de origen. De acuerdo con Galaz y Menares (2021), de forma similar a como lo señala Calle Botero en el contexto del desplazamiento por el conflicto armado, los servicios migratorios a los que se deben enfrentar las personas LGBTIQ+ son a menudo desconocedores de temas de género y sexualidad o, de facto, son discriminadores contra este tipo de población. Así, los servicios migratorios muchas veces remiten esta población a otros servicios, que a su vez remiten a otros, en una cadena de discriminación y revictimización de la población LGBTIQ+ migrante.

Los autores también indican que, independientemente de si salieron de sus lugares de origen por voluntad o a la fuerza, el exilio en un nuevo contexto les ha permitido a las mujeres con experiencia de vida trans el libre desarrollo de su identidad de género. Sin las presiones familiares ni societales y con un mejor acceso a sistemas de salud y tratamientos hormonales, la migración no sólo constituye para ellas un exilio de sus lugares de origen sino la oportunidad de ser y desarrollar sus vidas. Por ese motivo, la posibilidad de regresar, así sea de vacaciones (o, en algunos casos, el miedo a ser deportadas cuando se trata de una migración internacional) conlleva una situación de estrés y de vulnerabilidad para ellas.

De igual forma, a pesar de que la migración pueda ser un elemento de liberación, las personas

con experiencia de vida trans deben enfrentarse a diversas problemáticas adicionales a la hora de realizar su tránsito y su legalización en los lugares de destino. Galaz y Menares cuentan, también, los problemas que ciertas personas con experiencia de vida trans encontraron en Chile después de su proceso de migración, específicamente relacionado con la violencia quirúrgica a la que podían verse sometidas en su proceso de tránsito de género. Se presenta el caso de Jean Pierre, un hombre con experiencia de vida trans que, en busca de realizar un procedimiento de mastectomía, vivió violencia de parte de los médicos que se negaban a operarlo y que, por el contrario, buscaban otros individuos para que realizaran el procedimiento, exponiendo los datos personales del mismo y sometiéndolo a una humillación que le impidió seguir con el proceso.

Por otra parte, muchas veces la centralización también puede llegar a ser un problema, ya que las personas LGBTIQ+ que se han ubicado en zonas rurales, luego de su proceso migratorio, se han visto en la necesidad de desplazarse hacia las zonas centrales (como ciudades capitales) en busca de tener atención, apoyo y servicios psicosociales o médicos, o para los servicios de renovación de documentación y visas.

Estado de la migración LGBTIQ+ en Colombia

El fenómeno migratorio en Colombia ha estado principalmente demarcado histórica, social, cultural, económica y políticamente por el conflicto armado interno. Al haber sido un fenómeno que afectó a todas las esferas sociales en Colombia, ha dejado una de las tasas de desplazamiento forzado más altas registradas en el mundo. En cuanto a la situación de la población LGBTIQ+ en el conflicto armado, la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición (2022) indica que Colombia tiene una deuda política histórica con la población

Me fui a una pensión en Santiago para poder hacer el trámite, [cuando] un día, no sé, a la señora le dio por revisar mi habitación; yo no estaba, y agarró mi pasaporte, que yo lo había dejado resguardado en un lugar seguro para que no me lo fueran a robar, y al leer el nombre ahí se armó una trifulca enorme, porque la residencia no era mixta y entonces, yo no encajaba con lo que se admitía: me retuvo el pasaporte, me tuve que ir; ya no tenía ni para comer, ni para vivir, no tenía pasaporte, me encontraba mal, fui cayendo y [entonces] conseguí contactarme con alguien de esta organización trans, [donde] me ayudaron, [hasta que] yo recuperé mi pasaporte; [ahora] estoy trabajando y esperando visa. (Pierre, 2020, citado en Galaz y Menares, 2021, p. 215)

Galaz y Menares (2021) tanto como Calle Botero (2016), Cotrina-Gulfo (2016), García Díaz (2017) y Restrepo Pineda (2017), coinciden además que, en otros contextos, no solamente la discriminación por identidad de género es vivida, sino que además, se observa que deben sufrir de violencias interseccionales, ya que se discrimina también a ciertas nacionalidades, coloraciones de piel o clases sociales, aunando así el clasismo, el racismo y la xenofobia a la violencia transfóbica y homofóbica.

LGBTIQ+, debido a que culturalmente se han establecido modelos socioculturales hegemónicos que han impuesto lo que puede llamarse “normal” y “anormal”, “moral” e “inmoral”.

Esos esquemas culturales adoptados y reproducidos que asocian lo diferente con lo negativo permearon inevitablemente la vida de toda la población colombiana, incluso, la de quienes tomaron las armas: guerrillas, paramilitares y fuerza pública. Cada grupo, con un patrón particular, persiguió a las personas LGBTIQ+ en razón de

sus orientaciones sexuales e identidades y expresiones de género no normativas, para consolidar un control poblacional en los territorios, mediante la imposición o reafirmación de un orden moral, social, político, económico y militar que consideraba «correcto», y para obtener o mantener la legitimidad ante la ciudadanía que las veía como «indeseables», con el fin de ganar la guerra. (Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición, 2022, p. 354)

Continuando con esta lógica de persecución a las personas LGBTIQ+, Cotrina-Gulfo (2016, p. 73) señala que en el caso colombiano existen particularmente cinco elementos estructurales de la discriminación y la vulnerabilidad en esta población, a saber: 1) Familia, 2) Sociedad, 3) Estado, 4) Insurgencia y 5) Componentes paraestatales. En el primer componente, por ejemplo, las familias han optado por ultrajar, discriminar e incluso desterrar a sus miembros LGBTIQ+ con el fin de que la comunidad de la que son parte no los asocie con las orientaciones sexuales diversas y las identidades de género no conformes. Esto no solamente se hace debido al estigma y prejuicio que recae sobre este tipo de población, sino porque, además, tener familiares LGBTIQ+ en algunas zonas puede ser motivo suficiente para alertar a los grupos armados ilegales asentados en dichas zonas y puede ser motivo de violencias o asesinatos incluso a los miembros cercanos de la familia (Cotrina-Gulfo, 2016).

De esta forma, el segundo componente entra en juego, al ser la sociedad misma la que se encarga de censurar e incluso de delatar a aquellas familias o personas LGBTIQ+, con el fin de que los valores conservadores, religiosos y heteropatriarcales no se vean afectados por la presencia de esta población. El Estado, a su vez, aparece como elemento estructurante de la vulnerabilidad debido a que las denuncias e investigaciones de las violencias realizadas en contra de la población LGBTIQ+ no suelen ser escuchadas o sistematizadas por el aparato judicial. El acceso a la justicia en Colombia suele ser precario y dado que las estructuras del Estado se encuentran permeadas

por la ideología y valores de sus funcionarios, normalmente las personas LGBTIQ+ encuentran más vulnerabilidad y discriminación dentro de estas. De acuerdo con Calle Botero (2016), muchas de las personas LGBTIQ+ que han sido víctimas y han optado por hacer las denuncias pertinentes, han preferido omitir sus orientaciones sexuales diversas o identidades de género no conformes con el fin de evitar posibles discriminaciones de parte de los funcionarios estatales. Por otra parte, de acuerdo con Caribe Afirmativo (2019) y la Fundación GAAT (2020), la Fuerza Pública colombiana también ha sido una fuente de violencia sistemática ejercida contra la población LGBTIQ+ colombiana y migrante.

Finalmente, en cuanto a la insurgencia y los componentes paraestatales, estos refieren tanto a las guerrillas de izquierda que surgieron en los años 60 en Colombia, algunas de las cuales siguen vigentes, como a los grupos paramilitares contrainsurgentes que surgieron en respuesta a las actividades de las guerrillas. Ambos componentes, a pesar de sus ideologías diametralmente opuestas, han supuesto un factor importante de violencia contra la población LGBTIQ+. Como ejemplo de esto, se observa la identificación de los panfletos como elemento crucial para el desplazamiento forzado de esta población. Estos panfletos, en diferentes zonas del país, pero especialmente en el ámbito rural, han informado de posibles limpiezas sociales en las que se cataloga a la población LGBTIQ+ como blanco de ataque. Estos panfletos son usualmente distribuidos por grupos al margen de la ley que catalogan a esta población junto con los delincuentes, los trabajadores sexuales y los expendedores y consumidores de droga, indicando que, para ellos, todos estos individuos son indeseados y por ello deben ser exiliados o asesinados para mantener la moral y las buenas costumbres (Cotrina-Gulfo, 2016).

Así como el anterior, existen diversos análisis que han tratado la temática del desplazamiento forzado en la población LGBTIQ+, sus causas, consecuencias y otras variables. Desde el Centro Nacional de Memoria Histórica existen dos informes particulares: *Aniquilar la Diferencia* y *Ser Marica en medio del conflicto armado*; ambos documentos han tratado de manera minuciosa

la problemática de ser LGBTIQ+ en el marco del conflicto, así como las perspectivas de violencia y desplazamiento a los que se ha enfrentado esta población en Colombia. Como se observa, aunque la literatura que refiere al desplazamiento interno de la población LGBTIQ+ es sólida, pues está atada a los análisis realizados sobre el conflicto armado, la documentación en cuanto a la migración internacional es bastante más escasa.

Históricamente, Colombia no ha sido un país receptor de población migrante internacional y sus lógicas de desplazamiento estuvieron marcadas, al menos durante los últimos sesenta años, por el conflicto armado interno. No obstante, de cara a la crisis venezolana de los últimos años, Colombia se ha convertido en el mayor receptor de migrantes provenientes del país vecino; dicha crisis, a grandes rasgos, obedece a diversos factores entre los que se encuentran la crisis política de persecución a la oposición por parte del gobierno, así como el debilitamiento del poder legislativo venezolano y el equilibrio de poderes en 2015 (Ellner, 2019). En materia económica, por su parte, la crisis estuvo caracterizada por una “enorme caída del PIB per cápita, gran escasez de productos básicos, hiperinflación y una merma considerable en la capacidad adquisitiva de la población” (Freiretz *et al.*, 2023, p. 3).

Las condiciones de pobreza y escasez han generado olas de migración constante; Freiretz *et al.* (2023), basados en los datos arrojados por la Plataforma de Coordinación Interagencial para Refugiados y Migrantes de Venezuela, estiman que más de seis millones de nacionales venezolanos se encuentran residiendo fuera del país desde el año 2015. De esos seis millones, aproximadamente dos millones ochocientos cincuenta y siete mil (2.857.000) se encuentran residiendo en Colombia a fecha del 31 de enero de 2024, de acuerdo con el Observatorio de Migraciones, Migrantes y Movilidad Humana (2024). La distribución de género es medianamente igualitaria, con un 51,69 % de esta población de género femenino frente a un 48,28 % de género masculino, y la mayoría de la población migrante se ha asentado en la ciudad de Bogotá (602.896).

A pesar de la precisión en las cifras ofrecidas por el Observatorio, no hay datos oficiales sobre la distribución de la población LGBTIQ+ migrante en Colombia. Desde Venezuela, tampoco es posible conocer la cifra de la población LGBTIQ+ que ha migrado, ni mucho menos cuantos nacionales venezolanos pertenecen a esta población (Franco, 2022). En cuanto a las motivaciones para migrar, Bula Beleño y Cuello Santana (2019) afirman que pueden deberse principalmente a dos tipos de causas: la primera, refiriéndose directamente a discriminación a causa de su orientación sexual, identidad de género o expresión de género diversos⁴; mientras que la segunda, obedece a razones directamente políticas, sociales o económicas.

Por ejemplo, dentro de la muestra tomada por Bula Beleño y Cuello Santana (2019) de 27 personas, una de ellas declaró directamente que su motivo de desplazamiento fue a causa de amenazas de muerte debido a su afiliación política a un partido de oposición. Otras razones de índole económico obedecen, o bien a la falta de recursos económicos para subsistir en los lugares de origen, o bien a la escasez de alimentos y medicamentos que se vivió en Venezuela. En este sentido, es importante mencionar que los medicamentos son un especial motivo de migración en población LGBTIQ+ seropositiva⁴, que deciden migrar en busca de mejores atenciones en salud. Sobre este aspecto se ahondará más adelante.

En cuanto a las motivaciones ligadas directamente a la orientación sexual, identidad de género y expresión de género diversas, los testimonios recogidos por Bula Beleño y Cuello Santana (2019) son una muestra de la homofobia y transfobia vivida en Venezuela y materializada a través de la discriminación y la violencia física y verbal. Uno de los testimonios menciona que “en el caso de las mujeres lesbianas, sufrimos constantemente golpes e insultos en el espacio público” (Bula y Cuello, 2019, p. 180). Adicionalmente, la segregación que viven las personas LGBTIQ+ en razón de su orientación sexual, identidad de género y expresión de género diversa conlleva a que les sea más difícil encontrar trabajo o educación en

su lugar de origen, lo que genera que deban migrar; de acuerdo con Franco (2022), Venezuela ocupaba en 2017 el cuarto lugar entre los países de América con el mayor número de asesinatos LGBTIQ+, y la violencia, discriminación y segregación en razón de identidad de género, expresión de género y orientación sexual, eran motivados no sólo desde la ciudadanía sino desde las figuras públicas y estatales que esparcían un discurso de odio contra esta población.

Por otra parte, en la investigación dada por la Unión Afirmativa de Venezuela —citada por Franco (2018)— se observa que estas motivaciones pueden obedecer a aspectos tanto de índole económica y social como por discriminación debido a la orientación sexual e identidad de género. Se toma el caso, por ejemplo, de las medidas de contingencia tomadas desde la declaración de la emergencia económica para la compra regulada de alimentos y medicamentos; se obligó a los establecimientos a solicitar comprobaciones de identidad con cédula y parámetros biométricos, lo que hacía que se discriminara a las personas trans dado que su identidad de género y su identidad legal no coincidían. Otro caso fue el de la asignación de bolsas de comida por familia que excluía a las parejas del mismo sexo, quienes no eran censadas para la distribución al no ser consideradas familias (Franco, 2018).

Sin embargo, a pesar de la búsqueda de los migrantes por unas mejores condiciones de vida de su orientación sexual, identidad de género y expresión de género, se observa que la migración hacia Colombia no solventa estas carencias que existen desde Venezuela. Estas son, incluso, agravadas por las mismas condiciones que vive la comunidad LGBTIQ+ en Colombia en materia de acceso a educación, salud y trabajo, además de las problemáticas propias del proceso migratorio que somete a los migrantes a un doble cruzamiento de vulnerabilidad y marginalización. Gómez Forero (2021) confirma estas vulneraciones al mencionar que, en palabras de Wilson Castañeda, director de la Corporación Caribe Afirmativo, las personas LGBTIQ+ venezolanas que deciden migrar hacia Colombia, lo hacen al ver las garantías teóricas de derechos que existen

en Colombia (matrimonio igualitario, adopción por parte de parejas del mismo sexo, protección a personas con experiencia de vida trans y políticas públicas). No obstante, al llegar al país se encuentran en un limbo en el que son víctimas de violencias y discriminaciones, al igual que en sus lugares de origen, sin mencionar las vulneraciones que se encuentran a lo largo del camino en el tránsito para llegar hasta Colombia.

En ese sentido, la Corporación Caribe Afirmativo (2019) ha documentado algunos de los casos de vulneración de derechos que han sufrido migrantes instalados en las ciudades de la región Caribe y en zonas aledañas a los pasos fronterizos del departamento de Norte de Santander, al noroccidente de Colombia, entre otras localizaciones. En el momento del tránsito, los migrantes venezolanos pueden ver vulnerados sus derechos por diversos actores que intervienen en el proceso de tránsito, especialmente en las zonas fronterizas o los pasos legales e ilegales. Bula Beleño y Cuello Santana (2019), al igual que la Fundación GAAT (2020) indican que es más probable que la población migrante LGBTIQ+ migre por medio de las “trochas” o zonas ilegales, debido a la enorme dificultad de migrar por medios legales gracias a los trámites burocráticos infinitos y a la discriminación sistemática que hace el Estado a la población LGBTIQ+.

Dicha migración irregular puede, incluso, suponer una sentencia de muerte para las personas con experiencia de vida trans que traspasan estas zonas debido a la violencia sistemática contra esta población por parte de diferentes actores ilegales (Fundación GAAT, 2020). En uno de los testimonios recogidos por la Fundación GAAT de población trans residente en Bogotá, cuatro mujeres con experiencia de vida trans mencionan que, al enterarse de asesinatos a personas trans en las trochas y pasos ilegales, se vieron obligadas a cruzar con una expresión de género masculina con el fin de salvaguardar su seguridad. Luego, tras llegar a Cúcuta y debido a la desvalorización del bolívar frente al peso colombiano, tuvieron que ejercer la prostitución para conseguir lo suficiente para pagar un pasaje hasta Bogotá, además de ser acosadas por otras mujeres

4 · Es decir, portadora del Virus de Inmunodeficiencia Adquirida (VIH).

colombianas que ejercían la prostitución, quienes las veían como competencia.

Bula Beleño y Cuello Santana (2019) indican que, a su vez, en lo referente al momento del tránsito, esta población migrante puede ver vulnerados sus derechos por actores estatales, actores paraestatales y sociedad civil. En el caso de los actores paraestatales, por ejemplo, mencionan mayoritariamente a las bandas criminales que se apoderan de las zonas de frontera en busca de sobornos o víctimas de trata de personas. Al respecto, menciona que:

Los problemas que tienen las personas migrantes LGBT con las bandas criminales cambian si son mujeres u hombres. En el caso de las mujeres lesbianas, bisexuales y trans, estas suelen ser expuestas a violencia sexual como abusos, acoso, violaciones e incluso trata de personas. Los hombres gais y bisexuales tienen mayores riesgos de ser víctimas de robo o de agresiones físicas y verbales. (Bula y Cuello, 2019, pp. 182-183)

Corporación Caribe Afirmativo (2019) parece confirmar esta afirmación por medio del testimonio de una pareja de mujeres que viajaban con sus familias. Este testimonio declara que, en medio de su trayecto, un conductor de bus intentó abusar sexualmente de las mujeres y de sus hermanas, antes de intentar venderlas a grupos armados ilegales que se dedicaban a la trata de personas. En otros casos, la violencia sexual fue ejercida desde otros modos, tal y como lo documenta la Fundación GAAT (2020), en donde menciona que varias de las mujeres tuvieron que pagar el transporte desde las zonas fronterizas hasta el interior del país con favores sexuales al carecer de dinero, y quienes se negaban eran directamente abusadas.

Así, la población migrante LGBTIQ+ venezolana en Colombia ha pasado por una serie de vulneraciones de derechos aún antes de llegar al lugar de destino, donde también deben enfrentarse a situaciones igualmente victimizantes y que obedecen a otras dinámicas. En varios casos, el viaje no termina al llegar al lugar de destino esperado,

pues es posible encontrarse con que no hay posibilidades de trabajo en las ciudades a las que migraron, viéndose obligadas a realizar un nuevo proceso de migración. La Fundación GAAT (2020) documenta, en ese sentido, la travesía de cuatro mujeres que, al llegar a la ciudad de Bogotá, en donde encontraron alimentación y cobijo, se vieron en la necesidad de volver a migrar, pues para ellas Bogotá ya estaba “llena”. Al plantear un viaje a la ciudad colombiana de Santa Marta, se dan cuenta al llegar que, en realidad, tampoco hay trabajo para estas personas y que fueron engañadas para desplazarse, por lo que deben regresar a Bogotá nuevamente, ejerciendo trabajos de índole sexual para conseguir el dinero para un nuevo pasaje de regreso.

Se observa, entonces, que, aunque Bula Beleño y Cuello Santana (2019), así como también Corporación Caribe Afirmativo (2019), centran sus análisis de manera exclusiva en el Caribe colombiano y Norte de Santander, las situaciones que ellos exponen en materia de derechos pueden extrapolarse de manera generalizada a la totalidad del país. Los ejemplos dados por la Fundación GAAT (2020) toman testimonios de migrantes asentados en las ciudades de Bogotá, Bucaramanga, Ibagué y Cúcuta, expandiendo la indagación producida por Caribe Afirmativo (2019) y Bula Beleño y Cuello Santana (2019).

Corporación Caribe Afirmativo (2019), por ejemplo, encuentra que en los lugares de destino se da una vulneración a cuatro derechos fundamentales de los migrantes venezolanos LGBTIQ+, a saber: el derecho a la educación, al trabajo, a la salud y el derecho al uso del espacio público. En cuanto a lo que refiere al derecho a la educación, la Corporación asegura que, debido a que la población migrante LGBTIQ+ debe migrar en condiciones de ilegalidad y que, por tanto, no cuenta con la documentación respectiva, se le imposibilita el acceso al sistema educativo en Colombia, que requiere de documentación para hacer las inscripciones y matrículas. En otros escenarios, se contempla la repetición de ciclos educativos debido a que los títulos de un país no son reconocidos en otro, lo que significa un atraso para la persona que migra en su carrera profesional.

En lo referente al derecho al trabajo, la población migrante venezolana encuentra difícil insertarse en el ya de por sí inequitativo mercado laboral colombiano, debido a que la población colombiana ve a los migrantes como competencia directa, lo que acarrea a su vez actos de xenofobia y discriminación. Por dicho motivo, la población migrante LGBTIQ+, que entrecruza ambas variables de discriminación, prefiere muchas veces ocultar su orientación sexual, identidad de género o expresión de género diversa con el fin de buscar tener mejores oportunidades en el ámbito laboral o no perder los puestos de trabajo. Debido a esta inestabilidad e imposibilidad para encontrar trabajo, muchos de los migrantes se ven obligados a ejercer en puestos de informalidad, haciendo uso del espacio público y/o ejerciendo el trabajo sexual, exponiéndose a su vez a los controles, abusos y discriminaciones de la fuerza pública colombiana (Corporación Caribe Afirmativo, 2019).

Es a través de estos controles de la fuerza pública como se vulnera el derecho al uso del espacio público. Dadas las precarias condiciones a las que se somete en muchos casos a las personas LGBTIQ+, pero, especialmente, a las personas con experiencia de vida trans, estas se ven obligadas a buscar la prostitución como forma de subsistencia, lo que genera que deban tomar las calles como medio de trabajo; lo mismo ocurre con otros miembros de la comunidad LGBTIQ+ migrantes que deben encontrar sostenimiento en la venta de comida o dulces en el espacio público. Estos ejercicios del trabajo sexual también están ligados a las vulneraciones en materia de salud, dado que muchos de los migrantes, al ejercer el trabajo sexual y necesitar el dinero, están más expuestos a tener relaciones sexuales no protegidas. Es tal el caso de una mujer con experiencia de vida trans que, de acuerdo con Gómez Forero (2021), se vio obligada por la necesidad a tener este tipo de relaciones sexuales con un cliente que le ofrecía más dinero para no utilizar preservativos, bajo el argumento de tener “mayor satisfacción”. A raíz de dicha situación, la mujer contrajo el virus del VIH.

Por otra parte, a pesar de que en la actualidad existen medicamentos para tratar el virus y ya no

supone una sentencia de muerte, el acceso que tienen las personas migrantes LGBTIQ+ a este tipo de medicamentos en Colombia es bastante limitado. Lo anterior se debe a que, debido a la indocumentación o problemas de burocracia administrativa, la afiliación al sistema de salud colombiano puede demorar mucho tiempo, lo que interrumpe de manera peligrosa los tratamientos que deben seguir las personas seropositivas. Gómez Forero (2021) señala que entre 2020 y 2021 se documentaron sólo en Barranquilla cerca de catorce casos de muerte de personas migrantes LGBTIQ+ por complicación con la fase terminal de VIH-SIDA. Estas personas habían sido diagnosticadas desde antes de migrar, pero al enfrentarse a la demora de los tratamientos tuvieron complicaciones relacionadas con su enfermedad. En un contexto de pandemia se agrava la situación, puesto que la naturaleza del VIH que ataca directamente al sistema inmune genera que las personas seropositivas se encuentren más vulnerables al adquirir el virus del Covid 19, lo que representa una mayor amenaza para sus vidas (Fundación GAAT, 2020).

Adicionalmente, junto con los antirretrovirales para combatir el virus, el sistema de salud colombiano tampoco está en condiciones de brindar continuidad a los tratamientos de reemplazo hormonal que siguen las personas con experiencia de vida trans, lo que vulnera directamente su derecho a la identidad. Por último, la Fundación GAAT (2020) también documentó los casos de numerosas mujeres con experiencia de vida trans y migrantes que, tras haber sido acogidas por centros de refugio en Bogotá, se instalaron en el barrio Santa Fe para el ejercicio de sus trabajos de prostitución. Este barrio ha sido un espacio históricamente marginado y ligado al ejercicio del trabajo sexual, lo que ha generado que se constituya en el imaginario público como una zona decadente e indeseable, a su vez olvidado por el Estado y las autoridades competentes para brindar seguridad y atención. Dada la precariedad que se vive en la zona, se ha establecido allí no sólo la actividad delictiva y las bandas de crimen organizado, sino además el expendio y consumo de drogas. Esta situación ha generado que algunas de las mujeres trans migrantes allí

instaladas se vean involucradas en la adición al consumo de sustancias, como se observa en el siguiente testimonio de una mujer Trans-Migrante en Bogotá en un grupo focal:

Yo, por ejemplo, sé que apenas me den permiso de salir del Oasis me voy pa’la olla. Yo lo sé porque siempre lo hago y pues está mal y es triste y todo, pero es que a mí el bazuco me gusta mucho, entonces, fijo voy y puteo un rato y después pa’la olla (...). (Fundación GAAT, 2020, p. 49)⁵

Conclusiones

La migración vista bajo el prisma interseccional de un migrante LGBTQ+ es un fenómeno complejo, multivariable, polifónico, global y muchas veces invisibilizado. Se ha observado que la migración en esta población obedece no solamente a las causas típicas que llevan a una persona a migrar (razones económicas, búsqueda de una mejor vida, etc.), sino que, además, estas personas están atravesadas por una dinámica de discriminación y violencia en razón de su orientación sexual, identidad de género y expresión de género diversa. Dicha discriminación obedece a patrones de dominación heteronormativas instaladas en las sociedades por una matriz o estructura generalizada que privilegia unos modos de vida por sobre otros.

Así, aun cuando una sociedad parece tener elementos de protección contra la discriminación, el acoso o la violencia contra la población LGBTQ+ sigue habiendo un rechazo generalizado contra esta población que desemboca en situaciones que los llevan a migrar. En muchos de los casos, la familia y el grupo de relaciones más cercano supone el primer factor de violencia y discriminación. En otros casos, dicha violencia y discriminación se traslada hacia la comunidad en la que nacieron, siendo víctimas de señalamientos, acoso o amenazas contra su integridad física, lo que los obliga a abandonar sus espacios de origen. En otras sociedades menos permisivas, la migración parece suponer el escenario más apto para la vivencia de una orientación sexual, identidad de género o expresión de género diversa.

El proceso migratorio, tanto de tránsito como de instalación en la cultura de acogida, suele estar demarcada por estas mismas variables de discriminación, acoso y violencia. El acceso a los derechos básicos es limitado debido a las barreras de documentación y legalidad de los migrantes. Se dan a su vez situaciones de negación de la identidad por parte de diferentes actores institucionales o miembros de la sociedad civil que no reconocen las orientaciones sexuales, identidades de género o expresiones de género diversas; se limita el acceso a los sistemas de salud, esenciales para el seguimiento de terapias de reemplazo hormonal o de enfermedades como el VIH, y se limita a su vez el acceso al trabajo debido a la discriminación, lo que impulsa a estas personas a la informalidad, la ilegalidad y la precariedad.

Conociendo así las necesidades de la población LGBTQ+ migrante en Colombia, se proponen algunas recomendaciones a tener en cuenta para la implementación de un taller artístico con esta población. Tal y cómo lo mencionan Velázquez, Camacho y Gómez (2023), los talleres prototipo de *TransMigrARTS* se fundamentan en cuatro variables de transformación que aparecieron a partir de la experiencia de talleres con población migrante, a saber: grupo, cuerpo, vivencia y creativa. Respecto a la primera variable, la población migrante LGBTQ+ que ha migrado ha visto fragmentada su noción de pertenencia a un grupo debido al rompimiento del contacto familiar y de la vida en sociedad a causa del rechazo y la discrimina-

ción. El taller debe brindar, por tanto, un espacio de apertura, comprensión y aceptación de las formas diversas de orientación sexual, identidad de género y expresión de género, de forma que el participante pueda reconstruir esos lazos grupales y comunitarios que perdió al momento de migrar a partir de la vivencia plena de su orientación sexual, identidad de género y expresión de género; preguntar al principio de cada taller por los pronombres predilectos y los nombres de uso de los participantes es un primer paso esencial en el reconocimiento de las identidades de cada participante.

En cuanto al cuerpo, la población LGBTQ+, en general, se enfrenta constantemente a evaluaciones, devaluaciones y reevaluaciones de su expresión corporal como consecuencia del constreñimiento al que se ve sometido por el sistema heteronormativo. Esto se ve en la experiencia de diversos migrantes que han tenido que ocultar de sus cuerpos todo signo que delate su pertenencia a la población LGBTQ+ durante el tránsito migratorio, con el fin de protegerse de posibles actos de violencia física, sexual o psicológica. Los talleres deben contar, por tanto, con un componente en el que se reconozca la diversidad de un cuerpo LGBTQ+ y la validez de las distintas formas de expresión de género. Se deben evitar replicar nociones de discriminación hacia cuerpos no canónicos, utilizar referentes positivos y reconocer que es posible vivir de una forma diversa.

Las artes aplicadas en sus diferentes formas pueden, entonces, ayudar a recomponer los componentes que se vieron dañados durante la experiencia migratoria, tanto desde el cuerpo como desde la vivencia. Se recomienda manejar no obstante la metáfora o las formas ambiguas de contar la experiencia desde la lejanía, con tal de que no se reproduzcan lógicas revictimizantes con los participantes. Dado que no es común que exista una representación de lo LGBTQ+ en las historias de la cultura popular, utilizar ejemplos de personas pertenecientes a esta población puede ayudar a fomentar la idea de que todas las historias y vivencias son válidas y que los cánones cis-heteropatriarcales no tienen por qué suponer una norma.

Así, aunque la anterior es una lista no exhaustiva de posibles recomendaciones para tener en cuenta durante la implementación de un taller con población LGBTQ+, estas surgen solamente desde lo abstracto de la elucubración teórica. El paso a seguir estará en noviembre de 2024, con la implementación del prototipo *TransMigrARTS* de taller artístico, que permitirá, por una parte, constatar si estas proposiciones son efectivamente utilizables en un contexto de taller con población LGBTQ+ y, por otra, continuar la indagación sobre los efectos que puede tener la aplicación del arte en la transformación de la experiencia migrante en clave de diversidad sexual y de género.

⁵ -En el testimonio, el Oasis hace referencia al refugio en el cual la persona fue recibida. Una “olla”, en dicho contexto, hace referencia a un espacio en el que se concentran diversos actos delictivos, crímenes y circulación de drogas. El bazuco, por su parte, es una droga producida a base de la pasta de cocaína, mezclada a veces con otras sustancias como la marihuana o la heroína y fumada a través de pipas de madera o mezclada con cigarrillos de tabaco.

Bibliografía

- Alfonso-Toro, J., López Ortiz, M y Nieves Lugo, K. (2012). Sexualidades migrantes: La emigración de hombres dominicanos gay. *Caribbean Studies*, 40(1), 59-80. <https://www.jstor.org/stable/41759290>
- Bula Beleño, A. y Cuello Santana, V. (2019). Sujetos en tránsito y sexualidades fronterizas. Derechos de migrantes venezolanos LGBT en el Caribe colombiano. *Trabajo social*, 21(2), 169-195. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2256-54932019000200169
- Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Editorial Paidós Ibérica.
- Calle Botero, H. (2016). *Crónicas de sexilio de mujeres trans en Colombia*. [Tesis de grado, Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio institucional de la Pontificia Universidad Javeriana. <https://docplayer.es/129512780-Autenticxs-cronicas-de-sexilio-de-mujeres-trans-en-colombia-autora-helena-maria-calle-botero.html>
- Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición. (2022). *Mi cuerpo es la verdad. Experiencias de mujeres y personas LGBTIQ+ en el conflicto armado*. <https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/3313945/>
- Corporación Caribe Afirmativo. (2019). *Situación de las personas LGBT migrantes de Origen Venezolano en Territorios Fronterizos de Colombia*. <https://caribeafirmativo.lgbt/wp-content/uploads/2019/06/Situación-de-las-personas-LGBT-migrantes-de-Origen-Venezolano-en-Territorios-Fronterizos-de-Colombia.pdf>
- Cotrina-Gulfo, Y. (2016). Flujos migratorios de las personas LGBT víctimas del conflicto armado interno en el Caribe colombiano. *Revista Vis Iuris*, 3(5), 69-80. <https://revistas.usergioarboleda.edu.co/index.php/visiuris/article/view/1124>
- Ellner, S. (2019). Explicaciones para la crisis actual en Venezuela: el choque de paradigmas y narrativas. *Discursos Del Sur*, 4, 133-151. <https://doi.org/10.15381/dds.v0i4.17029>
- Franco, Q. (2018). *Crisis política en Venezuela y sus efectos en las personas LGBTI: Informe para el 169 periodo de sesiones de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos*. Unión Afirmativa de Venezuela. <https://unionafirmativa.org.ve/unaf/wp-content/uploads/Crisis-política-en-Venezuela-y-sus-efectos-en-las-personas-LGBTI.pdf>
- Franco, Q. (2022). *Ser LGBT en Venezuela: Información y datos para el nexa acción humanitaria, desarrollo y paz*. Unión Afirmativa de Venezuela. <https://www.unionafirmativa.org.ve/unaf/wp-content/uploads/Ser-LGBT-EN-VENEZUELA-octubre-2022-1.pdf>
- Freitez, A., Armas, C., Sánchez, N., Aparicio, O., Correa, G. y Ponce, M. G. (2023). *Perfil de la migración reciente reportada desde los hogares venezolanos. Observatorio Venezolano de Migración*. <https://www.observatoriovenezolanodemigracion.org/informes-y-reportes/perfil-de-la-migracion-recien-reportada-desde-los-hogares-venezolanos>
- Fundación Grupo de Acción y Apoyo a Personas Trans — GAAT—. (2020). *Trans-migraciones: caminos posibles. Informe sobre derechos de personas Trans Migrantes en Colombia*. <https://drive.google.com/file/d/1CUuyeP5UICXRP30G0haLExsnkCUvk2zp/view>
- Galaz, C. y Menares, R. (2021). Migrantes/refugiadas trans en Chile: sexilio, transfobia y solidaridad política. *Nómadadas*, 54, 205-221. http://nomadas.ucentral.edu.co/nomadas/pdf/nomadas_54/54_12GM_Migrantes_refugiadas_trans_en_Chile.pdf
- Gómez Forero, C. (7 de mayo 2021). Del infierno venezolano al limbo colombiano: los retos para los migrantes LGBT. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/mundo/america/del-infierno-venezolano-al-limbo-colombiano-los-retos-para-los-migrantes-lgbt-article/>
- Gómez Forero, C. (22 de octubre 2021). Población LGBT: los invisibles de la migración. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/mundo/america/poblacion-lgbt-los-invisibles-de-la-migracion/>
- La Fountain-Stokes, L. (2004). De sexilio(s) y diáspora(s) homosexual(es) latina(s): cultura puertorriqueña y lo nuyorican queer. *Debate Feminista*, 29, 138-157. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2004.29.1017>
- Martínez-San Miguel, Y. (2011) «SEXILIOS»: hacia una nueva poética de la erótica caribeña. *Revista América Latina Hoy*, 58, 15-30. <https://doi.org/10.14201/alh.8503>
- Martínez Thomas, M. (2023). La investigación creación aplicada. Primeras pistas de reflexión desde Francia. *Revista TransMigrARTS*, 3, 10-22. <https://www.transmigrarts.com/3d-flip-book/tma3/>
- Organización Internacional para las Migraciones —OIM—. (2019). *Glosario de la OIM sobre migraciones*. <https://publications.iom.int/system/files/pdf/iml-34-glossary-es.pdf>
- Observatorio de Migraciones, Migrantes y Movilidad Humana. (2024). *Informe de Migrantes Venezolanas(os) en Colombia, corte al 31 de enero de 2024*. <https://www.migracioncolombia.gov.co/infografias-migracion-colombia/informe-de-migrantes-venezolanasos-en-colombia>
- Rich, A. (1996). Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana (1980). *Revista d'Estudis Feministes*, 10, 15-42. <https://www.mpisano.cl/psn/wp-content/uploads/2014/08/Heterosexualidad-obligatoria-y-existencia-lesbiana-Adrienne-Rich-1980.pdf>
- Restrepo Pineda, J. (2017). Experiencias migratorias de los varones homosexuales y bisexuales colombianos en España. *Revista Española de Sociología*, 26(2), 201-216. <https://recyt.fecyt.es/index.php/res/article/view/65486/39770>
- Sorto Ortiz, A. y Jiménez Gómez, A. (2021). *Estudio sobre causas de la migración forzada asociada a la violencia hacia las personas LGBTI en cuatro municipios de Honduras, a partir de denuncias presentadas ante organizaciones de sociedad civil de derechos humanos entre los años 2015 y junio 2019* (Colección 13). Facultad latinoamericana de Ciencias Sociales —FLACSO—. <https://blogs.unah.edu.hn/flacso/presentacion-del-estudio-causas-de-la-migracion-forzada-asociada-a-la-violencia-hacia-las-personas-lgbti-en-cuatro-municipios-de-honduras-a-partir-de-denuncias-presentadas-ante-organizaciones-de-sociedad-civil-de-derechos-humanos-entre-los-anos-entre-los-/>
- Warner, M. (1993). *Fears of a Queer Planet*. University of Minnesota Press.
- Wittig, M. (1992). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Editorial Beacon Press. <https://ia902802.us.archive.org/14/items/ElPensamientoHeterosexual-MoniqueWittigWEB/El%20pensamiento%20heterosexual%20-%20Monique%20Wittig%20-%20WEB.pdf>
- Velázquez, A. M., Camacho, S. y Gómez, R. C. (2023). Modelización de los talleres prototipos *TransMigrARTS*: Una experiencia de reconocimiento de saberes. *Revista TransMigrARTS*, 4, 57-70. <https://www.transmigrarts.com/3d-flip-book/tma4/>
- Vidal-Ortiz, S. (2013). Más allá de la nación: la sexualidad y el género como ejes centrales de la migración. *Maguaré*, 27(1), 195-213. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/74557>
- Zuñiga Rodríguez, N. (2020). *Salir del pueblo: algunos relatos en torno a las causas y consecuencias del sexilio* [Trabajo Fin de Master, Universidad del País Vasco] Repositorio institucional de la Universidad del País Vasco. <https://addi.ehu.es/handle/10810/47261>

Memorias *TransMigrARTS*

Un agenciamiento rizomático de 414 fotografías como cuerpo extensivo en la Investigación-Creación Aplicada

Souvenirs TransMigrARTS

Un assemblage rhizomatique de 414 photographies comme un corpus étendu en Recherche-Création Appliquée

TransMigrARTS Memories

A rhizomatic assemblage of 414 photographs as an extensive body in Applied Research-Creation

DOI 10.59486/FHGO8656

Juliana Marín Taborda – Artista plástica, PhD Student.
Universidad de Antioquia, Université Toulouse-Jean Jaurès.
<https://orcid.org/0000-0003-2397-4425>

Palabras clave
fotografía, investigación-creación, singularización, agenciamiento, rizoma.

Keywords
photography, research-creation, singularization, agency, rhizome.

Mots-clés
photographie, recherche-création, singularisation, agencement, rhizome

Resumen

Este artículo analiza el montaje fotográfico titulado *Memorias TransMigrArts*, realizado en la Université Toulouse-Jean Jaurès durante el verano de 2023 en el marco del proyecto *TransMigrARTS*, en el que se agenciaron 414 fotografías seleccionadas de un archivo de más de veinte mil imágenes. La atención se centra en el papel de la imagen fija, más allá de la difusión y el registro, como cuerpo extensivo generador de conocimiento en la *Investigación-Creación Aplicada* (ICA). De allí se propone el concepto “*agenciamiento rizomático*” en sintonía con la filosofía de Deleuze y Guattari, el cual permite cartografiar narraciones individuales y colectivas, a partir de la gestión del archivo en torno a la imagen fija y dar cuenta de la complejidad de la investigación, a través de los elementos visuales legibles en las imágenes, las poéticas y las experiencias humanas que de ellas se desprenden. Se aboga por la singularización del archivo fotográfico como un atlas donde es posible generar narraciones múltiples en constante devenir, convirtiendo la interacción entre investigadores y espectadores en un juego de movimientos corporales y perceptivos que, desde una óptica bergsoniana, tienen su fundamento en la imagen.

Abstract

This article analyses the photographic installation, entitled *TransMigrARTS Memories*, carried out at the Université Toulouse-Jean Jaurès, during the summer of 2023 as part of the *TransMigrARTS* project, in which 414 photographs selected from an archive of more than twenty thousand images were acquired. The focus is on the role of the static image beyond communication and documentation, as an extensive body that generates knowledge in applied research-creation (ICA). From there, the concept of rhizomatic agency is proposed in tune with the philosophy of Deleuze and Guattari, which allows us to map individual and collective narratives based on the management of the archive around the static image; and to account for the complexity of the research through the visual elements legible in the images, the poetics and the human experiences that arise from them. It advocates the singularization of the photographic archive as an Atlas where it is possible to generate multiple narratives in constant evolution, converting the interaction between researchers and spectators into a game of bodily and perceptive movements that, from a Bergsonian perspective, have their basis in the image.

Resumé

Cet article analyse le montage photographique intitulé “*Mémoires TransMigrARTS*”, réalisé à l'Université Toulouse-Jean Jaurès, durant l'été 2023 dans le cadre du projet *TransMigrARTS*. 414 photographies ont été sélectionnées appartenant à une archive de plus de vingt mille images. Cet article focalise le rôle de l'image fixe, au-delà de la diffusion et de l'enregistrement, en tant que corps déployé générant des connaissances dans la recherche-création appliquée (ICA). À partir de là, le concept d'agencement rhizomatique est proposé, en accord avec la philosophie de Deleuze et Guattari. Ce concept nous permet de cartographier les récits individuels et collectifs, sur la base de la gestion de l'archive autour de l'image fixe et de rendre compte de la complexité de la recherche, à travers les éléments visuels lisibles dans les images, la poétique et les expériences humaines qui en découlent. Il préconise la singularisation de l'archive photographique en tant qu'Atlas où il est possible de générer de multiples récits en constante évolution, transformant l'interaction entre chercheurs et spectateurs en un jeu de mouvements corporels et perceptifs qui, dans une perspective bergsonienne, trouvent leur fondement dans l'image.

Figura 1
Fragmento vista la exposición Memorias TransMigrARTS. Hall MDR, UT2J



Nota. Archivo TransMigrARTS. Romero y Bohórquez.

Introducción

A partir de la exposición *Memorias TransMigrARTS* del archivo fotográfico de los talleres llevados a cabo en el *Work Package 1 y 2* (WP1, WP2)¹ del proyecto *TransMigrARTS*², compuesto por más de veinte mil imágenes, este artículo propone explorar el papel de la imagen fija, más allá de la difusión y el registro, como cuerpo extensivo generador de conocimiento en la *Investigación-Creación Aplicada*³ (ICA).

Desde el WP1 (2021) hasta la actualidad, el registro audiovisual en *TransMigrARTS* ha sido utilizado principalmente como herramienta de comunicación y archivo, sin embargo, este ha tenido una influencia significativa en las relaciones entre investiga-

dores y sujetos investigados. Alejandro Muñoz (2022), investigador audiovisual⁴ del proyecto, hace hincapié en la importancia de considerar los efectos del uso de cámaras, como la catalización e inhibición de acciones, las relaciones de poder del investigador al seleccionar clips para el relato final y la aceptación de la cámara como parte activa del taller, convirtiendo al investigador en un participante más. Además de esto, Russell y Díaz (2011, p. 449) destacan que la fotografía en la investigación social puede dignificar la experiencia de las personas migrantes, validando y empoderando sus acciones a través de la representación estética, lo que da

1 · Cada una de las cinco etapas del proyecto *TransMigrARTS* se denomina *Work Package*, este término hace referencia a una unidad de trabajo con fines específicos dentro de un proyecto.

2 · Es un proyecto que busca defender una perspectiva de investigación-creación aplicada en la que hay una estrecha conexión entre “vida y arte, por la extensión del campo artístico al campo social” (Martínez, 2022, p. 6). Su hipótesis principal es que es posible transformar las condiciones de vulnerabilidad de las personas migrantes a través de las artes, específicamente de las artes vivas.

3 · Este concepto enriquece la discusión acerca de la legitimidad en el campo universitario sobre la Investigación-Creación como metodología de Investigación desde las artes. Se propone la noción aplicada, venida de la Investigación Aplicada en ciencias sociales. Se profundizará más adelante sobre este concepto.

4 · Nombraremos así a los investigadores participantes del proyecto, encargados específicamente de la operación técnica audiovisual, así como de la realización de análisis, reflexiones y teorización sobre los medios audiovisuales en el proyecto *TransMigrARTS*.

crédito a sus esfuerzos y luchas políticas y puede educar a los públicos.

La intención inicial de la exposición *Memorias TransMigrARTS* del WP3⁵ llevada a cabo durante el mes de Julio de 2023 en la Université Toulouse-Jean Jaurès (UT2J), fue rememorar y crear material divulgativo mediante el archivo fotográfico de los talleres realizados entre 2021 y 2023 en diferentes lugares de Colombia, España y Francia. Este proceso dio como resultado la instalación de 414 fotografías en el hall de la *Maison de la Recherche* de la UT2J, a través de las cuales se propuso apostar por la concepción del montaje fotográfico como cuerpo extensivo generador de conocimiento en la Investigación-creación aplicada al comprenderse a manera de *agenciamiento rizomático*. Este concepto,

que se desarrollará en el artículo, implica pensar en una *resingularización* del archivo, en el problema bergsoniano de la percepción y la subjetividad como imagen, el principio de multiplicidad y rizoma de Deleuze y Guattari y la desterritorialización del archivo como imágenes movimiento, a través de las cuales se abren los múltiples sentidos de una imagen aparentemente fija y objetiva. Es así que se hace posible: cartografiar narraciones individuales y colectivas a partir de la gestión del archivo en torno a la imagen fija y dar cuenta de la complejidad de la investigación a través de los elementos visuales legibles en las imágenes, las poéticas y las experiencias humanas de allí desprendidas. De este modo, por medio de la fotografía se añade comprensión sobre la naturaleza empírica que cada investigación social incorpora (Banks, 1998).

Exposición Memorias de TransMigrARTS

“La imagen es potencia de una historia de vida”

Carlos Beristain, 7 de julio de 2023, durante encuentro WP3 Université Toulouse-Jean Jaurès.

Figura 2
Fragmento del agenciamiento rizomático Memorias TransMigrARTS



Nota. Archivo TransMigrARTS. Romero y Bohórquez.

5 · El objetivo de este WP fue la modelización de talleres artísticos prototipos para realizar con personas migrantes, donde se definieron seis prototipos artísticos para ser implementados en el WP4 durante 2024.

Contexto

Los encargados de analizar las más de veinte mil imágenes para la exposición fueron dos artistas plásticos, David Romero, Juliana Marín y la antropóloga Juliette Bohórquez. Su objetivo era conectar elementos que trajeran el pasado al presente como un acto de rememoración, en la actualización del recuerdo con relación al presente, como menciona Deleuze (1984) siguiendo a Bergson. Este análisis planteó varias preguntas: ¿hay un ejercicio de poder al decidir sobre imágenes que no fueron capturadas por los investigadores?, ¿cuántas fotografías se pueden agenciar y bajo qué dinámicas?, ¿se harán exposiciones semanales para evitar jerarquizar imágenes?, ¿cómo optimizar el espacio para una narrativa clara en la exposición?, ¿es necesario inducir a los espectadores a una narrativa específica?

Para responder a las preguntas, se revisó el material fotográfico identificando tipos de imágenes, sus po-

sibilidades estéticas y narrativas. La selección buscó dignificar a la población migrante retratada, eligiendo ángulos, iluminación y puntos de vista que realzaran sus acciones y expresiones, evitando imágenes descontextualizadas que pudieran revelar aspectos íntimos no comprendidos por los espectadores, siguiendo el concepto de "*dignity-in-process*" de Langmann y Pick (2014). Además, se eliminaron imágenes de personas que no otorgaron su consentimiento. Se decidió asignar veinte fotografías por taller, totalizando cuatrocientas imágenes, priorizando planos generales de las actividades, detalles de cuerpos y elementos para un enfoque más cercano y fotografías que capturaran interacciones y creaciones. Se prefirieron fotos con un uso eficiente de encuadre, iluminación y enfoque. Así, se creó una nueva constitución visual y narrativa mediante la selección realizada por los investigadores audiovisuales, actuando como observadores internos y externos a los talleres.

Agenciar el archivo es un acto de resingularización de la investigación

Figura 3
Fragmento del agenciamiento rizomático Memorias TransMigrARTS.



Nota. Archivo TransMigrARTS. Romero y Bohórquez.

Dado que las reflexiones en torno al archivo son amplias, se tomará como referencia la idea de archivo que propone Foucault (2015): “esa masa extraordinariamente vasta, macisa, compleja, de cosas que han sido dichas en una cultura” (1’50”). El archivo como masa de datos incurre en el peligro que el mismo Foucault menciona, como dispositivo de poder, en tanto que lo que se archiva y se conserva son “el juego de reglas que determinan en una cultura la aparición y desaparición de enunciados” (Foucault, 1968, p. 30). En las artes —el caso que interesa en este artículo— la potencia creativa del archivo como masa de datos es amplia, de allí que se parta de la noción de “*Atlas*” definida por Didi-Huberman, citado por Teresa Castro (2013), que presenta una diferencia específica con la noción de *archivo*, en donde el investigador no se pierde en “la infinitud de material acumulado”, sino que el Atlas sería el “devenir-ver” y el “deveni-saber” del archivo” (p. 167). Didi-Huberman menciona que el Atlas es trabajo de montaje que permite vincular imágenes de “múltiples migraciones” como si fueran “trozos dispersos por el mundo que recoge un niño con un traperero” para darle un orden inadvertido que escapa a nuestra consciencia (Didi-Huberman, 2010, pp. 4-5). El Atlas es lo que viene con el archivo: “un archivo es algo con lo que trabajar, durante semanas, meses, años, es largo. Sin embargo, el Atlas es una presentación sinóptica de diferencias [...] el objetivo del atlas es hacer entender el nexo entre imágenes” (Museo Reina Sofía, 2010, 56”). Trabajar el archivo como un Atlas es diversificar una visión de los hechos objetivada por el poder y la idea de las imágenes como meros datos.

A partir del *agenciamiento rizomático* —definido más adelante— se puede enunciar que el archivo de los talleres *TransMigrARTS* opera a manera de *Atlas Mnemosyne*⁶ con cientos de imágenes pertenecientes a la misma naturaleza, sin embargo, disímiles, vueltas cuerpo, experiencia y movimiento, dispuestas a reconstruirse constantemente.

En el caso de la exposición *Memorias TransMigrARTS*, luego de ordenar y reducir el archivo, la tarea era iniciar la instalación. La decisión fue realizar una única exposición donde se pudiera incluir las cuatrocientas fotografías. Aquí surgió la pregunta por el montaje o instalación fotográfica. Anne Immélé (2015) nombra este acto como “*agenciamiento*”, el cual busca la creación de un equilibrio en la manera de organizar o exponer imáge-

nes diversas que permiten la construcción de una narrativa o una composición visual unificada. Después de varias conversaciones entre el equipo audiovisual, se definió que lo que habría que hacer con las imágenes era volver a reordenar la realidad de las memorias allí evocadas. Con dicho acto se diluye la idea de la “fidelidad técnica del registro” (Muñoz, 2022, p. 34). Foncouberta (Canal March, 2016, 6’31”) menciona que la cámara es un aparato cargado de ideología, puesto que concentra toda una forma de ver el mundo a partir de una subjetividad. Con la cámara y la masificación del uso de las imágenes ya no hay conciencia de la *Cultura Visual*⁷ en la que se habita y de que “todo son interpretaciones” (2016, 2’43”). La fotografía, a diferencia de la creencia de que documenta la realidad con objetividad, participa de ficciones y recuerdos siempre subjetivos que no pueden vincularse a la idea de memoria colectiva (Sontag, 2003, p. 38). Con Bergson, entendemos que la memoria es móvil y va ligada a la percepción que se tiene de las cosas y que, por lo tanto, es subjetiva. “La cosa y la percepción de la cosa son una sola y misma cosa” (Deleuze citando a Bergson, 1984, p. 97).

Para Bergson (1896), lo que es percibido surge como conocimiento puro de una interacción dinámica entre el organismo y su entorno, desde los centros motores de la complejidad de cada ser y de las relaciones que esta ponga en práctica (Deleuze y Guattari, 2020, p. 195). La percepción es una cuestión de acción entre cuerpos rígidos y móviles, entre lenguaje y actos de enunciación, entre experiencia personal y estímulos externos. En la percepción no solo se absorbe lo que nos interesa, sino también, una serie de movimientos exteriores que refractamos, estos no se transforman ni en sujetos de percepción, ni en acciones del sujeto, sino que marcan la coincidencia del sujeto y el objeto en una cualidad propia que se siente por dentro y que el sujeto puede nombrar como adjetivo. Esta discusión es importante puesto que el archivo no fue retomado como un cúmulo de datos que representan la experiencia de las personas retratadas, sino que, dado que los investigadores audiovisuales no estuvieron inmersos en los talleres de donde surgieron los registros fotográficos, solo quedó encontrar a partir del juego de percepción y reconstrucción subjetiva de narraciones visuales, la manera de acercarse a las imágenes como documentos conectables con el cuerpo y la experiencia personal de quienes retomaron el archivo. “Bergson comienza con la hipótesis de que

6 · Así nombró Aby Warburg a su archivo, uno de los más importantes en la historia del arte, la filosofía y la antropología (La pièce Jointe, 2022).

7 · Importantes pensadores como Fernando Hernández y María Acaso han dedicado parte de su obra a definir este concepto en el que se engloba la condición moderna y contemporánea de habitar el mundo en la época de masificación de la imagen como sistema de información. Revisar: Acaso, M., Hernández Belver, M. (2011) *Didáctica de las artes y la cultura visual*. Akal; Hernández, F. (2003) *Educación y cultura visual*. Serie intersecciones. Octaedro ed.

todo lo que sentimos son imágenes” (Leonard, Mou-lard-Leonard, 2022, párr. 24); para Bergson (1896), las imágenes son conectables con la manera en la que percibimos la realidad y asímos la memoria de las cosas; en la percepción, la fotografía ya fue tomada. La fotografía existe como imagen entre cuerpos rígidos y móviles, es parte de la realidad. Con respecto a esto, Deleuze añade “cada imagen actúa sobre otras y reacciona ante otras, en “todas sus caras” y por “todas sus partes ele-mentales”. El cuerpo es una imagen y por tanto un con-junto de acciones y reacciones” (1984, p. 91).

Al agenciar las imágenes surgen procesos de recono-cimiento subjetivo entre investigadores y fotografías, donde el sujeto y el objeto coinciden. Esto se hace visible en las imágenes que se tejen con el desarro-llo teórico de este artículo. Deleuze (1984) establece una selección clara de tipos de imágenes para ampli-ficar las posibilidades significantes de la fotografía: las *imágenes-percepción* consisten en un ir del cen-tro al mundo, operado por el encuentro de imágenes como cuerpos móviles y experiencias que evidencian

un fuera del cuadro, un observador de la acción central; resalta por el encuadre o uso del *zoom* in-sistente bien sea en plano general o detalle, para permitir una comprensión abierta o precisa sobre un objeto determinando. La cámara aparece como observadora participante. Las *imágenes-afección* aluden en la composición al primer plano, se eleva el objeto central al estado de entidad, se muestra como carne viva y expresión significativa abstraída de las coordenadas espacio-temporales, aparece la ambigüedad del ser humano como centro de indeterminación y como materia viviente. Encar-nación y rostrificación de afectos, el rostro como “soporte de órganos, recepción y expresión” (De-leuze, 1984, p. 132). Se perciben allí los detalles de objetos, partes de piel, dibujos y texturas. En esta etapa, entre otras lecturas que Deleuze hace a las imágenes, es apropiado pensar el rol de las *imágenes-acción* que alude al realismo; estas po-nen en acción la imagen-afección, la localiza y la actualiza en un estado de cosas, determinándola geográfica e históricamente.

Figura 4
WP2. Taller 20. Université Toulouse-Jean Jaurès. Toulouse, Francia. 2023 · Categoría «Cuerpo»



Nota. Archivo TransMigrARTS. Imagen-percepción. · Las manos abrazan un cuerpo que parte a la profundidad de sí mismo. El acto ocurre en una danza de cuidado común donde todas las manos se vuelven una sola mano. El pensamiento viaja fuera de aquel cuerpo- que parece ser el “objeto especial” de la fotografía- sumergido en el ritual de la compañía, listo para dejarse caer en los brazos de un cuerpo colectivo⁸.

8 · Todas las notas de las imágenes son *singularizaciones* hechas por la autora a la hora de elegir dichas fotografías para componer la exposición. Se invita al lector a contrastar sus propias singularizaciones sobre las imágenes que aparecen en este artículo. Estos pequeños fragmentos son ejemplos de la forma en la que la imagen aparece en la percepción subjetiva de quien la retoma, no solo como un dato, sino como parte que se vincula a su experiencia vital personal.

Figura 5
WP1. Taller 6. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá, Colombia. 2022 · Categoría «Creativa»



Nota. Archivo TransMigrARTS. Imagen-acción. · Caminar en el centro de Bogotá como masa de gente, líneas, fuerzas y texturas por las que se desterritorializa el rol del cuerpo y la preconcepción del encuentro en el espacio público. A la particularidad, por más que se le pongan capas no pasa desapercibida.

Llamaremos al reconocimiento subjetivo, que hacen los investigadores audiovisuales y el público general frente a la imagen, un *proceso de singularización* desde Félix Guattari (Rolnik, 2013), para quien este concepto implica el acto de hacer explotar la noción de subjetividad hacia afuera en relaciones de todo tipo: corporales, de imágenes, relaciones sociales que son creativas, etc. Lo que se *singulariza* no se subjetiva en puntos comunes que bien pueden operarse a nivel semiótico, donde el signo, según la triada objeto-representamen-interpretante de Peirce puede constituirse como la comprensión total del objeto e incluso en el objeto mismo (Maga-riños de Morentan, 1983). Más bien, lo que se singulariza escapa a la identificación de una cosa bajo un único enunciado, escapa a la identidad y crea sus propios valores en el presente. Se ope-

ra a nivel molecular por parte del investigador; es decir, que opera en varios niveles a la vez sin jerarquizar. Lo que se singulariza es una forma auténtica de observar el mundo.

Toda imagen es, también, un cúmulo de afectos, en la composición fotográfica estos se expresan en los detalles, los primeros planos, las cualidades de los sustantivos, las emociones, las sensaciones y las cualidades-potencia. Dichos afectos no remiten a estados de cosas, se refieren directamente a las cosas. El afecto existe en los rostros o en el objeto rostrificado, puesto en valor como estado de expresión. Todo afecto tiene contornos reflexivos e intensivos, “es impersonal, se distingue de todo estado de cosas individuado” (Deleuze, 1984, p. 146), es el borramiento que se da en el primer plano.

Figura 6

WP1. Taller 8. Taller Itinerante de Artes para la Paz (TIAP). Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia. 2022. Categoría «Vivencia»



Nota. Archivo TransMigrARTS. Imagen-afección.

¿Dónde está mi casa?

Pregunta el cuerpo migrante.

Mi casa es mi cuerpo, donde establezca una llanura para extender mi cuerpo, ahí está mi casa.

Mi refugio, el lugar más íntimo que es mi propio cuerpo y al mismo tiempo la superficie expuesta a la intemperie que me protege del territorio en donde me suspendo.

Al singularizar el archivo, este se vuelve un ente viviente entre percepciones, a través del cuerpo y las memorias del investigador audiovisual. Investigadores y archivo se vuelven un consolidado de *imágenes-percepción*, *imágenes-acción* e *imágenes-afección*. De allí, que se instaure una nueva forma de memoria acerca de un archivo que no pertenece a los investigadores. La nueva memoria - compuesta de “un manto de recuerdos” personales y “un fondo de percepción inmediato” (Bergson, 1896, p. 21) mediante los cuales se contrae una multiplicidad de momentos.

Figura 7

WP1. Taller 4. Nuevo Teatro Fronterizo (NFT). Madrid, España. 2022 · Categoría «Abrazos»



Nota. Archivo TransMigrARTS. Imagen-afección. El abrazo, donde reposa el tránsito del cuerpo, del dolor, a la compañía de la soledad, a la presencia del estar aquí a estar conectado con el ser del mundo.

Agenciamiento rizomático

Figura 8

Vista del proceso de montaje



Nota. Archivo TransMigrARTS.

El *agenciamiento rizomático* es un concepto que surge del rizoma en la filosofía de Deleuze y Guattari y que se extiende al ámbito de la instalación fotográfica. Este implica la conexión de imágenes homogéneas y heterogéneas de una misma naturaleza. Opera como el *rizoma* a partir de un centro por el que crece y se desborda por “variación, expansión, conquista, captura, inyección [...] está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido siempre desmontable” (Deleuze y Guattari, 1996, p. 26). A partir del rizoma se desprenden lecturas múltiples y se constituye el movimiento en devenir de los signos. “El rizoma sólo puede analizar el lenguaje descentrándolo sobre otras dimensiones y otros registros” (Deleuze y Guattari, 2020, p. 16). Es

por eso que en él están en juego todo tipo de devenires, “no hay puntos o posiciones [...] sólo hay líneas” (2020, p. 17). La multiplicidad se vuelve entorno de posibilidades abiertas; en el agenciamiento de imágenes no hay objetos ni sujetos, “sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones sin que [...] cambie de naturaleza” (Deleuze y Guattari, 2020, p. 16), hay apertura en las narraciones hechas por los investigadores, pero también, en aquellas hechas por el público.

El agenciamiento rizomático⁹, como premisa de instalación de fotografías, permite trabajar con grandes bancos de imágenes. Agenciar imágenes es el acto de ordenarlas, disponerlas para ser expuestas y configurar historias o reflexiones visuales. Al agenciar fotografías, siguiendo los

9 · Un artículo con una discusión teórica a profundidad sobre este concepto será publicado en Artes la Revista en el volumen 28. Los archivos pueden revisarse en este link: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/issue/archive>

principios del rizoma, el archivo se convierte en un agenciamiento donde se crean narrativas disímiles, se renueva el encuadre y cualquier punto de la instalación fotográfica puede ser reencuadrada por la persona que observa. Es decir, que un agenciamiento rizomático se expande más allá del acto de disponer las imágenes para ser contempladas en una sala o galería. Se expande a partir de las singularizaciones hechas por quien agencia las imágenes y quienes las observan. De allí que, un encuadre se haga también vinculando una imagen con otra, una cara de una fotografía toca otra cara, se generan nexos que, según Bergson (1986), ya vienen anticipadas en la percepción. A pesar de su aparente inmovilidad, al tratarse de imagen fija, en el agenciamiento rizomático no aparecen fijados los momentos, puesto que los puntos de conexiones, el encuadre global del agenciamiento y el reencuadre por parte de los observadores, implican que dichas imágenes están vivas y se conviertan en instrumentos de análisis singular de lo recogido en la

percepción por parte de cada individuo que interactúa con el agenciamiento. De allí que el *agenciamiento rizomático* permita acción; un efecto secundario que surge como experiencia estética de los procesos de singularización de los espectadores a la hora de encontrarse con un banco de multiplicidades agenciadas.

En la siguiente imagen se aprecia la conexión salida del encuadre de una sola imagen a través de la singularización de los investigadores audiovisuales, para devenir en un agenciamiento rizomático: en el origen del mundo se encuentra en el abrazo cálido entre cuerpos. De allí surge en espiral la vida como potencia creativa. La mancha, el trazo, la personificación y la puesta en escena son posibilidades sensibles de surgimiento de mundos que atraviesan las fronteras. Con el abrazo, la danza y la música, surge la risa, la conexión de lo desconectado, de lo amorfo; es el surgimiento de un nuevo lenguaje: aquel de la materialidad o el del cuerpo como materia para atravesar las fronteras político-sociales.

Figura 9
Fragmento del agenciamiento rizomático Memorias TransMigrARTS



Nota. Archivo TransMigrARTS, Romero y Bohórquez.

Una vez los investigadores audiovisuales compartieron sus singularizaciones del archivo fotográfico, iniciaron la labor de agenciar las imágenes afección, acción y percepción. Para ello, utilizaron como punto de partida las cuatro categorías recientemente encontradas por el equipo para la *medición y evaluación de una transformación desde las artes aplicadas* (Velásquez, Camacho y Gómez, 2023, p. 60). Así, en la categoría *Grupo*, se asociaron imágenes que reflejaran experiencias colectivas emocionales, de trabajo en equipo y creación de entornos seguros a partir del encuentro con el otro. La categoría *Cuerpo* se centró en imágenes que destacaban planos detallados donde el cuerpo era protagonista en el encuadre fotográfico, manifestando reaccio-

nes, estados emocionales y reflexiones, tanto individuales como colectivos. En la categoría *Vivencia* se agruparon imágenes que tuvieran que ver con los recorridos de las personas migrantes participantes del proyecto, evidenciadas en los momentos de creación desde las artes gráficas principalmente. En la categoría *Creativa*, el vínculo se dio por imágenes directamente ligadas a las prácticas artísticas experimentadas en los talleres: teatro, danza, performance, clown, dibujo y escritura. Una categoría visual adicional, Abrazos, se agregó a las cuatrocientas fotografías seleccionadas, puesto que esta acción destacó entre todo el archivo fotográfico, resultando en un total de 414 imágenes para la exposición.

Figura 10
WP1. Taller 8. Taller Itinerante de Artes para la Paz (TIAP). Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia. 2022
Categoría «Grupo»



Nota. Archivo TransMigrARTS. Imagen-percepción. Es a través del cuerpo que se curan todas las diferencias. El palpar no distingue fronteras. El pulso del corazón del otro enuncia el misterio de mi propio cuerpo.

Figura 11

WP2. Taller 20. Université Toulouse-Jean Jaurès. Toulouse, Francia. 2023 · Categoría «Cuerpo»



Nota. Archivo *TransMigrARTS*. Imagen-percepción. · Trazo un círculo mágico para protegerme de ese exterior donde me reflejo me arraigo al suelo con una plegaria que pronuncio en secreto mis amuletos combaten la austeridad de mi territorio, lana para abrigar mi cuerpo, tierra para resurgir desde el barro.

Figura 12

WP1. Taller 8. Taller Itinerante de Artes para la Paz (TIAP). Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia. 2022
Categoría «Vivencia»



Nota. Archivo *TransMigrARTS*. Imagen-acción · En el teatro de las sensaciones, el personaje camina desnudo para poner en escena los afectos de todos los que observan. Ese cuerpo ficcionado entre telas y narices rojas se vuelve armadura del tránsito cotidiano.

Figura 13

WP1. Taller 3. Escuela de Artes TAI. Madrid, España. 2022 · Categoría «Creativa»



Nota. Archivo *TransMigrARTS*. Imagen-percepción · Las artes son ese lugar donde todos los seres devienen camaleónicos. Una idea se potencia y con ella sus facultades de enunciación. Las artes son ese lugar donde todo es posible.

Este archivo agenciado, de momentos, voces, procesos migratorios, memorias y encuentros, se convierte, a manera de instalación, en una nueva constitución de “expresiones formales y signos” que datan de agenciamientos colectivos del proyecto *TransMigrARTS*.

¿Qué deja concluir el agenciamiento? Aquí la imagen no solo cumple una función informativa dado que las imágenes no fueron agrupadas por fechas, ni por talleres; lo que surgió de la revisión del archivo fue un proceso de resignificación y de agenciamiento colectivo donde se singularizaron las imágenes. La narrativa fue abierta y quedó disponible a la resingularización por parte de quienes observaron la exposición. Así talleristas, observadores e investigadores, resignificaron las fotografías y momentos que conocían, al ver las imágenes puestas en relación con otras aparentemente disímiles o heterogéneas.

No se puede atribuir a la fotografía una función específicamente objetiva, no porque las imágenes

nes de *TransMigrARTS* estén intervenidas o falseen la realidad, sino porque en el acto de agenciar y retomar un archivo que en un principio tenía una función documental, se está desterritorializando¹⁰ el lugar y punto de enunciación de cada uno de los archivos trabajados. En un agenciamiento rizomático, todas las imágenes varían según aquella que es central y se tome como referencia. “El conocimiento de determinadas fotografías erige nuestro sentido del presente y del pasado inmediato. Las fotografías trazan las rutas de referencia y sirven de tótem para las causas” (Sontag, 2003, p. 38). Las imágenes adquieren autonomía respecto a una única interpretación impuesta por los investigadores audiovisuales. El agenciamiento rizomático no busca fijar narrativas estáticas, sino permitir múltiples lecturas que se ven influenciadas por la percepción del espectador. Esta narrativa híbrida y múltiple enriquece la comprensión del tema de estudio, ya que las imágenes en movimiento transmiten tanto información factual como emociones y narrativas alternativas.

10 · Término deleuzo-guattariano que implica la retoma en devenir constante de un nuevo territorio semiótico, emocional, subjetivo, social, político etc. Ejemplo, desterritorializar sus propios enunciados lingüísticos : “que la capacité de production linguistique d’un individu excède sa production effective de discours – ses performances- ; autrement dit, qu’il dispose d’une machine d’expression mettant en jeu des schèmes génériques qui peuvent produire beaucoup plus qu’un simple cumul des énoncés déjà mémorisés. Sans doute!” (Guattari, 1979, p. 31).

La Imagen fija un cuerpo extensivo de la Investigación-Creación Aplicada.

A pesar de que vincular la fotografía como herramienta de investigación no ha sido la intención directa de *TransMigrARTS* hasta el momento, después de este recorrido por los motivos y resultados de la exposición *Memorias TransMigrARTS*, podemos afirmar que la imagen fija se convierte en un cuerpo extensivo en la ICA. Reflexiones como la de Alejandro Muñoz (2022) sobre la observación participante de la cámara en los talleres *TransMigrARTS* y la que ofrece este artículo, dan otra voz y otorgan un lugar especial a la imagen fija dentro de la ICA en el proyecto. Mónica Marcell (2019) señala que la fotografía en la investigación social y en la investigación-creación contribuye a la contextualización de los contenidos de la investigación, proporcionando miradas y análisis inclusivos y descolonizadores, que a pesar de ser subjetivos aportan elementos sensibles que escapan a los objetivos totalizantes de la investigación científica.

Es a partir de este tipo de reflexiones que podemos hablar de una *investigación-creación* desde la fotografía. Entendemos investigación-creación como una práctica que asocia creación, producción teórica e investigación científica y favorece la transdisciplinariedad. Erin Manning (2018) destaca que la investigación-creación desarrolla el pensamiento en movimiento para la resolución de problemas por medio de la creación de nuevos modos de existencia que no se limitan a las palabras, sino que incluyen, también, las texturas y el movimiento. La investigación-creación es, a su vez, una forma de habitar sensiblemente la investigación científica, cuando se une inteligencia material y racional, el mundo deviene un hacer-obra (Manning, 2018). En *TransMigrARTS* se habla de ICA, la cual es una forma de investigación-creación más “intervención”, cuyo fin es el de “observar, evaluar y modelar prácticas artísticas aplicadas y socialmente innovadoras” (Martínez, 2023, p. 20). Esta forma de investigar creando se integra en el cotidiano solucionando problemas reales. En esta exposición se “aplica” la *Investigación-Creación* dentro de *TransMigrARTS*, al proponer, a partir del material fotográfico, en principio con fines ilustrativos y divulgativos, derivar en una apertura reflexiva por medio del agenciamiento rizomático, que permi-

ta teorizar sobre el archivo, el uso de la fotografía y la divulgación del mismo durante la investigación. La imagen cuestiona sobre las vivencias de participantes e investigadores en el proyecto, abre sentidos a través de las texturas, los colores, los ritmos, que aportan “reflexividad poética” a la investigación (Martínez y Naugrette, 2020, p. 84). El agenciamiento rizomático, como deriva de la *investigación-creación aplicada*, “muestra la multiplicidad, superposición y complejidad de la obra a través de narraciones polivocales, dialógicas, yuxtapuestas, compuestas o visuales” (Paquin y Noury, 2018).

Más allá de comunicar o de emitir un mensaje (Quepea, 2013), la imagen pasa de ser registro de lo sucedido, a generar conocimiento en la práctica investigativa; pasa a ser resistencia y deviene en posibilidad de enunciación de la comunidad. El colectivo, o en términos guattarianos, el pueblo, aparece en la imagen poetizando la vida como lucha o resistencia desde las artes. Es en la creación donde se construye una nueva relación con la vida (Guattari y Berardi, 2021, p. 96). Así, en la fotografía se imprime una nueva relación con el signo y la comunicación. Una imagen no reemplaza el lenguaje ni la experiencia, así como el lenguaje tampoco reemplaza la sensación. La cámara fotográfica es un cuerpo extensivo que observa. Deleuze (1984) señala aquí el surgimiento de una conciencia cámara que desdobra el presente y el pasado a través de relaciones mentales donde se pone en conexión experiencia y raciocinio, al servicio de una enunciación revolucionaria (Abraham, 2020).

La fotografía resultante de la cámara y dispuesta a manera de agenciamiento rizomático, deviene cuerpo vibrante que excede la lógica del lenguaje y las posibilidades de los análisis teóricos y se vuelve multiplicadora de sensaciones, las cuales son “maestras de deformaciones en el cuerpo” (Deleuze, 2002, p. 43). Parafraseando a Bergson (1896), la cámara es extensiva de la continuidad infinita del movimiento entre conciencia, materia y percepción, lo que se obtiene al final es la imagen de algo concreto que sucede (p. 181). En este sentido, pensar el agenciamiento rizomático desde una *investigación-creación aplicada*, permite singularizar los contenidos totalizantes y objetivantes que resultan de dicha práctica científica, al ayudar a sobrepasar limitaciones del lenguaje hablado (Fassetta 2016 citando a Oh, 2012).

Figura 14

Fragmento del agenciamiento rizomático *Memorias TransMigrARTS*



Nota. Archivo *TransMigrARTS*, Romero y Bohórquez. En esta parte de la exposición se agruparon imágenes afección, acción y percepción, principalmente en la categoría Cuerpo. La categorización estuvo mezclada, característica del agenciamiento rizomático. Este agenciamiento se centró en los cuerpos como territorio ritual, enfatizando la conexión entre objetos, texturas, contrastes de colores, tamaños de imágenes y narrativas internas. Se buscó resaltar los ritmos, formas y formatos de las corporeidades y sus roles en el cuidado para la construcción de comunidad.

Figura 15

Fragmento del agenciamiento rizomático *Memorias TransMigrARTS*



Nota. Archivo *TransMigrARTS*, Romero y Bohórquez. En el agenciamiento rizomático realizado para la Exposición *Memorias TransMigrARTS*, el devenir cuerpo de las imágenes estuvo dado no solo por la singularización de cada imagen puesta en relación con otras, sino también por los elementos constitutivos del montaje. Hubo agenciamientos sobre muros y también sobre paneles móviles de metal que permitían ver el conjunto de la instalación fotográfica a través de cada agenciamiento particular. De allí que nuevas narrativas podían surgir como resingularizaciones del archivo, así como implicar el cuerpo en diferentes posiciones; saltar de un lugar a otro, desplazarse, agacharse, mirar a través de, para apreciar el conjunto de la instalación.

Comentarios finales

El *agenciamiento rizomático* en la instalación de grandes bancos de imágenes transforma el archivo en un Atlas de naturalezas diversas, donde la imagen cobra vida a través del movimiento de la percepción y la conexión entre fotografías heterogéneas que comparten una misma condición, así como a través de la disposición física de las imágenes sobre el espacio. Esta práctica va más allá de la triada semiótica tradicional y se enfoca en la singularización de imágenes afección, percepción y acción, tanto por parte del investigador como del espectador. La exposición *Memorias TransMigrARTS* se puede considerar un caso de investigación-creación aplicada dentro del proyecto, que emerge del protagonismo de la fotografía y revela nuevos hallazgos para *TransMigrARTS*, al resaltar que las imágenes transmiten experiencias e intensidades difíciles de expresar con prosa analítica, enfatizando en el valor del gesto y la expresión como procesos creativos. El *agenciamiento rizomático* como metodología expositiva es una forma innovadora de explorar el archivo visual de una investigación científica. De este modo, se promueve la interacción entre investigadores, registros del proyecto y espectadores, mientras que la imagen fija despierta nuevos interrogantes sobre el cuerpo del investigador, del público y de los sujetos retratados, trascendiendo su contexto original.

Un aspecto que hasta ahora no se ha considerado en *TransMigrARTS*, y que se propone aquí como posibilidad, es el de permitir que los individuos investigados sean quienes tomen las fotografías. Dos ejemplos de las virtudes de esta acción se pueden estudiar en (Jarldorn 2016) y (Luttrell, Chalfen 2010). Esto implicaría que si la fotografía fuera utilizada por las personas a quienes se aplica la investigación, se generaría mayor cercanía entre investigados, investigadores, aparato fotográfico, posibilidades creativas y formas aplicadas de la investigación-creación desde las artes por parte de los mismos participantes. De este modo, sería posible generar conocimiento significativo desde la fotografía, enriquecer el diálogo interdisciplinario y promover un mayor entendimiento del mundo que rodea a investigadores y sujetos investigados (Russell y Díaz, 2011).

Referencias

Abraham Zunino, P. E. (2020) *Deleuze: el laberinto de la imagen*. Teseo Press. <https://www.teseopress.com/deleuze/back-matter/consideraciones-finales/>

Banks M (1998) Visual anthropology: Image, object and interpretation. en Prosser J (ed.) *Image-based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*. Bristol, PA: Falmer Press, 9–23. Found in <https://open-tdm.au.dk/patic/wp-content/uploads/2018/02/5-Pages-from-Prosser-J-1998-Image-based-Research-A-Sourcebook-for-Qualitative-Researchers.pdf>

Bergson, H. (1896) *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Librairie Félix Alcan.

Canal March (21 de octubre 2016) *Joan Fontcuberta: "El buen fotógrafo miente bien la verdad"*. Joan Fontcuberta en diálogo con Antonio San José [Video]. <https://canal.march.es/es/coleccion/joan-fontcuberta-buen-fotografo-miente-bien-verdad-1005>

Castro, T. (2013) Atlas : pour une histoire des images « au travail ». Epoque contemporaine. Perspective. *Actualité*. (1). 161-167. https://www.lespressesdureel.com/file/ouvrage/1537/dossier_presse_1537_perspective.pdf

Didi-Huberman, G. (26 de noviembre 2010) Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras? *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Gobierno de España*. 1-7. https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/2010021-fol_es-002-Atlas.pdf

Deleuze, G. (1984) *La imagen-movimiento. Estudios sobre el cine 1*. Paidós.

Deleuze, G. (2022) *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Arena libros.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2020) Capitalismo y Esquizofrenia. *Mil Mesetas*. Pretextos.

Deleuze, G., Guattari, F. (1996). *Rizoma*. Ediciones Coyoacan S.A. ed.

Fassetta, G. (2016) Using photography in research with young migrants: addressing questions of visibility, movement and personal spaces. *Children's Geographies*. 14(6). pp. 701-715. doi: 10.1080/14733285.2016.1190811

Foucault, M. (18 septiembre 2015) Michel Foucault: l'archive, "cette masse complexe de choses qui ont été dites dans une culture. *France Culture*. <https://www.radiofrance.fr/france-culture/michel-foucault-l-archive-cette-masse-complexe-de-choses-qui-ont-ete-dites-dans-une-culture-2413695>

Foucault, M. (1968) Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'épistémologie. *Cahiers pour l'analyse, no 9: Généalogie des sciences*. 9-40. <http://1libertaire.free.fr/MFoucault238.html>

Guattari, F. (1979) *L'inconscient machinique. Essais d'eschizo-analyse*. Editions Recherche.

Guattari, F., Rolnik, S. (2013) *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Colección nociones comunes. Tinta Limón.

Guattari, F., Berardi, F. (2021) *Deseo y Revolución. Felix Guattari. Diálogo con Paolo Bertetto y Franco BIFO Berardi*. 1977. Tinta limón.

González Martín, D., Velásquez, A., Jambrina, N., Castillo Ballen, S., Valsman, N., Martínez Thomas, M. (Diciembre 2022) La guía *TransMigrARTS*. Una nueva forma de observar los talleres artísticos. Revista de Investigación Creación para transformar la migración por las artes. *Revista TransMigrARTS*, 2, 10-27. <https://www.transmigrarts.com/tma2-online/>

Immelé, A. (2015) *Constellations photographiques*. Media-pop Ed.

Jarldorn, M. (2016) Picturing creative approaches to social work research: Using photography to promote social change. *Aotearoa new zealand social work* 28(4), 5–16. https://pdfs.semanticscholar.org/a742/7631bb38ab05c4be4205af447a9081822f57.pdf?_gl=1*1agsvus*_ga*MjA1NTI5NzgwMy4xNzEwODU5MDE2*_ga_H7P4ZT52H5*MTcxMDg1OTAxNi4xLjEuMTcxMDg1OTE5Mi4zOC4wLjA

La pièce jointe (13 de mayo 2022) *L'Atlas "Mnemosyne" d'Aby Warburg, la mémoire des images*. France Culture. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-piece-jointe/l-atlas-mnemosyne-d-aby-warburg-la-memoire-des-images-6810640>

Langmann, S., Pick, D. (2014) Dignity and ethics in research photography, *International Journal of Social Research Methodology*, 17:6, 709-721, DOI: 10.1080/13645579.2013.825473

Leonard, L., Moulard-Leonard, V. (2022) Henri Bergson. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <https://plato.stanford.edu/archives/win2022/entries/bergson/>

Lévy, P. (2007) *CIBERCULTURA Informe al Consejo de Europa*. Anthropos. <https://antroporecursos.files.wordpress.com/2009/03/levy-p-1997-cibercultura.pdf>

Luttrell, W., Chalfen, R. 2010. "Lifting up Voices of Participatory Visual Research." *Visual Studies* 25 (3): 197-200. doi: 10.1080/1472586X.2010.523270.

Luttrell, W. 2010. "'A Camera is a Big Responsibility': A Lens for Analysing Children's Visual Voices." *Visual Studies* 25 (3): 224-237. doi: 10.1080/1472586X.2010.523274.

Magariños de Morentan, J. (1983) Segunda parte Charles Sanders Peirce: sus aportes a la problemática actual de la semiología. En: *EL SIGNO Las fuentes teóricas de la semiología: Saussure, Peirce, Morris*. <http://www.centro-de-semiotica.com.ar/ChSPeirce.pdf>

Manning, E. (11 de febrero 2018) 30 propositions pour la recherche-création. *Acfas Magazine*. <https://www.acfas.ca/publications/magazine/2018/02/30-propositions-recherche-creation>

Martinez Thomas, M. (Marzo 2022) Editorial. Iniciando el viaje con TMA. Revista de Investigación Creación para transformar la migración por las artes. *Revista TransMigrARTS*, 1, 4-9. <https://www.transmigrarts.com/tma1-online/>

Martinez Thomas, M. (2023). La recherche en création appliquée: premières pistes de réflexion. Revista de Investigación Creación para transformar la migración por las artes. *Revista TransMigrARTS*, 3, 10-22. <https://www.transmigrarts.com/wp-content/uploads/2023/08/Investigacion-Creacion-Aplicada-TMA3-A.pdf>

Muñoz, A. (Marzo 2022) Participar para observar detrás de la cámara ¿Qué queda por contar del registro Audiovisual en los talleres *TransMigrARTS*? Revista de Investigación Creación para transformar la migración por las artes. *Revista TransMigrARTS*, 1, 30-39. <https://www.transmigrarts.com/tma1-online/>

Museo Reina Sofía (21 diciembre 2010). ATLAS. *Entrevista con Georges Didi-Huberman*. [Video de Youtube]. <https://www.youtube.com/watch?v=WwVMni3b2Zo>

Paquin, L., Noury, C. (14 de febrero 2018) Définir la recherche-création ou cartographier ses Pratiques? Enjeux de la recherche. *Acfas Magazine*. <https://www.acfas.ca/publications/magazine/2018/02/definirrecherche-creation-cartographier-ses>

Quepea (12 de octubre 2013). *Gilles Deleuze - ¿Qué es el acto de creación? Subtitulado al Español*. [video de youtube] <https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw>

Romero Sánchez, M. M. (2019). Investigación/creación: relaciones corporales con las imágenes. Tsantsa. *Revista De Investigaciones artísticas*. (7). 247–252. <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/2936>

Russell, A. C., y Diaz, N. D. (2013). Photography in social work research: Using visual image to humanize findings. *Qualitative Social Work*, 12(4), 433-453. <https://doi.org/10.1177/1473325011431859>

Sontag, S. (2003) *Ante el dolor de los demás*. Santillana Ediciones Generales, S.L. https://www.academia.edu/22272455/SUSAN_SONTAG_Ante_el_dolor_de_los_dem%C3%A1s

Velázquez Angel, A., Camacho López, S., Gómez Zúñiga, R. (2023) Modelización de los talleres prototipos *TransMigrARTS*: Una experiencia de reconocimiento de saberes. Revista de Investigación Creación para transformar la migración por las artes. *Revista TransMigrARTS*, 4, 56-70. <https://www.transmigrarts.com/doiis-%c2%b7-revista-tma-4/>



Processus de construction de l'instrument "Transform-Arts"

Pour une évaluation de l'auto-transformation des personnes migrantes dans des ateliers artistiques

Proceso de construcción del instrumento "Transform-Arts"

Para una evaluación de la auto-transformación de las personas migrantes en los talleres artísticos

Construction process of the "Transform-Arts" instrument

For an evaluation of the self-transformation of migrants in artistic workshops

DOI 10.59486/QZYT7304

Elvira Molina-Fernández · Universidad de Granada
emf@ugr.es <https://orcid.org/0000-0003-4459-5213>

María del Mar García-Vita Universidad de Granada
margvita@ugr.es <https://orcid.org/0000-0002-1710-5592>

Monique Martinez Université de Toulouse, LLA-CREATIS
monique.martinez@univ-tlse2.fr
<https://orcid.org/0000-0001-6125-3907>

Mots-clés

Migration, intervention socio-éducative, art, théâtre, vulnérabilité, instrument d'évaluation.

Palabras clave

Migración, intervención socio-educativa, arte, vulnerabilidad, instrumento de valoración.

Keywords

Migration, socio-educational intervention, art, vulnerability, assessment instrument

Resumé

L'intervention socio-éducative auprès des personnes migrantes en situation de vulnérabilité a de plus en plus recours aux pratiques artistiques comme outil de transformation. Mais il existe très peu de stratégies systématiques et fondées scientifiquement qui facilitent la collecte des opinions des participants depuis le champ de l'art, alors qu'un outil de ce type est nécessaire pour évaluer les apports de ces mêmes pratiques artistiques par rapport aux processus de transformation ciblée. Cet article se propose d'analyser, dans le cadre du programme *TransMigrARTS*, le travail interdisciplinaire mis en œuvre pour concevoir, créer et stabiliser un outil nommé Transform-Arts, qui a pour objectif de valoriser l'auto-perception, par les participants à ce type d'ateliers de pratique artistique, de la transformation opérée.

Resumen

La intervención socioeducativa con personas en situación de vulnerabilidad por su condición de migrante recurre cada vez con mayor frecuencia a las prácticas artísticas como instrumento para la transformación. Sin embargo, son muy limitadas las estrategias sistemáticas y fundamentadas que facilitan la recogida de la opinión de las personas participantes en este tipo de propuestas. En cambio, una herramienta de este tipo podría ser de utilidad para aproximar las aportaciones desde las prácticas artísticas a los procesos de transformación a los que se aspira en las intervenciones con colectivos en situación de vulnerabilidad. Desde esta orientación, se recoge el proceso interdisciplinar seguido por el programa *TransMigrARTS* para el diseño, creación y solidez de la herramienta Transform-Arts para valorar la autopercepción de la transformación lograda por las personas participantes en estos talleres de prácticas artísticas.

Abstract

Socio-educational intervention with people in situations of vulnerability due to their migrant status increasingly resorts to artistic practices as a tool for transformation. However, there are very few systematic and well-founded strategies that facilitate the collection of the opinions of the people involved in this type of proposal. On the other hand, a tool of this type could be useful for bringing contributions from artistic practices closer to the processes of transformation that are aspired to in interventions with groups in situations of vulnerability. This article analyzes, in the context of *TransMigrARTS* program, the interdisciplinary work carried out to design, create and stabilize the tool called Transform-Arts, which aims to enhance participants' self-perception of the transformation they have undergone in this type of artistic practice workshop.

1. Pratiques artistiques avec une population migrante et outils d'évaluation

La migration est devenue un enjeu majeur du XXI^{ème} siècle, mobilisant des chercheurs de tous horizons et de toutes disciplines qui s'efforcent de trouver des réponses à ce phénomène mondial et en constante expansion. Pour comprendre l'impact que peuvent provoquer ces nouveaux rapports au monde chez les personnes et pour pallier une détérioration qui en découlerait, le recours à des pratiques artistiques est de plus en plus fréquent : non seulement dans l'intervention sociale et artistique, mais aussi dans la recherche et dans la preuve de la transformation rendue possible par l'art.

L'art en tant que pratique et création permet d'accompagner de façon sensible des groupes vivant l'expérience d'une réalité qui peut être complexe, voire traumatisante. Il est possible de canaliser et d'exprimer ces expériences à travers des processus artistiques dans lesquels les personnes migrantes peuvent prendre conscience de leur situation individuelle et de celle du groupe. Notre hypothèse est que ces propositions de recherche création appliquée (Martinez, 2023) contribuent à la transformation de certaines vulnérabilités dans la vie des migrants. D'où la nécessité de disposer d'instruments qui facilitent la collecte, l'évaluation et la systématisation, le cas échéant, de cet impact sur la population migrante : cette question est au cœur de l'article que nous proposons ici.

Il existe quelques expériences d'évaluation des pratiques artistiques qui peuvent servir d'antécédents (depuis d'autres disciplines que le champ de l'art, notamment les sciences de l'éducation, la psychologie, la sociologie) mais ces méthodes de recherche, qui requièrent une formation et des compétences spécifiques, sont peu utilisables par des artistes. Le besoin de répondre à ce besoin d'évaluation scientifique est donc impérieux. Afin de combler cette lacune, le projet TransMigrArts, en cours de développement, propose d'observer, d'évaluer et de modéliser des ateliers artistiques pour les migrants dans quatre pays. Les quatorze partenaires (Martinez, 2022) se sont fixés pour objectif de définir

les bases théoriques pour la création d'un instrument d'observation et d'évaluation du pouvoir de transformation, à partir de l'art, des ateliers artistiques appliqués aux migrants présentant des vulnérabilités spécifiques. Par rapport aux instruments de mesure classiques existant dans d'autres disciplines, l'enjeu de cette recherche est d'évaluer l'impact des arts vivants à travers l'observation de « variables » artistiques, c'est-à-dire de signes, d'indices observables et révélateurs d'une possible transformation des participants à un atelier artistique.

Les différentes étapes de la conception d'un outil d'évaluation des ateliers artistiques accueillant une population migrante, sous l'angle des arts, a commencé par la conception d'un guide d'observation permettant de préciser quels sont les éléments observables liés à la transformation des participants migrants dans les ateliers artistiques. Pour ce faire, un travail collectif a été développé par cinquante personnes, spécialistes de différentes disciplines – art (théâtre, danse, clown, performance, musique, arts plastiques), psychologie, philosophie, anthropologie, sociologie, travail social et même mathématiques et informatique, et professionnels du secteur culturel privé. Le collectif a donc travaillé de façon interdisciplinaire, intersectoriel pour créer un guide d'observation et d'évaluation des ateliers artistiques (González *et al.*, 2022). Cet instrument, la « guía de Granada », était destiné à ceux qui, en tant que chercheurs, allaient observer les ateliers, en tenant compte de trois phases décisives dans la mise en œuvre : avant, pendant et après. Le guide a été appliqué dans plus de vingt ateliers, au cours des années 2022-2023, dans trois pays.

En outre, deux instruments ont également été créés spécialement pour le programme depuis une perspective socio-éducative : CUSOEMI (questionnaire socio-éducatif pour les migrants) et CUSOETA (questionnaire socio-éducatif pour les participants aux ateliers), dont le processus de développement et de validation peut être consulté dans Moles *et al.* (2023). Chacun

d'entre eux est conçu pour recueillir la voix des différentes personnes impliquées, en évaluant les réponses à des questions similaires posées dans le cadre d'ateliers artistiques avec des migrants. En ce qui concerne l'échantillon obtenu, CUSOEMI a concerné un total de 76 participants aux ateliers, tandis que CUSOETA a atteint un total de 40 participants / observateurs d'ateliers (García-Vita *et al.*, 2023).

Le questionnaire CUSOEMI comprend un total de 49 items et cinq blocs principaux : données générales ; questions sur la migration ; questions

sur les droits ; questions sur certaines conditions de leur vie éducative, sociale et sanitaire, etc. et questions sur l'atelier. CUSOETA, quant à lui, est composé de 46 questions, réparties en sept blocs : données générales sur l'atelier ; données générales sur les animateurs et les observateurs ; questions sur les caractéristiques des participants ; questions sur leur situation au moment des ateliers ; questions sur la préparation de l'atelier ; questions sur le développement de l'atelier et, enfin, questions sur le processus de transformation et l'impact des ateliers (Moles *et al.*, 2023).

2. Le Cvte-Arts : une première tentative de systématisation de l'évaluation par les arts

Ces instruments, complémentaires, appliqués de manière expérimentale sont devenus des approches successives de l'objectif de la recherche : évaluer la transformation des vulnérabilités des migrants participant à des ateliers artistiques à partir des outils artistiques eux-mêmes. D'ailleurs, comme discuté dans González *et al.* (2022), l'un des défis majeurs identifiés par la littérature évaluative n'est pas simplement de vérifier s'il y a eu des changements dans le bien-être des participants (Egana-del Sol *et al.*, 2019), mais comment les participants ont vécu ces changements (Forgeard *et al.*, 2021).

À partir des enseignements tirés de la conception des instruments précédents et des résultats de leur application, un long processus de réflexion et de conceptualisation s'est poursuivi afin de créer un instrument d'évaluation qui donnerait la parole aux migrants ayant vécu l'expérience d'un atelier artistique (Martinez *et al.*, 2023). Cette réflexion est passée par différentes étapes.

La première a été une proposition d'outil pour donner la parole aux participants afin de promouvoir les techniques artistiques expérimentées, qui serait un pré-questionnaire et un post-questionnaire, auto-administré par les participants. Dans la perspective d'une évalua-

tion automatique, un questionnaire quantitatif (avant et après l'atelier) a été construit lors d'un séjour de recherche à Grenade réunissant trois chercheurs de Toulouse (France) et d'Antioquia (Colombie). À partir du guide de Grenade, 64 indicateurs (éléments observables) ont été définis à partir de variables élaborées collectivement et intégrées à ce questionnaire dont les chercheurs devaient démontrer la pertinence pour évaluer l'impact de l'art chez les personnes.

Pour ce faire, dans une seconde étape, deux groupes ont été constitués :

- avec des experts en psychométrie, pour valider les items retenus et créer une échelle possible pour l'instrument ;
- avec des experts issus de *TransMigrArts* et essentiellement du champ des arts, représentant la diversité de cinq structures impliquées – Toulouse en France, Bogota et Medellín en Colombie, Grenade en Espagne et Aarhus au Danemark (Martinez, 2022), afin de parvenir à un consensus sur les nœuds qui devaient fournir un contenu à l'instrument et qui comprenaient : corps / voix / espace / temps, auxquels s'ajoutaient le processus et les résultats artistiques.

Figure 1

Représentation visuelle du processus de réflexion dans la détermination des nœuds.



Source en espagnol. Adapté de Martinez et al, 2022.

La représentation visuelle du processus de discussion, de réflexion et d'accord entre les experts ayant participé aux quatre sessions de travail qui ont poursuivi l'étude a contribué à la synthèse des 64 indicateurs initiaux (Martinez *et al.*, 2023) en trois dimensions, considérées comme indissociables et définies ci-dessous : corps et espace / voix et discours / sensibilités et compétences artistiques ;

Corps et espace

Le corps de la personne qui participe, dans un espace donné, à un atelier rend visible des indices qui peuvent servir de variables d'évaluation : le regard, les gestes du visage / corps, les mouvements, la posture, la présence, l'apparence, la proxémie, la kinésphère, les déplacements, les niveaux du corps dans l'espace, la conscience de l'espace de la part de l'individu et du collectif qui peut être renforcé par des exercices spécifiques dont l'observation est significative par rapport à cette variable (par exemple, l'exercice de la barque dans lequel les participants doivent respecter un certain équilibre commun pour que le bateau ne coule pas contribue à travailler le corps collectif dans l'espace).

Voix et discours

La voix est une catégorie qui est ici en lien avec le discours. Les différents aspects qui peuvent être observés pour mesurer la transformation en ce qui concerne la voix / le discours sont : les nuances, l'intonation, les tonalités des interjections ou des exclamations, l'éventail des possibilités de jouer avec la voix, le silence, le volume, la diction, la capacité d'énoncer quelque chose de cohérent ou de jouer avec les mots.

Sensibilités et compétences artistiques

Sensibilités et compétences artistiques se révèlent à travers l'exploration ludique du dessin ; des récits ; des matières ; des objets ; des sonorités ; des différents médias, supports ou langages fournis par les arts. Elles favorisent l'imagination, la créativité, l'acceptation de soi et des autres, l'adaptabilité, l'introspection, la conscience de l'extérieur, la gestion et le rythme des actions, même en présence d'obstacles.

Dans une troisième étape, un autre groupe de cinq experts en art (Antioquia et Toulouse) s'est réuni deux fois à Toulouse et a développé un processus de réflexion, de discussion et de consensus pour, finalement, identifier douze questions synthétisant les variables artistiques fondamentales. Ces éléments étaient les plus à même de donner à voir un changement et pouvaient indiquer des processus de transformation dans la perception que les participants avaient d'eux-mêmes. La méthodologie a consisté à regrouper les 64 questions en partant des nœuds déjà

identifiés, d'abord par un travail individuel de chaque personne, puis en mettant en commun les résultats de l'analyse d'énoncés qui étaient soit trop précis, soit peu / pas compréhensibles, soit trop spécialisés pour le futur utilisateur.

C'est ainsi qu'a pris forme la formulation d'un questionnaire auto-administré qui pourrait rendre compte du changement non seulement dans les capacités créatives ou artistiques, mais aussi dans les manières d'être, d'être présent et d'être en relation dans un groupe, enrichies par l'art :

- 1. Je peux communiquer ce que je pense et ce que je ressens.
- 2. Lorsque je ne maîtrise pas la langue, je peux trouver d'autres moyens de communiquer.
- 3. J'ai la capacité de raconter des histoires réelles.
- 4. J'ai la capacité d'improviser.
- 5. Je suis capable de créer des objets à partir de matériaux.
- 6. Je peux jouer quand je suis avec d'autres personnes.
- 7. J'exprime mes émotions avec mon corps lorsque je suis avec d'autres personnes.
- 8. J'ai la capacité de prendre des initiatives lorsque je suis dans un groupe de personnes.
- 9. Je suis conscient de l'espace dans lequel je me trouve et des personnes qui s'y trouvent.
- 10. Je suis conscient(e) de l'importance de ma voix lorsque je parle à d'autres personnes.
- 11. Je reconnais que le silence qui s'installe dans un groupe de personnes est important.
- 12. J'ai la capacité de créer avec les autres.

Une fois ces processus de réflexion développés, les indicateurs élaborés et les étapes scientifiques bien stabilisées par l'équipe, l'analyse et

l'étude ont avancé en suivant la voie de la recherche décrite ci-dessous.

3. Un processus de recherche théorique ancré

Ce qui est décrit ci-dessous est basé sur un processus développé par des chercheurs qualitatifs et inductifs, axés sur les arts. Dans le cadre de la recherche qualitative, l'approche choisie est celle de la théorie ancrée (Glaser et Strauss, 1999 ; Strauss et Corbin, 2002 ; Trinidad *et al.* 2012). La grounded theory propose une analyse qualitative qui permet un dialogue constant entre ce qui est construit théoriquement et la pratique en général (Ortiz, 2015). Dans le cas de notre objet

d'étude, le travail de théorie ancrée a consisté à mettre en relation la conceptualisation de la transformation à partir de la pratique artistique et la manifestation de ces changements à travers la forme prise par l'utilisation de la voix, du corps, etc. chez les participants aux ateliers artistiques.

Dans ce processus, quatre éléments, en relation les uns avec les autres, sont détaillés : les chercheurs, les stratégies, les méthodes et le travail.

3.1. Les personnes chercheuses en tant que participantes

À ce stade du développement de l'outil, un groupe de treize personnes a travaillé conjointement. L'équipe était composée de différents profils professionnels, culturels, nationaux et académiques. Plus précisément, les personnes venaient des sphères publiques et privées, du monde professionnel et académique, de quatre universités différentes et de trois pays (France, Espagne, Colombie), permettant une perspective interdisciplinaire, comme le montre le tableau suivant :

L'objectif de ce groupe était de parvenir à un consensus sur les dimensions de l'outil permettant de recueillir l'évaluation de la transformation des participants aux ateliers *TransMigrARTS*. Dans ce

processus, la diversité au sein du groupe n'était ni le fruit du hasard, ni une question insignifiante. Le groupe a été formé pour discuter et faire l'état des lieux des outils d'évaluation existants, grâce à l'apport des chercheurs qui ont tiré des conclusions pendant les observations d'ateliers et produit des rapports. Mais ces processus ne peuvent être séparés des expériences de vie des personnes, de leur relation avec les pratiques artistiques, de leur relation avec la violence et l'inégalité, avec la discipline à partir de laquelle ils ont appris à connaître le monde, etc. Ainsi, la diversité disciplinaire, culturelle, nationale ou d'âge a constitué une valeur ajoutée à l'échange pour poursuivre le processus de délimitation des catégories.

Tableau 1
Profil des participants

Champ d'application	Intérêt	Entité	Nationalité	L'âge	Genre
Artistique	Universitaire -Professionnel	Université de Toulouse	Française	60	Femme
Artistique	Universitaire -Professionnel	Université Complutense de Madrid et Université de Toulouse	Espagnole	58	Homme
Artistique	Universitaire -Professionnel	Université de Toulouse	Chilienne	36	Homme
Artistique	Universitaire -Professionnel	Université de Toulouse	Française	48	Femme
Artistique	Universitaire -Professionnel	École des arts de l'université TAI	Argentine	54	Femme
Santé	Académique	Université d'Antioquia	Colombienne		Femme
Pédagogique	Académique	Université de Grenade	Espagnole	50	Femme
Pédagogique	Académique	Université de Grenade	Espagne	35	Femme
Pédagogique	Académique	Université de Grenade	Espagne	42	Femme
Informatique	Académique	Université de district Fco. José de Caldas	Colombie	59	Homme
Mathématique	Académique	Université du district Fco. José de Caldas	Colombie	62	Femme
Statistique	Académique	Université de district Fco. José de Caldas	Colombie	38	Femme
Pédagogique	Académique	Université de district Fco. José de Caldas	Colombie	38	Femme
Artistique	Académique	Université de Toulouse	France	43	Homme

Source. Élaboration propre

3.2. Le groupe de réflexion et le consensus obtenu

Afin de décrire le choix de l'approche qualitative, nous reviendrons sur l'exposition de la stratégie de discussion que nous incluons dans ce que Denzin et Lincoln (2012) appellent le « Focus Group ». Le principe d'activité de ce groupe est basé sur l'échange et le discours (Denzin et Lincoln, 2012) comme moyens de fonder les accords qui conduisent à la découverte des catégories, à la définition des sous-catégories et à l'énonciation des items.

Le groupe de réflexion s'est déroulé sur sept jours de travail intensif, divisés en deux sessions de deux heures chacune. Si, dans ce cadre, 28 heures de réflexion ont été comptabilisées, en réalité, les temps de réflexion ont été prolongés et se sont poursuivis en dehors des moments officiels de travail et d'échange. Ce processus de recherche peut être décrit, afin de le clarifier, par l'identification des phases suivantes :

Phase 1. Examen des différentes approches et instruments formulés dans le cadre du projet

Les ateliers *TransMigrARTS*, organisés pendant deux ans et demi, ont permis d'accumuler de nombreuses informations grâce à différentes stratégies de collecte :

- l'un de ces outils était le rapport final élaboré par l'équipe des observateurs sur l'ensemble du processus de mise en œuvre de chaque atelier (20 ateliers dans trois pays) ;
- nous avons travaillé sur un outil d'évaluation des transformations à partir des arts appelé CVTE-Arts (Martinez *et al.*, 2023) en vue d'une validation psychométrique ;
- deux instruments ont été utilisés pour collecter des informations d'un point de vue socio-éducatif (Moles *et al.*, 2023).

Ces instruments, sous différentes perspectives, ont permis de recueillir des informations sur une réalité partagée qui est l'objectif de ces ateliers : la transformation des participants après leur passage dans les ateliers *TransMigrARTS*.

À partir de tout ce chemin parcouru, le groupe d'experts a relevé le défi de trouver un accord en prenant en compte ces outils et en s'impliquant dans un processus dialogique et réflexif (Salmerón et Sebastián, 2022). Il a fait converger la signification des catégories qui avaient émergées de l'analyse des rapports des ateliers réalisés en phase 1 et 2 du programme *TransMigrARTS* – créativité, groupe, corps et expérience (Velasquez, 2023) – avec les items que l'outil CVTE-Arts, dans une phase préliminaire de conception, avait stabilisé (Martinez *et al.*, 2022). Le groupe a vérifié que tous les énoncés du CVTE-Arts tenaient compte des quatre catégories qui ressortaient des rapports de chaque atelier, sur la base du guide d'observation (González *et al.*, 2022), et a visualisé le processus à l'aide d'une liste de contrôle (Maxwell, 1992 et González *et al.*, 2020).

Phase 2 : structuration et choix des énoncés de l'instrument

Le choix, dans cette étape, s'est posé de la façon suivante : fallait-il poursuivre la construction de l'instrument CVTE-Arts ou, le cas échéant, fallait-il partir de la définition des catégories qui y sont incluses ? La réflexion s'est portée sur plusieurs points :

- dans quelle mesure la perspective psychométrique avait-elle influencé la prise de décision concernant le choix des douze énoncés du CVTE-Arts. Ce doute a conduit le groupe à réaliser une nouvelle liste de contrôle dans les quatre catégories à partir de la version originale du CVTE-Arts, avant qu'elle ne soit réduite à des fins psychométriques ;
- ne fallait-il pas renoncer aux énonciations proposées pour privilégier des sous-catégories ? Le consensus s'est porté sur cette proposition.

Phase 3 : Prise de décision pour la mise en œuvre de l'instrument

L'équipe des chercheurs s'est accordée, dans cette phase, pour privilégier le point de vue d'un groupe particulier, en l'occurrence les participants aux ateliers *TransMigrARTS* et non celui des artistes professionnels et des besoins qu'ils seraient susceptibles d'exprimer. Le nouveau défi pour l'outil en construction était ainsi de le rendre accessible aux participants des ateliers *TransMigrARTS*. La réflexion s'est portée sur les aspects liés à la forme de l'outil (support de l'instrument pour sa réalisation), sur les questions de présentation et de format, ainsi que sur la langue utilisée. Le groupe a proposé des réponses à ces problématiques :

- des réponses numérique et analogique. Du point de vue de la forme de l'outil, l'idée d'un support numérique a été lancée pour permettre de recueillir la perception des participants de manière autonome et intuitive, tout en étant compatible avec une version analogique permettant d'utiliser l'outil dans n'importe quel contexte ;
- du langage technique au langage humain. Un autre des défis à relever était de traduire les descriptions des dimensions artistiques en formulations proches du langage de toute personne, au-delà de sa familiarité avec la pratique des disciplines artistiques. Nous avons donc opté pour une formulation des éléments de l'évaluation qui réponde à ces caractéristiques :
 - a) rendre compte, dans un langage simple et général, de la complexité de l'évaluation des dimensions des pratiques artistiques ;
 - b) s'obliger à une formule claire pour chaque énoncé afin d'en faciliter la compréhension ;
 - c) se concentrer sur les signes artistiques observables.

Phase 4 : Validité de l'instrument

Le groupe de discussion a longuement débattu de la pertinence de l'application d'un paradigme quantitatif à un processus qualitatif par rapport à la véracité de l'instrument, conformément aux débats existants sur cette question (Lincoln et Guba, 1985). Il paraissait difficile de développer les concepts psychométriques de validité (que l'instrument mesure effectivement ce qu'il prétend mesurer) et de confiabilité (que ses mesures soient consistantes d'un point de vue interne et que l'instrument soit stable) dans une perspective qualitative. C'est la raison pour laquelle la fiabilité de ce qui a été généré n'a été obtenue qu'à la fin du processus et de manière processuelle, par le biais d'un dialogue et d'une révision continus avec d'autres instruments et entre les chercheurs.

4. Transform-Arts ou comment le dialogue interdisciplinaire permet de créer un instrument de valorisation des arts

La créativité et l'interprétation inhérentes à la recherche qualitative (Denzin et Lincoln, 2012) sont deux ingrédients fondamentaux pour donner de la cohérence à l'ensemble de cette proposition. L'outil a pris la forme finale d'une échelle qui se compose de quinze éléments énoncés selon les critères convenus lors des phases initiales. Les énoncés renvoient aux sous-catégories qui, à leur tour, constituent les quatre catégories principales présentées dans l'illustration suivante :

Figure 2
Transform-Arts

			 Rouge	 Jaune	 Vert
CORPS	Voix	1. L'atelier a amélioré ma façon d'utiliser la voix			
	Regard	2. L'atelier a amélioré ma façon de regarder dans les yeux			
	Expressions du visage	3. L'atelier a amélioré ma façon de m'exprimer avec mon visage			
	Mouvements	4. L'atelier a amélioré ma façon de m'exprimer avec des mouvements			
GROUPE	Jeu	5. L'atelier a amélioré mon plaisir de jouer avec d'autres personnes			
	Initiative	6. L'atelier a amélioré ma prise d'initiatives dans le groupe.			
	Proxémie	7. L'atelier a amélioré ma façon d'être avec d'autres personnes dans un même espace			
	Co-participation	8. L'atelier a amélioré mon envie de participer avec d'autres personnes			
EXPERIENCE VECUE	Récit de vie	9. L'atelier a amélioré mes façons de raconter des épisodes de ma vie			
	Auto-fiction	10. L'atelier a amélioré mes façons d'imaginer à partir d'épisodes de ma vie			
	Fiction	11. L'atelier a amélioré ma façon de créer de nouvelles histoires à partir d'événements de la vie			
CRÉATIVITÉ	Improvisation	12. L'atelier a amélioré ma capacité à improviser			
	Représentation et Fiction	13. L'atelier a amélioré ma créativité pour exprimer artistiquement mes émotions			
	Co-crétation	14. L'atelier a amélioré mon envie de créer (chanter, danser, jouer, dessiner, écrire...) avec d'autres personnes			
15. L'atelier artistique m'a transformée ?			OUI ☐	NON ☐	

Source. Élaboration propre

5. Discussion et conclusions

Si l'utilisation des pratiques artistiques comme outil d'intervention sociale est bien présente dans la recherche actuelle (Engel *et al.*, 2023 ; Goodman-Casanova *et al.*, 2024), l'axe dominant est celui de la description des changements obtenus, à partir de la mise en œuvre de stratégies artistiques, dans des dimensions individuelles telles que la santé mentale (Goodman-Casanova *et al.*, 2024 ; Van Lith *et al.*, 2021). Au-delà des preuves de la valeur que l'art peut avoir en tant qu'élément « thérapeutique » pour traiter les vulnérabilités (López-Escribano *et al.*, 2023), il n'y a pas de production scientifique sur la valorisation de ces expériences du point de vue des arts. C'est ce vide que l'instrument Transform-Arts, conçu depuis le champ des arts, veut combler aujourd'hui, à partir de la transformation auto-perçue des participants sur la base de dimensions liées aux pratiques artistiques. La création de cet instrument est un engagement en faveur de la transdisciplinarité en tant que stratégie de travail. Cette approche ne se contente pas de l'interdisciplinarité et s'engage dans la construction d'un savoir partagé capable de dépasser les limites de chaque discipline.

Références

Denzin, N. et Lincoln, Y. (2012) (Eds.). *Manual de investigación cualitativa*. Gedisa Editora.

García-Vita, M., Añaños, F., Añaños, K. et Burgos, R. (2023). Evaluación de talleres artísticos desde una perspectiva socioeducativa. *Revista TransMigrARTS*, 4.

Engel, T.; Gowda, D. ; Sandhu , J. S. & Banerjee, S. (2023). Art Interventions to Mitigate Burnout Health Care Professionals: A Systematic Review. *The Permanent Journal* (27), 2. <https://doi.org/10.7812/TPP/23.018>

González, D., Velazquez, A. M., Jambrina, N., Castillo, S., Vaisman, N. et Martinez, M. (2022). La Guía *Trans-MigrARTS*. Una nueva forma de observar los talleres artísticos. *Revista TransMigrARTS*, 2, 10-28. <https://doi.org/10.59486/OYHZ3427>

González Garibai, V., & Sosa Martínez, K. P. (2020). Lista de cotejo. En Sánchez Mendiola, M. & Martínez González, A. (Eds), *Evaluación del y para el aprendizaje: instrumentos y estrategias*, 89-207. UNAM. https://www.codeic.unam.mx/wpcontent/uploads/2020/01/Evaluacion_del_y_para_el_aprendizaje.pdf.

González Zatarain, D. A., Viñas Velazquez, B. M., et Tovar Hernández, D. M. M. (2020). Liberando la carga en lienzo: Historias de arte y migración. *Arte, Individuo y Sociedad* 33(1), 283-303. <https://doi.org/10.5209/aris.68138>

Goodman-Casanova, J. M. ; Guzman-Parra, J. ; Mayoral-Cleries, F. & Cuesta-Lozano, D. (2024). Community-based art groups in mental health recovery: A systematic review and narrative synthesis. *Journal of Psychiatric and Mental Health Nursing*, (31), 2, <https://doi.org/10.1111/jpm.12970>

Guillemette, F. (2006). L'approche de la Grounded Theory, pour innover ? *Recherches qualitatives*, 26(1), 32-50.

Lincoln Y. S. & Guba E. G. (1985). *Naturalistic inquiry*. Sage.

López-Escribano, C.; Orío-Aparicio, C. & López Fernández, M. (2023). An overview of historical and contemporary perspectives in art therapy in Spain: A bibliometric analysis of Spanish art therapy research. *The Arts in Psychotherapy*, 83, 102015. <https://doi.org/10.1016/j.aip.2023.102015>.

Martinez, M. (2022). Iniciando el viaje con TMA. *Journal of Research Creating to Transform Migration through the Arts. Revista TransMigrARTS*, 1, 6-9. <https://www.transmigrarts.com/tma1-online/>

Martinez, M. (2023). La investigación creación aplicada. *TMA*, 3, 10-24. <https://doi.org/10.59486/WPGW7418>

Martinez, M.; Camacho, S.; Bautista, X.; Amaya, N.; Sánchez, E. et Chaytor, J. (2022). Evaluación e investigación creación. Hacia la creación de un instrumento para medir la transformación. *Revista TransMigrARTS*, 2, 68-24. <https://doi.org/10.59486/CETS5530>

Maxwell, J. (1992). Understanding and Validity in Qualitative Research. *Harvard educational review*, 62(3), 279-300. <https://doi.org/10.17763/haer.62.3.8323320856251826>

Moles, E.; Añaños, F.; Molina-Fernández, E. et Gutiérrez, E. (2023). Diseño y validación de un cuestionario socio-educativo para tallerista, observadores y evaluadores de talleres de artes vivas para la inclusión social (CU-SOETA), *Revista TransMigrARTS*, 4.

Ortiz Ocaña, A. (2015). *Enfoques y métodos de investigación en las ciencias sociales*. Ediciones de la U.

Salmerón Vílchez, P. et Sebastián García, A. I. (2022). Modelo para la construcción de un sistema de categorías a partir de la dialogicidad. *Profesorado, Revista de Currículum y Formación del Profesorado*, 26(1), 171-190. <https://doi.org/10.30827/profesorado.v26i1.1837>

Strauss, A. et Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa: técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Université d'Antioquia.

Trinidad Requena, A. et Soriano Miras, R. M. (2012). *Teoría fundamentada "Grounded Theory": el desarrollo de teoría desde la generalización conceptual*. CIS - Centro de Investigaciones Sociológicas.

Van Lith, T., Cheshure, A., Pickett, SM *et al.* Mindfulness-based art therapy study protocol to determine efficacy in reducing college stress and anxiety. *BMC Psychol*, 9, 134 (2021). <https://doi.org/10.1186/s40359-021-00634-2>

Velásquez Ángel, A. M., Camacho López S., Gómez Zúñiga, R.C. (2023) Modelización de los talleres prototipos *TransMigrARTS*: Una experiencia de reconocimiento de saberes. *Revista TransMigrARTS*, 4, 56-83.



Escala Habilidades de Comunicación y Expresión Corporal (HCEC)¹

Échelle de compétences
Communication et
Expression corporelle
(HCEC)

Skills Scale
Communication and
Body expression
(HCEC)

DOI 10.59486/JRXV1119

Agustín Parra Grondona

Profesor de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia

<https://orcid.org/0000-0002-6214-1584>

Palabras clave
comunicación corporal, diseño de escalas de observación, evaluación de talleres artísticos, expresión corporal, migrantes.

Keywords
body communication, body expression, design of observation scales, evaluation of art workshops, migrants.

Mots-clés
communication corporelle, conception d'échelles d'observation, évaluation des ateliers artistiques, expression corporelle, migrants.

Resumen

Este artículo analiza el proceso de creación de la escala de observación Habilidades de Comunicación y Expresión Corporal (HCEC). A diferencia de los cuestionarios auto diligenciados, esta escala fue diseñada para ser cumplimentada por un investigador que evalúa, mediante la observación de un registro audiovisual, la comunicación y expresión a través de la acción corporal de cada uno de los participantes de un taller de artes vivas. Una versión preliminar de esta escala fue sometida a un proceso de validación por juicio de expertos que, si bien recomendaron ajustes, concluyeron que tanto el enunciado general como el de cada uno de sus ítems resultan claros a nivel lingüístico y que dichos enunciados permiten entender con precisión el tipo de acción corporal y gestual que se pretende observar y evaluar. También, se llevó a cabo una prueba piloto durante dos talleres de artes performativas realizados en la ciudad de Toulouse entre septiembre y octubre de 2021 como parte del proyecto *TransMigrARTS*. En esta prueba, la escala preliminar mostró que tiene una buena capacidad discriminatoria para determinar los cambios que se operan en la comunicación y expresión corporal antes y después de un taller artístico. Así, la escala HCEC se constituye en un valioso instrumento para la evaluación de los cambios en la comunicación y la expresión corporales que promueven los talleres de artes vivas entre la población migrante.

Abstract

This article analyses the process of creating the Habilidades de Comunicación y Expresión Corporal observation scale (HCEC) (Communication and Body Language Skills). Unlike self-administered questionnaires, this scale was designed to be completed by a researcher who assesses, through the observation of an audiovisual record, the communication and expression through bodily action of each participant in a live arts workshop. A preliminary version of this scale was subjected to a process of validation by experts who, although they recommended adjustments, concluded that both the general wording and the wording of each of its items are clear at the linguistic level and that the wording allows for a precise understanding of the type of body and gestural action to be observed and evaluated. A pilot test was also carried out during two performing arts workshops held in the city of Toulouse between September and October 2021, as part of the *TransMigrARTS* project. In this test, the preliminary scale showed that it has a good discriminatory capacity to determine the changes that take place in communication and bodily expression before and after an artistic workshop. Thus, the HCEC scale constitutes a valuable instrument for the evaluation of changes in communication and bodily expression promoted by living arts workshops among the migrant population.

Resumé

Cet article analyse le processus de création de l'échelle d'observation Habilidades de Comunicación y Expresión Corporal (HCEC) (Compétences en communication et expression corporelle). Contrairement aux questionnaires auto-complétés, cette échelle a été conçue pour être remplie par un chercheur qui évalue, par l'observation d'un enregistrement audiovisuel, la communication et l'expression par l'action corporelle de chacun des participants à un atelier d'arts vivants. Une version préliminaire de cette échelle a été soumise à un processus de validation par des experts qui, tout en recommandant des ajustements, ont conclu que l'énoncé général et la formulation de chacun de ses items sont clairs au niveau linguistique et que ces énoncés permettent une compréhension précise du type d'action corporelle et gestuelle à observer et à évaluer. Un test pilote a également été réalisé lors de deux ateliers d'arts du spectacle organisés dans la ville de Toulouse entre septembre et octobre 2021, dans le cadre du projet *TransMigrARTS*. Lors de ce test, l'échelle préliminaire a montré qu'elle avait une bonne capacité discriminante pour déterminer les changements qui s'opèrent dans la communication et l'expression corporelle avant et après un atelier artistique. Ainsi, l'échelle HCEC constitue un instrument précieux pour l'évaluation des changements dans la communication et l'expression corporelle promus par les ateliers d'arts vivants auprès de la population migrante.

1 · La elaboración de esta escala no habría sido posible sin los aportes de los siguientes investigadores, a quienes deseo expresar mi gratitud: Nicole Cantisano, de la Université Toulouse-Jean Jaurès; Diana González Martín, de la Universidad de Aarhus; y Julio César Salazar y Ángela Chaverra, de la Universidad de Antioquia.

Introducción

El proyecto *TransMigrARTS* (Transformar la Migración por las Artes) parte de la hipótesis de que los procesos de investigación creación aplicada realizados mediante talleres de artes vivas “pueden contribuir a transformar y mejorar los modos de existencia que han sido adscritos a los migrantes en situaciones de vulnerabilidad” (*TransMigrARTS*, 2021, p. 2). El interés se centra en la dimensión procesual del dispositivo taller de artes vivas con intención transformadora.

Dentro de este contexto general surge una pregunta específica: ¿cómo evaluar los resultados de estos procesos de investigación creación? Si el proyecto busca diseñar prototipos de talleres de artes vivas que puedan ser replicados en distintos contextos migratorios, la puesta a prueba de dichos prototipos debe contrastarse mediante una evaluación de sus efectos sobre la transformación de ciertas vulnerabilidades de la población migrante.

Dado que *TransMigrARTS* nace al interior del campo de las artes y que recurre a un enfoque de investigación que, también, se origina en las artes; es decir, el de la investigación creación aplicada. Por esto, se busca que la evaluación de la capacidad transformadora de los talleres artísticos también se construya con base en estrategias artísticas, con el fin de contribuir a superar el vacío epistemológico que existe alrededor de cómo valorar los efectos de las artes mediante herramientas derivadas del propio campo (Martínez *et al.*, 2022). Esto no implica, sin embargo, desconocer el amplio recorrido y los aportes que han realizado las ciencias sociales a las metodologías de evaluación de intervenciones sociales. Por el contrario, con la creación de nuevos instrumentos desde las artes se busca una complementariedad con los métodos de las ciencias sociales que enriquezca el proceso evaluativo en su conjunto.

Revisión de escalas de evaluación de la comunicación y expresión mediante la acción corporal

Teniendo esto en mente, desde el inicio del proyecto *TransMigrARTS* en el año 2021, nos dimos a la tarea de sondear si había un instrumento de valoración de las artes vivas construido mediante procedimientos artísticos. En particular queríamos saber si había un instrumento desarrollado desde el campo de las artes que pudiera evaluar si un taller artístico producía modificaciones en las maneras de comunicarse y expresarse a través de la acción corporal. La revisión de la literatura existente nos mostró que se han desarrollado diversos instrumentos desde las ciencias sociales y las ciencias de la salud para evaluar el

comportamiento no verbal en diferentes situaciones de interacción, tales como el Social Skills Inventory, el Interpersonal Perception Task, el Test of Nonverbal Cue Knowledge, el Diagnostic Analysis of Nonverbal Accuracy 2, o el Profile of Nonverbal Sensitivity (Costanzo y Archer, 1989; Riggio, 1986; Rosip y Hall, 2004). Sin embargo, pocos han sido los esfuerzos por desarrollar instrumentos que permitan evaluar la dimensión expresiva no verbal en el contexto de las artes performativas. En la búsqueda por lograr una sistematización del movimiento del cuerpo en el espacio desde la danza, resaltan los aportes

de la coreútica de Rudolf Laban (1974), la cual ha dado pie al diseño de algunos instrumentos desde la Danza Movimiento Terapia como el de Arbonés *et al.* (2015) o el de Vella y Torres Solera (2012). También, desde el campo terapéutico, es importante señalar, aquí, el instrumento denominado Movement Psychodiagnostic Inventory de Martha Davis (Davis, Lausberg, Cruz, Roskin y Dulicai, 2007), del cual se desprenden estudios de validez como el realizado por Cruz (2009). Sin embargo, ninguno de ellos satisface las necesidades particulares del proyecto *TransMigrARTS*, es decir, el de tener un instrumento específico desarrollado, no desde el énfasis terapéutico-artístico, sino utilizando aproximaciones desde la creación artística para evaluar el dispositivo taller de artes vivas.

Así, el propósito con este nuevo instrumento, construido a partir de categorías derivadas de las artes performativas, es evaluar si los talleres artísticos inducen cambios entre la población migrante que participa en ellos y cuáles son estos cambios. Adicionalmente, este instrumento debe ser lo suficientemente sensible como para detectar cambios significativos en un corto período de tiempo, en particular entre el momento en el que llegan los participantes a un taller artístico y el momento de la finalización de dicho taller, con el fin de contribuir a identificar si dichos cambios ocurrieron gracias a la participación en este.

Dado que se decidió enfocar la atención en la evaluación de la comunicación y la expresión a

través de la acción corporal como una dimensión central de los talleres de artes performativas, al mismo tiempo se debe tener en cuenta la estrecha relación de interdependencia que existe entre la comunicación verbal y la corporal para precisar los significados, tanto connotativos como denotativos en la interacción social (Burgoon *et al.*, 1996; Hall *et al.*, 2005; Kelmaganbetova *et al.*, 2023; Manusov y Patterson, 2006; Phutela, 2015; Salim, 2023). Como lo enfatizan estos autores, la acción corporal es fundamental en los procesos de comunicación e interacción social. Sin embargo, para los migrantes, su importancia es aún mayor debido a que en muchos casos arriban a nuevos territorios sin conocer el idioma local; o, en otros casos, los usos locales de un mismo idioma pueden dar lugar a malentendidos (Barker, 2016; Mignosi, 2019; Scherer, 2013; Shedlin *et al.*, 2014). Así, el desarrollo de capacidades creativas a nivel de comunicación y expresión corporales como las que promueven los talleres *TransMigrARTS* pueden contribuir a superar barreras lingüísticas de los migrantes, cualificando sus competencias comunicativas y expresivas. Por lo tanto, para este proyecto es importante contar con un instrumento de evaluación de talleres de artes performativas, que pueda determinar si las capacidades corporales de comunicación y expresión de la población migrante se incrementan o no y el grado en el que esto ocurre, gracias a su participación en los talleres *TransMigrARTS*.

Diseño del instrumento

Tomando como base el campo de los estudios sobre performance, en el año 2021 se diseñó la escala de observación Habilidades de Comunicación y Expresión a través de la Acción Corporal (HCETAC). Su diseño tuvo como punto de partida el método de análisis visual estructurado de las artes performativas, conceptualmente fundado en la noción de organicidad en el arte de

acción (Parra, 2005). Con base en este método, se contrastaron las vulnerabilidades asociadas a la comunicación y expresión corporales de la población migrante con las categorías de análisis desarrolladas a partir de la noción de organicidad, lo cual arrojó catorce factores de las artes performativas en contextos migratorios. Estos fueron:

- 1. Nivel de actividad: hace referencia a la cantidad de movimientos que realiza la persona.
- 2. Nivel de significancia de la relación pausa-actividad: se refiere a si el ritmo de las pausas, en relación con la actividad, es o no significativo de acuerdo con el contexto de la actividad que se está desarrollando.
- 3. Postura ascendente-descendente: se centra en determinar el grado en el que la postura del cuerpo, los hombros, los brazos y la mirada se dirigen hacia arriba (erguidos/por encima de la línea del horizonte) o hacia abajo (encorvada/por debajo de la línea del horizonte).
- 4. Autonomía en el inicio del movimiento: indica si la persona inicia el movimiento de manera autónoma o siguiendo a otros.
- 5. Nivel de concordancia de la expansión corporal con la situación: evalúa si la siguiente serie de gestos están acordes con el momento de la actividad que se vive en el taller: brazos y manos se mueven libres y separadas del cuerpo - muestra las palmas de sus manos - piernas separadas.
- 6. Nivel de concordancia de la contracción corporal con la situación: se centra en determinar si la siguiente serie de gestos están acordes con el momento de la actividad que se vive en el taller: brazos cruzados - palmas de las manos pegadas al cuerpo - puños cerrados - piernas juntas o cruzadas.
- 7. Liderazgo: hace referencia al grado en el que el movimiento y actitud corporal de una persona ejercen influencia sobre los otros.
- 8. Nivel de adaptabilidad en los desplazamientos: busca determinar el grado en el que la persona se desplaza adaptando sus movimientos de manera fluida al espacio del taller y a la presencia de otras personas.
- 9. Nivel de relajación en las expresiones faciales: se refiere al grado en el que la persona muestra relajación o rigidez en sus gestos faciales.
- 10. Grado en el que la persona sonríe: busca establecer el grado en el que se encuentran presentes o ausentes las sonrisas de agrado.
- 11. Manejo de la proxemia acorde a las costumbres de la cultura de acogida: busca determinar el grado en el que el manejo de la proximidad física con otras personas se encuentra acorde con los hábitos y costumbres de la cultura de acogida. Se determina a través de las reacciones de las personas con las cuales interactúa (es decir, si las otras personas se incomodan o no), así como en relación con la fluidez de la interacción con los otros en el espacio.
- 12. Nivel de activación del tono muscular con el que realiza los movimientos: se refiere al grado de tensión en el tono muscular que requiere una actividad frente al que utiliza la persona durante los movimientos.
- 13. Nivel de agilidad y rapidez en el ritmo de los desplazamientos y movimientos: se centra en determinar el grado de rapidez y agilidad en el ritmo de los desplazamientos y movimientos.
- 14. Nivel de resolución adecuada de los conflictos de ocupación del espacio: se refiere al grado en el que la persona resuelve, a través del diálogo gestual, los conflictos por la ocupación del espacio durante las actividades del taller.

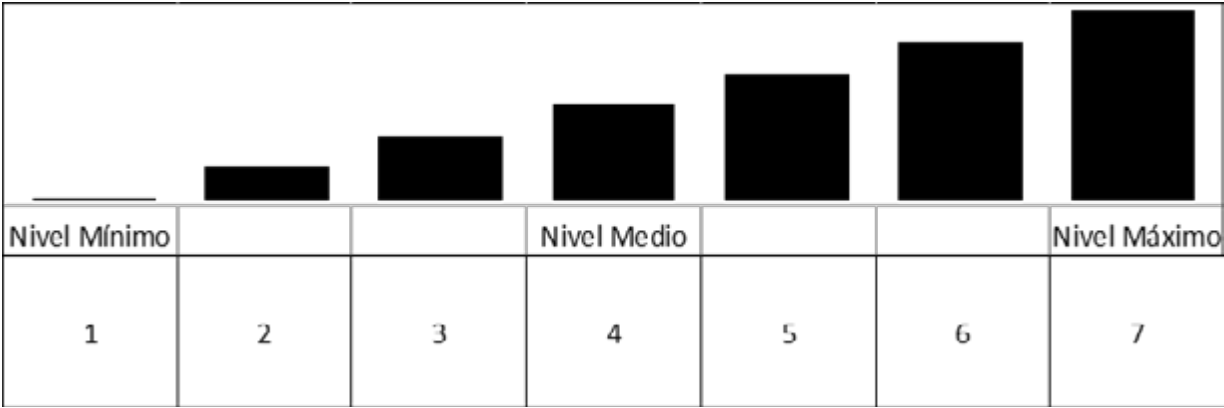
Estos factores cumplen con dos criterios básicos: primero, que sean comportamientos observables; es decir, que cualquier persona externa a la situación pueda identificar y calificar a través de la observación del cuerpo y sus movimientos; segundo, que el conjunto de estos factores abarque una amplia gama de la expresividad corporal que interviene en los procesos de comunicación interpersonal.

Para determinar si ocurrieron cambios en la acción corporal de los migrantes participantes y el grado en que ocurrieron, atribuibles a los talleres artísticos del proyecto *TransMigrARTS*, se decidió que este instrumento de observación fuera cumplimentado por evaluadores externos, para que sus resultados fueran independientes de las opiniones o percepciones subjetivas de los participantes del taller acerca de sí mismos. De esta forma, esta escala de observación se constituye en un instrumento de evaluación complementaria a la que ya ofrece el instrumento “TransformARTS”, un cuestionario de autopercepción de la transformación

auto diligenciado por los participantes de los talleres artísticos (*TransMigrARTS*, 2023).

Así, en la escala de observación HCETAC, los evaluadores deben llenar un formato donde a cada ítem le corresponde una escala de intervalo tipo Likert de siete puntos. Se decidió recurrir a siete puntos con el fin de mejorar la sensibilidad de la escala frente a las habituales escalas Likert de cinco puntos (Bisquerra, 2015). En dicha escala, la numeración significa lo siguiente: 1 es el nivel mínimo; 4 es el nivel medio y 7, el nivel máximo. Entre ellos, se ubican sus respectivos niveles intermedios. Cada punto de la escala está acompañado de una barra que indica de manera gráfica su magnitud, la cual es una adaptación de la Escala de Valoración de los Vasos (Glasses Rating Scale) de Baker y Wong (1987). Esto contribuye a mejorar la comprensión de sus rangos como escala de intervalos y facilita la valoración por parte de observadores provenientes del campo de las artes, quienes usualmente no están familiarizados con este tipo de escalas de evaluación.

Figura 1
Escala de evaluación de intervalos tipo Likert de 7 puntos



Nota. Elaboración propia.

El procedimiento para diligenciar el formato de observación fue el siguiente: el evaluador analizó el registro en video de un segmento predeterminado de la ejecución de los ejercicios del taller por parte de los participantes. Con base en dicho análisis y utilizando un formato para cada participante, encerró en un círculo aquel número

ro de la escala de Likert que corresponde al grado en el que se manifiesta cada factor en cada participante. En el formato sólo se señala un número por factor y se evalúan uno a uno los catorce factores, obteniendo así la magnitud en la que cada participante desarrolló cada uno de los factores bajo estudio. Este registro es la materia

prima para el análisis estadístico de comparación de muestras emparejadas bajo un esquema pre-post (medición repetida), una vez que se hayan diligenciado todos los formatos mediante la observación mediatizada de cada uno de los participantes, tanto en el momento de inicio del taller como en el momento de finalización del taller.

Si bien la evaluación a través de la Escala HCE-TAC no es incompatible con el rol de observador participante en los talleres *TransMigrARTS*, este instrumento está diseñado de tal manera

que puede ser usado por investigadores que no hayan asistido al taller, pues se basa en factores gestuales y comportamentales que pueden ser corroborados mediante la observación del registro audiovisual de un momento predeterminado del inicio y del final de taller. El registro en video permite hacer una evaluación más detallada, ya que hace posible volver a ver la acción tantas veces como sea necesario y, además, permite que varios evaluadores independientes puedan evaluar exactamente el mismo comportamiento desde el mismo punto de vista.

Validación de la escala mediante juicio de expertas(os)

Para responder a la pregunta de si otros investigadores independientes comprenden de igual manera tanto los enunciados de los catorce factores como la utilización de la escala en su conjunto, se sometió la escala HCETAC a un proceso de validación lingüística de contenido mediante el método de consulta y juicio de expertos (Robles y Rojas, 2015). De esta manera, tres jueces con amplia experiencia en el campo del performance y las artes vivas validaron de manera independiente la comprensión del enunciado general de la escala, así como el de cada uno de los factores que la componen. Para ello, se les solicitó que conceptuaran acerca de la precisión y claridad de los significados de la descripción general que se encuentra al inicio del formato de observación y de cada uno de los ítems correspondientes a los catorce factores que evalúa la escala.

El resultado que arrojó dicho análisis fue que tanto el enunciado general como el de cada uno de los catorce ítems resultan claros a nivel lingüístico y que dichos enunciados permiten entender con precisión el tipo de acción corporal y gestual que se pretende observar y evaluar. En términos generales, se juzgó como positivo recurrir a la utilización de una escala tipo Likert

de siete puntos, porque brinda una amplitud de matices que pueden ayudar a identificar aspectos puntuales del comportamiento individual en contraste con el grupal.

Sin embargo, de acuerdo con sus juicios, algunos factores de la escala incluyen aspectos que no son susceptibles de ser observados de manera objetiva. Es el caso de los ítems 5 y 6 de la escala (“Nivel de concordancia de la expansión/contracción corporal con la situación”), pues su evaluación depende de la interpretación que haga el evaluador de la situación que se vive en el taller en dicho momento y por tanto está sujeta a un amplio margen de subjetividad del evaluador; lo mismo ocurre con el ítem 11 (“Manejo de la proxemia acorde a las costumbres de la cultura de acogida”), ya que está condicionado al conocimiento de una cultura en particular por parte de quien llene la escala. Estos tres ítems difieren de los demás en que no describen directamente una conducta observable a primera vista, sino que quedan abiertos a las interpretaciones subjetivas del evaluador.

Por otra parte, los jueces perciben que, al evaluar el nivel de intensidad en la acción corporal, la mayoría de los ítems de la escala son pertinen-

tes en relación con la evaluación de las habilidades de comunicación y expresión a través de la acción corporal y que, incluso, pueden ayudar a identificar estados emocionales y reflejar niveles de bienestar/malestar personal. Sólo hay un ítem que a juicio de los expertos no evidencia suficiente pertinencia en relación con lo que se pretende evaluar: se trata del ítem 2 (“Nivel de

significancia de la relación pausa-actividad”), por lo que debe ajustarse.

Una de las evaluadoras solicita, además, que los ítems 8 (“Nivel de adaptabilidad en los desplazamientos”) y 13 (“Nivel de agilidad y rapidez en el ritmo de los desplazamientos y movimientos”) se diferencien claramente entre sí, pues podrían solaparse en el momento de la evaluación.

Pilotaje del instrumento

En las primeras pruebas del instrumento, la evaluación implicó un seguimiento individualizado a cada participante mediante la observación del registro en video a lo largo de un intervalo de alrededor de 2 horas. Éste debía corresponder a un momento de la sesión que invitara a los participantes a expresarse corporalmente de la manera más libre y espontánea posible. Es decir, dejando de lado los ejercicios muy dirigidos, aquellos donde el tallerista ofrece instrucciones precisas.

Las pruebas se realizaron entre septiembre y octubre de 2021, durante los dos primeros talleres del proyecto *TransMigrARTS* que se dictaron en la ciudad de Toulouse. El primero de ellos fue el taller Cultivando Raíces, organizado por la Université Toulouse-Jean Jaurès. El segundo, el taller Aparté, organizado por Pacfa Conseil Aparté Théâtre. La prueba del instrumento se realizó con base en el análisis del registro audiovisual de dos momentos del taller: uno, durante la primera sesión de los talleres y el segundo durante la última sesión. Para el análisis de los resultados se recurrió al programa estadístico Jamovi (The jamovi Project, 2021).

Los resultados obtenidos en el taller Cultivando Raíces corresponden a la evaluación de diez participantes que asistieron de manera constante a lo largo del taller. A los datos se les aplicó la prueba estadística de Shapiro-Wilk, cuyo análisis arrojó que los datos de la muestra no estaban

normalmente distribuidos. Por ello, para el análisis comparativo entre los resultados obtenidos en la evaluación realizada en la primera sesión del taller (condición pre) y en la evaluación realizada en la última sesión del taller (condición post), se recurrió a la prueba no paramétrica de Wilcoxon para muestras emparejadas en condiciones pre y post. Al comparar estas observaciones, los resultados indican que, a nivel global, el conjunto de participantes incrementó sus habilidades de comunicación y expresión a través de la acción corporal. Este aumento fue estadísticamente significativo para los 14 factores evaluados con un nivel de significancia del 5 % ($p < .05$). En concreto, los participantes incrementaron de manera estadísticamente significativa su nivel de actividad, la significancia de la relación pausa-actividad, la postura ascendente, su autonomía en el inicio de los movimientos, el nivel de concordancia de la expansión y la contracción corporal con la situación, su liderazgo corporal, el nivel de adaptabilidad en los desplazamientos, el nivel de relajación en las expresiones faciales, el grado en el que la persona sonríe, el manejo de la proxemia de acuerdo con las costumbres de la cultura de acogida, su nivel de activación del tono muscular, su nivel de agilidad y rapidez en el ritmo de los desplazamientos y movimientos, y su nivel de resolución adecuada de los conflictos de ocupación del espacio. Los resultados estadísticos detallados se pueden observar en la siguiente tabla:

Tabla 1

Comparación de los resultados observados en los participantes mediante la escala HCETAC antes y después del taller “Cultivando Raíces”

FACTORES (Pre y Post)	W	p	r
NIVEL DE ACTIVIDAD	0.00	0.005	-1.000
NIVEL DE SIGNIFICANCIA DE LA RELACIÓN PAUSA-ACTIVIDAD	0.00	0.010	-1.000
POSTURA ASCENDENTE-DESCENDENTE	0.00	0.015	-1.000
AUTONOMÍA EN EL INICIO DEL MOVIMIENTO	0.00	0.009	-1.000
NIVEL DE CONCORDANCIA DE LA EXPANSIÓN CORPORAL CON LA SITUACIÓN	0.00	0.006	-1.000
NIVEL DE CONCORDANCIA DE LA CONTRACCIÓN CORPORAL CON LA SITUACIÓN	0.00	0.006	-1.000
LIDERAZGO	0.00	0.047	-1.000
NIVEL DE ADAPTABILIDAD EN LOS DESPLAZAMIENTOS	0.00	0.017	-1.000
NIVEL DE RELAJACIÓN EN LAS EXPRESIONES FACIALES	0.00	0.006	-1.000
GRADO EN EL QUE LA PERSONA SONRÍE	0.00	0.010	-1.000
MANEJO DE LA PROXEMIA ACORDE A LAS COSTUMBRES DE LA CULTURA DE ACOGIDA	0.00	0.005	-1.000
NIVEL DE ACTIVACIÓN DEL TONO MUSCULAR CON EL QUE REALIZA LOS MOVIMIENTOS	0.00	0.004	-1.000
NIVEL DE AGILIDAD Y RAPIDEZ EN EL RITMO DE LOS DESPLAZAMIENTOS Y MOVIMIENTOS	0.00	0.007	-1.000
NIVEL DE RESOLUCIÓN ADECUADA DE LOS CONFLICTOS DE OCUPACIÓN DEL ESPACIO	1.50	0.019	-0.893

Nota. Elaboración propia.

Por su parte, la prueba del instrumento mediante la evaluación de la comunicación y la expresión a través de la acción corporal de los participantes del taller Aparté tomó en consideración los registros en la escala de observación HCETAC de 12 participantes que asistieron de manera regular al taller. Igual que en el taller anterior, estos datos fueron sometidos a un análisis estadístico con la prueba de Shapiro-Wilk y se encontró que tampoco corresponden a una distribución normal. Por ello se procedió a usar la prueba no paramétrica de Wilcoxon para muestras emparejadas en medición pre y post. Al comparar las observaciones realizadas al inicio del taller (condición pre), en relación con las realizadas al final (condición post), los resultados indican que el

conjunto de participantes incrementó sus habilidades de comunicación y expresión a través de la acción corporal. Este aumento fue estadísticamente significativo para todas las habilidades observadas con un nivel de significancia del 5 % ($p < .05$), exceptuando el nivel de resolución adecuada de los conflictos de ocupación del espacio, que alcanzó un nivel de significancia del 6.2 % ($p < .06$). Es decir, los participantes incrementaron de forma estadísticamente significativa su nivel de actividad, la significancia de la relación pausa-actividad, la postura ascendente, su autonomía en el inicio de los movimientos, el nivel de concordancia de la expansión y la contracción corporal con la situación, su liderazgo corporal, el nivel de adaptabilidad en los desplazamientos, el

nivel de relajación en las expresiones faciales, el grado en el que la persona sonríe, el manejo de la proxemia de acuerdo con las costumbres de la cultura de acogida, su nivel de activación del tono muscular, y su nivel de agilidad y rapidez en el ritmo de los desplazamientos y movimientos.

Sin embargo, en este taller los participantes no alcanzaron a generar un cambio estadísticamente significativo con respecto a su nivel de resolución adecuada de los conflictos de ocupación del espacio. Los resultados del análisis estadístico de este otro taller fueron los siguientes:

Tabla 2

Comparación de los resultados observados en los participantes mediante la escala HCETAC antes y después del taller “Aparté”

FACTORES (Pre y Post)	W	p	r
NIVEL DE ACTIVIDAD	2.50	0.017	-0.861
NIVEL DE SIGNIFICANCIA DE LA RELACIÓN PAUSA-ACTIVIDAD	3.50	0.012	-0.844
POSTURA ASCENDENTE-DESCENDENTE	0.00	0.004	-1.000
AUTONOMÍA EN EL INICIO DEL MOVIMIENTO	0.00	0.004	-1.000
NIVEL DE CONCORDANCIA DE LA EXPANSIÓN CORPORAL CON LA SITUACIÓN	2.00	0.004	-0.927
NIVEL DE CONCORDANCIA DE LA CONTRACCIÓN CORPORAL CON LA SITUACIÓN	2.50	0.010	-0.889
LIDERAZGO	0.00	0.002	-1.000
NIVEL DE ADAPTABILIDAD EN LOS DESPLAZAMIENTOS	0.00	0.002	-1.000
NIVEL DE RELAJACIÓN EN LAS EXPRESIONES FACIALES	0.00	0.002	-1.000
GRADO EN EL QUE LA PERSONA SONRÍE	0.00	0.002	-1.000
MANEJO DE LA PROXEMIA ACORDE A LAS COSTUMBRES DE LA CULTURA DE ACOGIDA	2.50	0.006	-0.909
NIVEL DE ACTIVACIÓN DEL TONO MUSCULAR CON EL QUE REALIZA LOS MOVIMIENTOS	3.00	0.004	-0.909
NIVEL DE AGILIDAD Y RAPIDEZ EN EL RITMO DE LOS DESPLAZAMIENTOS Y MOVIMIENTOS	0.00	0.004	-1.000
NIVEL DE RESOLUCIÓN ADECUADA DE LOS CONFLICTOS DE OCUPACIÓN DEL ESPACIO	7.00	0.062	-0.611

Nota. Elaboración propia.

Con base en estos resultados, se pudo constatar que la escala HCETAC es lo suficientemente sensible para determinar cambios en la comunicación y expresión a través de la acción corporal de

los participantes de los dos primeros talleres del proyecto *TransMigrARTS*: “Cultivando Raíces” y “Aparté”.

Limitaciones y recomendaciones

A partir de las pruebas piloto y de la validación mediante juicio de expertos de esta escala, se han identificado una serie de falencias que se deben subsanar. A continuación, se mencionarán cada una de ellas, así como las modificaciones propuestas para corregirlas. Al hacer estas modificaciones, también se ha vuelto necesario darle una nueva denominación a la escala, sintetizando su nombre inicial, por el de “Habilidades de Comunicación y Expresión Corporal (HCEC)”.

Tomando en cuenta los ítems de la escala que recibieron observaciones en la evaluación por juicio de expertos, se han realizado los siguientes cambios en la formulación del enunciado del ítem 2; esto, para hacerlo más pertinente:

- 2. Uso significativo de la relación pausa-actividad: este factor evalúa el uso con sentido de las pausas (ausencia de movimiento corporal) en medio de la actividad que desarrolla la persona (presencia del movimiento corporal).

Por su parte, los ítems 5 (“Nivel de concordancia de la expansión corporal con la situación”) y 6 (“Nivel de concordancia de la contracción corporal con la situación”) se han integrado y precisado su significado en uno solo:

- 5. Expansión/contención de los movimientos corporales: evalúa el nivel de expansión (Brazos y manos se mueven libres y separados del cuerpo - Palmas de las manos extendidas- Piernas separadas) y contención (Brazos cruzados - Palmas de las manos pegadas al cuerpo - Puños cerrados - Piernas juntas o cruzadas) en los movimientos corporales.

En relación con el ítem 11 (“Manejo de la proxemia acorde a las costumbres de la cultura de acogida”), encontramos no sólo una dimensión subjetiva derivada de que la evaluación va a depender del grado de conocimiento de la cultura de acogida por parte del evaluador, sino también por el hecho de que aquello se va a observar es la relación entre migrantes que pertenecen a diferentes culturas, quienes conocen muy poco acerca de la cultura de acogida y que, además, no están interactuando durante el taller con personas de la cultura anfitriona. Debido a ello, se cambia la descripción del factor y no se supedita la evaluación al conocimiento de la cultura de acogida por parte de los evaluadores y los participantes, quedando de la siguiente manera:

- 11. Manejo asertivo de la proxemia: busca establecer el grado en el que el participante maneja sin fricciones la cercanía y la lejanía corporal con los otros participantes (reacciones de incomodidad que recibe por parte de los otros frente a su cercanía, llamados a la cercanía y fluidez de la interacción con los otros en el espacio).

Por su parte, las descripciones de los ítems 8 y 13 se ajustaron de la siguiente manera para que no haya solapes entre ellos:

- 8. Nivel de adaptabilidad en los desplazamientos: busca determinar el grado de adaptabilidad de los desplazamientos del participante a las características físicas y a los obstáculos presentes en el espacio del taller y frente al encuentro con otros participantes.
- 13. Nivel de agilidad y rapidez en el ritmo de los desplazamientos y movimientos: se centra en determinar el grado de rapidez y agilidad en el ritmo de los desplazamientos y movimientos.

Adicionalmente, debido a la combinación de los ítems 5 y 6 en uno solo, toda la numeración de los ítems subsecuentes se modifica y la escala pasa a tener un total de 13 ítems.

Un inconveniente significativo que arrojó esta prueba piloto fue la gran cantidad de tiempo que demanda a un investigador diligenciarla. Si se tiene en cuenta que la propuesta inicial consiste en revisar el registro audiovisual de cada participante durante dos horas de la condición pre y dos horas de la condición post, ello implica cuatro horas de evaluación por participante. Si ello se multiplica por 16 participantes en promedio, se necesitarían como mínimo 64 horas para completar los formatos de evaluación de un taller. En términos de tiempo de administración de la escala, esto representa una gran desventaja en relación con los cuestionarios auto diligenciados, que pueden tardar un máximo de media hora en ser completados por todos los participantes. Conscientes de esta problemática, se generó un diseño para la estandarización de la evaluación con esta escala, a partir de un corto ejercicio corporal de presentación y despedida de uso común en los talleres de artes vivas, que dura en promedio cuatro minutos y que permite la libre comunicación y expresión corporal de los participantes. Así, el mismo ejercicio puede ser usado al

iniciar la primera sesión del taller (para conocer con qué capacidades y habilidades de comunicación y expresión corporal llegan al taller) y al terminar la última sesión del taller (para saber con qué capacidades y habilidades de comunicación y expresión corporal salen del taller), lo que es un indicador mucho más preciso de las posibles transformaciones que se pueden haber operado en sus capacidades y habilidades de comunicación y expresión a través de la acción corporal gracias a su participación en un taller de artes vivas. Este ejercicio se debe registrar en su totalidad en video, recurriendo a un enfoque frontal que enmarque todo el cuerpo, de la cabeza a los pies, dejando un margen en el encuadre de la cámara para el registro de movimientos amplios de los brazos y de todo el cuerpo. La ventaja de la utilización del mismo ejercicio al iniciar y al finalizar el taller es que mantiene constantes las condiciones de evaluación pre y post, sin inducir ninguna variabilidad en las circunstancias de evaluación que pudiesen afectar positiva o negativamente la aplicación de la escala HCEC. El ejercicio de taller propuesto es el siguiente:

El facilitador invita a los participantes a reunirse de pie formando un círculo y da las siguientes indicaciones: Cada uno de ustedes son viajeros provenientes de un planeta distinto y han llegado a la Tierra. Como en cada planeta hay formas de saludar muy peculiares, nos vamos a presentar con gestos y movimientos corporales. Para responder al saludo, todo el grupo le devuelve los mismos gestos y movimientos. Entonces, cuando les toque el turno, cada uno de Uds. dice: “Mi nombre es ____ y vengo del planeta ____ y en mi planeta saludamos así (hace sus movimientos y gestos, que todos repiten)”.

Por último, el siguiente paso a futuro para consolidar la nueva escala HCEC es diseñar un estudio de validez y confiabilidad recurriendo a observadores independientes que evalúen a los mismos participantes en idénticos segmentos de registro

antes y después de un taller, mediante el método antes propuesto, para establecer comparaciones y poder sacar conclusiones de la manera más equilibrada posible.

Conclusiones

Este artículo presenta una nueva escala de evaluación de las capacidades de comunicación y expresión a través de la acción corporal, que ha sido desarrollada a partir del análisis y síntesis de ciertas categorías relacionadas con las artes performativas. En ese sentido, esta escala de observación es innovadora al haber sido construida desde las artes para las artes, a la vez que incorpora los aportes que otras disciplinas de las ciencias sociales han hecho a la elaboración de escalas de valoración mediante la observación mediatizada a través de registros audiovisuales de la acción corporal.

En sus primeras pruebas piloto, la escala de observación HCEC mostró que tiene una buena sensibilidad, siendo capaz de identificar cambios estadísticamente significativos en la comunicación y la expresión corporales que ocurren gracias a la participación en talleres de artes vivas. Con ello, no sólo se logran resultados cuantitativos que complementan los análisis cualitativos del proceso, sino que, además, se ofrece un apoyo substancial a aquellos proyectos de investigación creación aplicada que requieren una medición de impacto ante las entidades que los financian.

Si bien aún queda un camino por recorrer en los procesos de validación e indagación de su confiabilidad, el procedimiento de aplicación propuesto mediante el registro audiovisual de un único ejercicio teatral de apertura y cierre de un taller, que permite realizar a posteriori el diligenciamiento de la escala mediante la observación del accionar corporal en esos dos momentos, sin duda facilitará su aplicación y la volverá ágil y precisa, pues mantendrá constantes las condiciones de observación del registro audiovisual.

Así, la escala HCEC se constituye en una valiosa herramienta de registro observacional para la evaluación de los cambios en la comunicación y la expresión corporales que promueven los talleres de artes vivas entre la población migrante.

Referencias

- Arbonés, M., Barnet, S., y Pérez Testor, S. (2015). *Danza Movimiento Terapia: Análisis del movimiento de un grupo de personas con discapacidad intelectual. Diseño y propuesta de una hoja de observación de análisis del movimiento fundamentado en Laban*. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Baker, C. M., y Wong, D. L. (1987). QUEST: a process of pain assessment in children. *Orthop Nurs*, 6(1), 11–21.
- Barker, G. G. (2016). Cross-Cultural Perspectives on Intercultural Communication Competence. *Journal of Intercultural Communication Research*, 45(1), 13–30. <https://doi.org/10.1080/17475759.2015.1104376>
- Bisquerria, R. (2015). ¿Pueden las escalas Likert aumentar en sensibilidad? REIRE. *Revista d’Innovació i Recerca en Educació*, 8(2), 129–147. <https://doi.org/10.1344/reire2015.8.2828>
- Burgoon, J. K., Buller, D. B., y Woodall, W. G. (1996). *Nonverbal Communication. The Unspoken Dialogue*. McGraw-Hill.
- Costanzo, M., y Archer, D. (1989). Interpreting the expressive behavior of others: The Interpersonal Perception Task. *Journal of Nonverbal Behavior*, 13(4), 225–245. <https://doi.org/10.1007/BF00990295%0A>
- Cruz, R. F. (2009). Validity of the movement psychodiagnostic inventory: A pilot study. *American Journal of Dance Therapy*, 31(2), 122–135. <https://doi.org/10.1007/s10465-009-9072-4>
- Davis, M., Lausberg, H., Cruz, R., Roskin Berger, M., y Dulicai, D. (2007). The Movement Psychodiagnostic Inventory (MPI). En S. C. Koch y S. Bender (Eds.), *Movement Analysis - Bewegungsanalyse. The Legacy of Laban, Bartenieff, Lamb and Kestenberg*. Logos Verlag.
- Hall, J. A., Coats, E. J., y LeBeau, L. S. (2005). Nonverbal Behavior and the Vertical Dimension of Social Relations: A Meta-Analysis. *Psychological Bulletin*, 131(6), 898–924.
- Kelmaganbetova, A., Mazhitayeva, S., Ayazbayeva, B., Khamzina, G., Ramazanov, Z., Rahymberlina, S., y Kadyrov, Z. (2023). The Role of Gestures in Communication. *Theory and Practice in Language Studies*, 13(10), 2506–2513. <https://doi.org/10.17507/tpls.1310.09>
- Laban, R. (1974). *The Language of Movement: A Guidebook to Choreutics* (L. Ullmann (ed.)). Plays, Inc.
- Manusov, V., y Patterson, M. L. (Eds.). (2006). *The Sage handbook of nonverbal communication*. Sage Publications, Inc.
- Martínez Thomas, M., Camacho López, S., Bautista Viguera, X., Amaya García, N., Sánchez Vizcaino, E., y Chaytor, J. (2022). Evaluación e investigación creación · Hacia la creación de un instrumento para medir la transformación. *Revista TransMigrARTS*, 2, 56–73. <https://doi.org/10.59486/oyhz3427>
- Mignosi, E. (2019). Bridges between people: nonverbal mediation in an intercultural perspective and training proposals. *Studi sulla Formazione/Open Journal of Education*, 22(1 SE-Articles), 265–281. https://doi.org/10.13128/Studi_Formaz-25569
- Parra Grondona, A. (2005). *Organicidad en el arte de acción: una propuesta metodológica para el desarrollo de la creatividad corporal*. Universidad del País Vasco.
- Phutela, D. (2015). The importance of non-verbal communication. *IUP Journal of Soft Skills*, 9(4), 43–49.
- Riggio, R. E. (1986). Assessment of basic social skills. *Journal of Personality and Social Psychology*, 51(3), 649–660. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.51.3.649>
- Robles Garrote, P., y Rojas, M. del C. (2015). La validación por juicio de expertos: dos investigaciones cualitativas en Lingüística aplicada. *Revista Nebrija de Lingüística Aplicada*, 18.
- Rosip, J. C., y Hall, J. A. (2004). Knowledge of nonverbal cues, gender and nonverbal decoding accuracy. *Journal of Nonverbal Behavior*, 28(4), 267–286. <https://doi.org/10.1007/s10919-004-4159-6>
- Salim, M. S. (2023). Verbal and non-verbal communication in linguistics. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*, 2(38) SE-Original Research Articles. https://doi.org/10.31435/rsglobal_ijitss/30062023/8003
- Scherer, K. R. (2013). The functions of nonverbal signs in conversation. En R. N. St. Clair y H. Giles (Eds.), *The social and psychological contexts of language* (pp. 225–244). Psychology Press.
- Shedlin, M. G., Decena, C. U., Noboa, H., y Betancourt, Ó. (2014). Sending-Country Violence and Receiving-Country Discrimination: Effects on the Health of Colombian Refugees in Ecuador. *Journal of Immigrant and Minority Health*, 16(1), 119–124. <https://doi.org/10.1007/s10903-013-9777-9>
- The jamovi Project*. (2021). jamovi (Version 1.6). <https://www.jamovi.org>
- TransMigrARTS*. (2021). <https://www.transmigrarts.com/>
- TransMigrARTS*. (2023). *Principios Enfoques Mínimos*. LLA Créatis.
- Vella, G., y Torres Solera, E. (2012). Desarrollo de un instrumento de observación en DMT. *Papeles del Psicólogo*, 33(Mayo-Agosto), 148–156.

Evaluación cualitativa de la implementación de un prototipo artístico

Para la transformación de las vulnerabilidades en menores y jóvenes migrantes marroquí

Qualitative evaluation of the implementation of an artistic prototype for the transformation of vulnerabilities in Moroccan migrant minors and young people

Évaluation qualitative de la mise en œuvre d'un prototype artistique pour la transformation des vulnérabilités des mineurs et des jeunes migrants marocains

DOI 10.59486/AGLB2501

Sandra Milena Alvarán López / Universidad de Antioquia.
<https://orcid.org/0000-0003-2036-6993>
Elena Sánchez Vizcaíno / Escuela Universitaria de Arte TAI
<https://orcid.org/0000-0003-3124-9362>

Palabras clave
evaluación, prototipo, vulnerabilidad, investigación-creación aplicada, migración.

Keywords
evaluation, prototype, vulnerability, applied creative research, migration.

Mots-clés
évaluation, prototype, vulnérabilité, recherche créative appliquée, migration.

Resumen

Este estudio se realizó en el marco del proyecto *TransMigrARTS*, financiado por la Unión Europea en el marco de las subvenciones Marie Skłodowska-Curie GA, número No 1007587. La pregunta que orientó el estudio se centró en identificar si el prototipo artístico implementado favorecía la transformación de las vulnerabilidades ontológicas de trece menores y jóvenes migrantes marroquí tutelados por una institución de ayuda humanitaria en la ciudad de Madrid en España. La metodología de este estudio se fundamentó en el paradigma cualitativo con el uso de herramientas como la observación, entrevistas y la aplicación de una encuesta cualitativa de autopercepción, este estudio obtuvo el aval del comité de ética de la investigación con seres humanos otorgado por la Universidad Rey Juan Carlos. Los resultados de esta investigación sugieren que el prototipo evaluado requiere de adecuaciones contextuales, didácticas y metodológicas que se corresponden al hallazgo de investigación frente a las barreras idiomáticas del grupo poblacional participante, al igual que el nivel de vulnerabilidad alto que presentaron. Sin embargo, este estudio también permite mostrar que las prácticas artísticas adaptadas e implementadas en los talleres, generaron cambios importantes en los nodos de cuerpo, grupo y creatividad, a diferencia del nodo vivencia que no presentó una modificación importante. Se considera que este último nodo presenta un reto importante para la implementación del prototipo con grupos poblacionales similares que no manejan el idioma del tallerista.

Abstract

This study was carried out within the framework of the *TransMigrARTS* project, funded by the European Union under the Marie Skłodowska-Curie GA grants, number No 1007587. The question that guided the study focused on identifying whether the artistic prototype implemented favored the transformation of the ontological vulnerabilities of 13 Moroccan migrant minors and young people supervised by a humanitarian aid institution in the city of Madrid in Spain. The methodology of this study was based on the qualitative paradigm with the use of tools such as observation, interviews and the application of a qualitative self-perception survey. This study obtained the endorsement of the ethics committee for research with human beings granted by the University Rey Juan Carlos. The results of this research suggest that the evaluated prototype requires contextual, didactic and methodological adjustments that correspond to the research finding regarding the language barriers of the participating population group, as well as the high level of vulnerability they presented. However, this study also shows that the artistic practices adapted and implemented in the workshops generated important changes in the nodes of body, group and creativity, unlike the experience node which did not present an important modification. It is considered that this last node presents an important challenge for the implementation of the prototype with similar population groups that do not speak the workshop operator's language.

Resumé

Cette étude a été réalisée dans le cadre du projet *TransMigrARTS*, financé par l'Union européenne dans le cadre des bourses Marie Skłodowska-Curie GA, numéro 1007587. La question qui a guidé l'étude visait à déterminer si le prototype artistique mis en œuvre favorisait la transformation des vulnérabilités ontologiques des 13 mineurs et jeunes migrants marocains encadrés par une institution d'aide humanitaire dans la ville de Madrid en Espagne. La méthodologie de cette étude était basée sur le paradigme qualitatif avec l'utilisation d'outils tels que l'observation, les entretiens et l'application d'une enquête qualitative d'auto-perception. Cette étude a obtenu l'approbation du comité d'éthique pour la recherche avec des êtres humains accordé par l'Université Le roi Juan Carlos. Les résultats de cette recherche suggèrent que le prototype évalué nécessite des ajustements contextuels, didactiques et méthodologiques qui correspondent aux résultats de la recherche concernant les barrières linguistiques du groupe de population participant, ainsi que le niveau élevé de vulnérabilité qu'ils présentent. Cependant, cette étude montre également que les pratiques artistiques adaptées et mises en œuvre dans les ateliers ont généré des changements importants dans les nœuds du corps, du groupe et de la créativité, contrairement au nœud expérience qui n'a pas présenté de modification importante. On considère que ce dernier nœud présente un défi important pour la mise en œuvre du prototype avec des groupes de population similaires qui ne parlent pas la langue de l'opérateur de l'atelier.

Introducción

El proyecto *TransMigrARTS* busca la fundamentación de la investigación creación aplicada con el fin de observar, evaluar y modelar prácticas artísticas aplicadas y socialmente innovadoras en talleres artísticos (teatro, danza, clown, performances), en los que se integran los públicos objetivos como parte interesada (Martínez, 2023). La investigación creación aplicada (en adelante: ICA) busca generar cambios positivos en zonas de retos constantes frente a las demandas continuas del medio social que a diario plantea nuevas problemáticas sociales. En este sentido, la ICA es en esencia dinámica y progresiva, sin posibilidad de determinismos o teorías inflexibles.

TransMigrARTS tiene como supuesto teórico que las artes contribuyen a transformar y mejorar los modos de existencia (Souriau, Sengers y Latour, 2009) de personas migrantes en situación de vulnerabilidad. El proyecto tiene como objetivo crear una red de instituciones culturales, investigadores/as y artistas hispanohablantes, unidos/as con la finalidad de realizar talleres artísticos socialmente innovadores y transformadores que sirvan a las comunidades migrantes en situación de vulnerabilidad. Es menester de este trabajo precisar que la investigación creación aplicada a entornos específicos es entendida por el proyecto *TransMigrARTS* como una forma de “investigación-acción” o “intervención”, desde el campo de las artes, con fuerte utilidad social.

Esta decisión académica, por consiguiente, ubica a la investigación creación en el campo de la acción social para la transformación de problemáticas sociales. En este sentido, la investigación creación es una práctica que se sigue posicionando en el campo de las artes como una apuesta académica que pretende superar la dicotomía entre investigación fundamental y aplicada (Martínez, 2018). Por ello, en esta metodología surgen cuestiones como: replantear el estatus del artista-investigador, sus habilidades, la naturaleza del dispositivo artístico, etc. Esto trae consigo retos muy demandantes, no solo en la realización de corpus teóricos, sino de corpus metodológicos que faciliten su comprensión y

aplicación para que sean replicables en diversos contextos y contribuir de esta manera a los procesos de innovación social (Martínez, 2023).

Por ejemplo, uno de los retos fundamentales en la ICA es la transformación de realidades sociales problemáticas. En este sentido, y reconociendo las múltiples vulnerabilidades que acontecen en el fenómeno migratorio, después de acuerdos teóricos y conceptuales en el seno de *TransMigrARTS*, se ha hecho un avance en la comprensión de la vulnerabilidad ontológica como una variable posible para ser transformada desde las artes (Velásquez y Alvarán, 2003). Las otras vulnerabilidades corresponden a motivaciones y acciones en el marco del desarrollo de políticas públicas y normativas que corresponden a los estados. Es importante indicar que desde este ejercicio académico que plantea las posibilidades de transformar la vulnerabilidad ontológica, se hace hincapié en instar a los gobiernos y la sociedad en general en el abordaje humanista del fenómeno migratorio.

En este sentido, en los paquetes de trabajo 1, 2 y 3 de *TransMigrARTS* emergieron categorías de transformación rastreadas y corroboradas en la posibilidad de la transformación. Estas categorías fueron: el cuerpo, el grupo, la vivencia y la creatividad (Velásquez *et al.*, 2024, p. 59). Así pues, una de las hipótesis o de los supuestos teóricos de *TransMigrARTS* y que se implementa en este artículo concreto es que a través de las prácticas artísticas se transforma la vulnerabilidad ontológica de personas migrantes mediante la transformación en el cuerpo, el grupo, la vivencia y la creatividad.

Este proyecto de investigación es el resultado de la etapa del paquete 4, donde se implementó un prototipo en un grupo poblacional migrante de menores y jóvenes asentados en la capital de España. La pregunta de investigación de la que se parte es si es posible reflejar de manera cualitativa si el prototipo denominado “sesiones complementarias”, reduce la vulnerabilidad ontológica del grupo de participantes o no.

Metodología

Tipo de investigación

El paradigma sobre el cual se fundamenta este estudio es la investigación cualitativa, ya que pone énfasis en la experiencia, las interacciones y los contextos naturales de los/as participantes. Cabe destacar que esta investigación busca acercarse al mundo de ahí afuera para entender, describir y, a veces, explicar fenómenos sociales desde el interior, llegando a comprender asuntos que al enfoque empírico analítico se le escapan (Flick, 2015, p. 12).

La estrategia de investigación, por consiguiente, fue la evaluación cualitativa usando datos cualitativos y cuantitativos para encontrar relaciones de causalidad en las acciones y comprobar sin necesidad de conformar un grupo de control. Es decir, no requería de un escenario contrafactual. La técnica de la evaluación fue la búsqueda del cambio más significativo, una forma de seguimiento y evaluación participativa que involucraba a los interesados en la acción evaluada, tanto en el análisis de los cambios, como en el de los datos recogidos que se producía durante todo el ciclo de la intervención, proporcionando datos sobre el impacto y los resultados que se podían utilizar para ayudar a evaluar el desempeño del programa en su conjunto, en este caso del prototipo (Navarro, 2005).

Instrumentos de investigación

La técnica centrada en la búsqueda del cambio más significativo se apoyó en las herramientas de recolección de información cualitativas. Se realizaron entrevistas libres, esta técnica se considera adecuada al proponer conversaciones amigables informales, en donde quien entrevista lleva en mente las preguntas para orientar la conversación, pero busca que el encuentro se dé en términos cercanos y que quien conversa se sienta en confianza para la expresión de sus saberes y conocimientos (Ander-Egg, 2003, p. 23).

De igual manera, se utilizó el Fotovoz para superar la barrera idiomática. Esta técnica consiste en entregar a cada participante una cámara de fotos desechable, para que registren fotografías de lo que para ellos/as es significativo. Las fotos tienden a mostrar cuestiones éticas, emocionales y subjetivas sobre el momento de la vida de quien toma la foto, inclusive genera un distanciamiento de lo cotidiano, trayendo la representación de la realidad vivida, sobre la cual tiene pocas oportunidades o posibilidad de reflexionar. De esta manera, esta técnica crea una abertura para que las emociones y sentimientos cotidianos puedan ser percibidos y compartidos de una manera original y espontánea (María y Gualda, 2005).

Como técnicas de observación se utilizaron la observación participante a través de diarios de campo por parte de las talleristas y la foto-elicitación (Oter-Quintana *et al.*, 2017). La observación participante, se centra en estudiar al grupo en su ambiente natural para tener toda la información que conlleve a determinar la necesidad de hacer entrevistas para profundizar en lo necesario (Flick, 2015, p. 13). Los diarios de campo respondían a las observaciones que cada tallerista recogía durante el proceso de trabajo y que luego se ponían en común con las otras talleristas. La foto-elicitación se realizó a través de la intervención en material fotográfico capturado por los propios participantes del proceso. Esta técnica permitió abordar las emociones a través de la intervención y creación de instalaciones en relación con las relaciones creadas entre los y las participantes con su lugar de origen, el lugar presente habitado y el lugar deseado. Y finalmente, se utilizó el cuestionario TransformARTS que evalúa la autopercepción de la transformación del participante a partir de preguntas que indagan por los cambios en el cuerpo, el grupo, la vivencia y la creatividad, al finalizar los talleres artísticos.

Participantes

El prototipo seleccionado para implementar con este grupo poblacional fue el denominado: “Sesiones complementarias: microtaller confiando en el otro y en el grupo. Un espacio seguro y de

acogida”. Esta decisión fue tomada por la limitación en el tiempo de implementación con el que se contaba en la institución de ayuda humanitaria. En total fueron concedidas 5 sesiones cada una de dos horas para realizar en un espacio cerrado facilitado por la institución. Es decir, que las sesiones tuvieron que ser replanteadas para el tiempo otorgado. Es fundamental identificar que las sesiones complementarias tienen como objetivo explorar diversas artes aplicadas y posibilidades creativas, integrando variables sociales, culturales e identitarias. En total, fueron 13 participantes entre los 14 y los 19 años, todos y todas de origen marroquí: el 30 % mujeres y el 70 % hombres; todas las personas asistentes están incluidas en un programa de atención a población migrante de una entidad de ayuda humanitaria en la ciudad de Madrid. Algunos de los participantes están en hogares tutelados, otros están en condición de habitantes de calle y en menor proporción están agrupados o agrupadas con sus familias.

Para el análisis de la información se utilizó principalmente la técnica de análisis de contenidos a través de sistematización manual. Este análisis consiste en la descripción, interpretación y análisis de los patrones observados en la información cualitativa, así como los mecanismos y relaciones de causalidad que este tipo de información permite identificar.

Consideraciones éticas

Se explicó el consentimiento informado ayudados de una traducción en simultáneo. En la presentación de los y las participantes, muchos decidieron no dar su nombre real, sino presentarse con un pseudónimo, situación que se presenta regularmente en población con alta vulnerabilidad. Para la firma respectiva de los consentimientos informados, algunos participantes indicaron no querer firmar el documento, pero indicaron que sí querían participar. Ante este dilema ético, el equipo de investigadores contactó, vía chat, al comité en pleno de la Facultad Nacional de Salud Pública de la Universidad de Antioquia, haciendo la pregunta: una persona dice que quiere participar de la investigación, pero por cuestiones de

seguridad no quiere poner su nombre o firma para evitar ser identificado ¿esta persona debe ser excluida del estudio? En un consenso, después de una reflexión interna, se indicó: "la persona puede participar y deberá quedar explícito, en el consentimiento, que la persona señala el sí. Además, deberán estar presentes como mínimo tres testigos que confirmen la voluntad del participante para ser parte de la investigación". Con esta indicación, estando presentes tres miembros de la entidad de ayuda humanitaria, se confirmó la voluntad de participar del estudio. Además, en todas las sesiones se recordaba que podían salir del aula en cualquier momento y abandonar la investigación. Para ello, se estableció otro espacio para aquellas personas que no quisieran participar. De igual modo, durante todo este artículo se ha sido sumamente cuidadoso para no incluir ni fotografías ni testimonios de personas que no hubieran firmado el consentimiento o fueran menores. Las observaciones y reflexiones (diarios de campo) de las investigadoras incluyen el proceso grupal, pero sin entrar en específicos.

Resultados

Los resultados se presentarán en tres fases: 1. El momento del inicio del taller (denominado “pre-taller”). 2. El momento de la implementación de las prácticas artísticas y 3. El momento final que corresponde con el cierre y finalización del proceso.

Antes. (Primera sesión)

La barrera idiomática fue la principal dificultad en este taller. Se tenía proyectado en esta sesión realizar todo el protocolo para garantizar los principios requeridos por el comité de ética en la experimentación con seres humanos. Para garantizar la autonomía, se hizo una presentación con imágenes adaptada. Se tenían preparados todos los materiales para iniciar el taller, la carta que rotaría, la cartografía para identificar los riesgos y redes de apoyo. Sin embargo, el grupo de jóvenes y menores presentaba una vulnerabilidad extrema, muchos de ellos

estaban en casas tuteladas y otros vivían en la calle. Dos participantes hacían de intérpretes, pero la comunicación fue muy compleja. Muchos no aceptaron firmar el consentimiento, pero indicaron querer participar y estar en el taller. Al estar presentes menores de edad, no se autorizó el uso de imágenes. El primer hallazgo de investigación fue un dilema ético: había voluntad de querer participar, pero no había una comprensión general del consentimiento y se presentaban miedos a la hora de firmar algún documento. Esta situación se presenta de manera regular con este tipo de población en extrema vulnerabilidad. Este dilema fue superado en conversación con las coordinadoras de la institución de ayuda humanitaria, ellas fueron testigos de que ninguno de los participantes estuvo obligado a participar y que durante todo el taller hubo libertad de ingresar y salir del espacio de las actividades propuestas.

En esta sesión se modificaron las pautas del prototipo. Se le permitió, entonces, trabajar libremente con los materiales al grupo, como un intento de realizar una cartografía. Con la ayuda de las intérpretes se preguntó qué querían hacer en el taller e indicaron que jugar y bailar mayoritariamente. El espacio que se tenía era muy reducido y con muchas limitaciones para la realización de actividades que implicaran movimiento y ruido, debido a que era un espacio compartido. En términos generales en esta sesión, los y las participantes conocieron al equipo con el que interactuarían durante cinco sesiones, lograron hacer la cartografía, no con los objetivos planteados, pero hubo un disfrute en el espacio y hubo una motivación creciente sobre el uso de cámara de fotografía. La sesión se terminó en el tiempo estipulado y permanecieron durante todo el tiempo de la sesión. La expectativa de dar a conocer el espacio fue lograda y se percibió un interés genuino.

Figura 1
Fotografía de una cartografía realizada por un participante del taller



Nota. Archivo del proyecto.

Figura 2
Fotografía del taller



Nota. Fotografía realizada por participante del taller.

Como talleristas, al finalizar la sesión, se experimentó una frustración enorme por no poder llevar a cabo las actividades propuestas con la instrucción debida. Sin embargo, la sesión pudo desarrollarse y emergieron nuevas formas para trabajar con este grupo poblacional: la música, la cámara fotográfica, el juego, entre otras. Se tomó la decisión de cambiar de prototipo e intentar aplicar “la maleta viajera de la niñez” por la necesidad explícita que plantearon de jugar y bailar. Así, entonces, respondiendo a la situación de la barrera idiomática y la vulnerabilidad alta, fue obligatorio cambiar de prototipo.

Durante (Segunda, tercera y cuarta sesión)

En esta fase se tenía proyectado iniciar con el reconocimiento de emociones. Las personas participantes pidieron hacerlo con tambores y con música. Hubo momentos de exaltación de baile,

pero no se pudo seguir ninguna instrucción. A través de unas fotografías impresas de la sesión anterior en las que se habían identificado emociones, el uso de emojis y traducciones al árabe, se solicitó a los/as participantes si por grupos podían hacer el sonido de tristeza, alegría, rabia, miedo y amor.

Sin embargo, tras varios intentos fallidos, miembros del grupo indicaron que para ellos los tambores solo se usaban cuando había alegría. Esto, sumado a su necesidad de evasión y diversión, generó un ambiente de ruido, música en el que se perdió el control total. Asimismo, ese día se fueron uniendo otros participantes que desconocían el proceso y al grupo lo que generó diversas dinámicas entre los integrantes (roles de poder, diferencias étnicas, racismos, etc.). Algo que se discutió con las coordinadoras del programa y se acabó determinando que se debían generar dos grupos y que tan solo uno de ellos, con aquellos miembros más antiguos del programa, continua-

ría con las sesiones propuestas por los talleristas. El objetivo era intentar evitar el conflicto entre grupos y no incluir a los agentes disruptivos.

No obstante, a pesar del caos y la frustración por no poder hacer la actividad como se había planteado, se lograron reconocer algunas emociones y que en pequeños grupos se hicieran espacios sonoros sobre las mismas. A través de esta actividad “descontrolada”, con los tambores, se percibió un grupo unido por una tradición. Se identificaron liderazgos y habilidades artísticas en el lenguaje de la música, el baile, los cantos y los instrumentos.

Se constató una vez más que para este grupo poblacional el juego, la música, la danza, la fotografía, eran lenguajes que facilitaban el proceso de intervención. Tras dicha aplicación, se pudo observar la importancia de que, para las actividades de reconocimiento de las emociones, se incluyan actividades más desde las prácticas artísticas y menos desde la concepción teórica fi-

losófica. Es decir, se constató que para un grupo como este era necesario hacer más ejercicios sin instrucción, simplemente indicar a través de la repetición.

Con esta premisa se siguieron las sesiones terceras y cuartas. Se fueron tomando ejercicios aleatorios de la maleta viajera y de algún prototipo más. El objetivo era involucrar y ayudar a consolidar al grupo. La tercera sesión fue difícil en cuanto seguían apareciendo personas desconocidas o disruptivas durante el taller. A pesar de ello, se logró una sesión muy efectiva a través del reconocimiento del concepto “hogar” y “espacio seguro”. Por medio de varios ejercicios, los grupos acabaron creando instalaciones de espacios que querían habitar. Esto se logró también a través de la escucha y el diálogo. Al inicio del día de trabajo, las talleristas volvieron a preguntar al grupo ¿qué querían del taller? Y, a través de pequeñas dinámicas que fueron generando confianza, se logró el trabajo coral y grupal que se estaba buscando.

Figura 3
Momento de uno de los ejercicios



Nota. Fotografía realizada por participante del taller, instalación de espacios.

Todo ello fue generando un espacio de confianza aportando así elementos para la consolidación de un grupo. Para la cuarta sesión se quiso continuar con el concepto “hogar” y reconocimiento de espacios y contextos. Se inició con la actividad de NECOPE, sin instrucción, solamente con repeticiones de movimientos y hubo una recepción muy afortunada del ejercicio. Posteriormente, se realizó una práctica artística plástica con plastilina, con movimientos de repetición y creación de pequeñas formas con ambas manos. De igual manera, no hubo ninguna instrucción, ninguna palabra, solo contacto visual y movimientos de repetición, fue muy bien recibida por el grupo y se pudo realizar la actividad completa.

Finalmente, la sesión finalizó dando a cada integrante del grupo una cámara fotográfica y saliendo a la calle a sacar fotos. Nuevamente, se vio la necesidad de mostrar la actividad haciéndola y no dando instrucciones. Durante 40 minutos las personas participantes se involucraron en el proceso de fotografías encontrando en ellas un método de integración y autorreconocimiento.

Tras dicha sesión se pudo confirmar que el uso de cámaras fotográficas favorecía mucho el trabajo con este grupo poblacional, al igual que actividades sin instrucción, una sugerencia es plantear un objetivo general y dejar abiertas las posibilidades, plantear varias actividades que se pueden hacer, haciendo énfasis en lo vivencial, en la realización de acciones que no requieran instrucción, ejercicios que estén orientados a la transformación del cuerpo, el grupo, la vivencia y la creatividad.

Después (quinta sesión)

La frustración del tallerista y la alegría de las personas participantes: música, fotos, bailes, conversación, abrazos.

En la última sesión, el caos se volvió a apropiarse del aula. Las/os talleristas trajeron elementos de utilería, las fotografías impresas del día anterior, focos de luz y altavoces. El objetivo era crear instalaciones o espacios que representaran el pasado, presente y futuro. A pesar de la división por grupos, algunos integrantes no cesaban de

moverse de un sitio a otro. Los altavoces con conexión bluetooth se convirtieron en las discotecas móviles de los grupos y la gestión en general se fue dificultando. A pesar de ello, las participantes lograron alcanzar los objetivos que quizá no habían sido previstos por las talleristas, pero que respondían a las necesidades del grupo. En el pasado, construyeron un espacio cubierto de telas rojas, café, fotografías antiguas y música de tambores. “El presente”, se llenó de sus propias fotografías y quedó más como instalación que como espacio para habitar, las participantes transitaban por él, pero no se quedaban. En “el futuro”, un grupo construyó un espacio para el baile, la fiesta y la diversión.

La cámara polaroid iba de un lugar a otro y las participantes ávidas de registrar sus propias experiencias y llevarse un recuerdo de esta se la iban intercambiando. Y así finalizó el taller.

El cuestionario TransformArts solamente pudo ser diligenciado por una participante que tenía habilidad con el idioma español, aunque solicitó que fueran leídas las preguntas, porque ya se sentía agotada del taller realizado. Los cambios que la participante auto percibió fueron los siguientes: en el cuerpo, cambios en el movimiento (“mejorado la manera de expresarse con movimientos”); en el grupo, juego, iniciativa, proxemia, coparticipación (“gusto para jugar con otras personas, mi toma de iniciativa, la forma de estar con otras personas, mis ganas de participar con otras personas”); finalmente, en la creatividad, percibió representación-ficción, co-creación (“mi creatividad para expresar artísticamente mis emociones, mis ganas de crear, cantar, bailar, escribir, dibujar”). Se identificó que en la categoría vivencia no se percibió ningún cambio.

Discusión

Tras la finalización del taller, se preguntó a la coordinadora del programa por su impresión. Esta fue su percepción:

En estos talleres destacaría la participación de los propios chavales del grupo; era una de las primeras actividades que retomaban en este año y

con otros proyectos ha habido bastantes problemas con la asistencia. En este proyecto artístico no han faltado sin avisar, con lo que ha sido así algo excepcional. Y en cuanto a la colaboración de los proyectos, destacaría enormemente la capacidad de adaptación de las profesionales, porque sin eso creo que hubiera sido un desastre. (Testimonio coordinadora de sede de la institución de ayuda humanitaria)

Es fundamental reconocer que la generación de espacios de encuentro para población migrante es uno de los logros más importantes de este tipo de procesos. El apoyo social ha sido reconocido como amortiguador de factores de riesgo en población migrante. En tal sentido, se han realizado estudios con grupos poblacionales similares al de este estudio donde han constatado que generar grupo e incrementar la percepción de apoyo social es un factor positivo en el bienestar subjetivo, lo que conlleva a la reducción de vulnerabilidades (Plaza *et al.*, 2005). Este estudio permite, entonces, constatar que, a través de las prácticas artísticas con este grupo poblacional, se posibilita el incremento del apoyo social.

Tras el análisis de la experiencia, se encuentra que una de las dificultades más importantes en la implementación del prototipo de microtalleres y de la maleta viajera fue la barrera idiomática. Esta dificultad a la hora de atender la población migrante se presenta en diversos escenarios, no solamente en el campo artístico. Esta barrera presente entre los profesionales sanitarios y la población inmigrante interfiere en la calidad de la atención prestada desde el acceso y utilización de los servicios sanitarios hasta la continuidad de cuidados y abordaje de problemas psicosociales, siendo necesaria una formación lingüística y cultural de los profesionales sanitarios (Román y otros, 2015). Por tanto, este es un reto que se pone de manifiesto al grupo de investigadores e investigadoras. Este hallazgo de investigación plantea unas preguntas: ¿es necesario que el tallerista tenga formación lingüística y cultural? ¿Es obligatoria la asistencia de un intérprete en la realización de los talleres? ¿Se puede crear un taller que no genere ninguna indicación, sino solamente con la imitación?

Para este estudio, las estrategias de adaptación del prototipo fueron exitosas, porque a pesar de la barrera idiomática, los resultados muestran cómo la intervención artística puede afectar positivamente a grupos de migrantes. Tanto el testimonio de la coordinadora como las observaciones de las talleristas muestran que las personas participantes estaban involucradas y predispuestas, a su manera, a participar en lo que se les proponía. Sin embargo, también deja entrever la dificultad que puede encontrarse en diversos grupos, no solo por la barrera idiomática, sino por la edad o el grado de vulnerabilidad.

Por ejemplo, en varias sesiones se vio la necesidad del grupo de evadirse de su realidad, de desconectarse y de “estar a su rollo” sin ninguna imposición o instrucción. Esta necesidad podría ser interpretada desde dos perspectivas: de una parte, se podría plantear que todo ello es fruto de su realidad y su edad; de otra parte, se podría reflexionar acerca de cómo el espacio/atmósfera creada por las talleristas permite a las personas participantes sentirse seguras y dejarse llevar. De igual modo, todo ello, lleva a plantearse la necesidad de entrenarse como tallerista en la flexibilidad que todo proceso puede conllevar. Es decir, los pre talleres pueden resultar espacios de vital importancia para la identificación de grupos y contextos. Es, a partir de esta información, donde el tallerista puede determinar si los pilotos pueden ser implementados de manera íntegra o si el grupo va a necesitar de una mayor flexibilidad en la implementación de dispositivos y ejercicios.

Esto nos lleva a las siguientes cuestiones: ¿cómo medir un impacto si se modifican estos dispositivos? ¿Qué resulta más importante: la medición del impacto o la reacción grupal?

Como se puede observar en la literatura publicada, los procesos de transformación generados en diversos colectivos que han estado expuestos a prácticas artísticas han sido documentados de manera importante en las últimas décadas (Velásquez *et al.*, 2023). En ellos, se denota un interés particular en la generación de evidencias que faciliten el reconocimiento de las múltiples formas en que los lenguajes de las artes aportan

en la transformación de realidades individuales, familiares y sociales.

Sin embargo, sigue existiendo un vacío epistemológico importante en las formas de evaluación de las transformaciones que generan los procesos de arte aplicada (Martínez *et al.*, 2022). Se vienen presentando avances en este sentido. Es fundamental recalcar el trabajo dedicado de los y las investigadoras del proyecto *TransMigrARTS*, que de manera constante interactúan en la construcción colectiva de nuevas formas de evidenciar las transformaciones que generan todos los lenguajes de las artes al interactuar con realidades sociales adversas. Uno de los ejercicios más importantes dentro de este experimentado grupo de investigadores artistas ha sido delimitar los alcances de la transformación, en tal sentido, indicar que el trabajo artístico con personas migrantes reduce la vulnerabilidad ontológica y transforma el cuerpo, el grupo, la vivencia y la creatividad, es uno de los aportes más importantes para llenar este vacío epistemológico y metodológico que demanda el campo de la investigación creación.

Los hallazgos de esta investigación permiten constatar que los y las participantes incrementaron sus lazos de confianza y creación de un grupo, en este espacio se facilitó la participación grupal y la interrelación en actividades conjuntas para la consecución de objetivos. Esta transformación está asociada a la categoría de grupo (Velásquez *et al.*, 2024).

En las personas participantes hubo un cambio de la primera sesión a la última: el desplazamiento por el espacio, el juego, las risas, las conversaciones en su idioma, el uso de materiales plásticos, el uso de la cámara, la participación en las actividades a pesar de no comprender la instrucción. Uno de los indicadores más importantes fue el desarrollo de actividades relacionadas con la

música, que les permitió bailar, danzar su música tradicional y experimentar formas de sentir y moverse. Esta transformación está asociada a la categoría de “cuerpo” (Velásquez *et al.*, 2024).

El uso de materiales de diversos lenguajes de las artes, como cámaras, luces, plastilina, colores, papeles, bafles, entre otros, facilitó el despliegue de habilidades creativas de los y las participantes. Aun permaneciendo la barrera idiomática, se crearon instalaciones creativas. En las formas de interrelacionarse se veían formas creativas de hacer las actividades: crearon collages de sus fotografías, hicieron fotomontajes desde los celulares, fueron creadores de espacios que les recordaron su lugar de origen, el lugar que habitan en el presente y el que quieren habitar. Todas las expresiones creativas fueron acompañadas de emociones relacionadas con la alegría, la sorpresa, la confianza, la complicidad entre el grupo. Esta transformación está asociada a la categoría de creativa (Velásquez *et al.*, 2024).

En la categoría “vivencia” (Velásquez *et al.*, 2024), debido a la barrera idiomática, no fue posible asociar las historias de vida y poder transformarlas en ficciones o creaciones artísticas. Aunque en el instrumento de TransformArts, la participante indicó que no hubo una transformación, es posible desde la observación indicar que, con el ejercicio del recuerdo, el de “¿Dónde está mi casa?”, se pudo realizar un acercamiento a la vivencia, pero posteriormente no se logró generar la posibilidad de transformación de la narrativa.

A la pregunta final correspondiente a “¿Este taller me transformó?”, la respuesta fue positiva. Es concluyente con los datos de la observación, la entrevista y el instrumento, que este proceso generó cambios importantes en las personas participantes.

Conclusiones

El prototipo denominado “Sesiones complementarias” no pudo desarrollarse con la estructura planteada con este grupo de población en alta vulnerabilidad y con barrera idiomática. Sin embargo, las actividades de la maleta viajera con adaptaciones didácticas permitieron reducir la vulnerabilidad ontológica del grupo de participantes en las categorías de cuerpo, grupo y creatividad. A pesar de ello, no favorecen la reducción de la vulnerabilidad en cuanto a la transformación de la categoría de vivencia.

Este proceso de investigación sugiere que el rol del facilitador o facilitadora es fundamental a la hora de desarrollar procesos de intervención desde las artes con población en alta vulnerabilidad, la capacidad de adaptación a las necesidades del grupo, la escucha atenta a las demandas particulares de cada participante, se convierten en fundamento de una acción sin daño. El mayor hallazgo de esta investigación es demostrar que las actividades del prototipo debieron adaptarse. Es por esta razón, que presentar las acciones que se hicieron en el trabajo hace parte del resultado fundamental para poder aportar elementos y propiciar la construcción de un nuevo modelo para estos grupos poblacionales.

Bibliografía

- Ander-Egg, E. (2003). *Repensando la Investigación Acción Participativa* (cuarta). Grupo editorial Lumen Humanitas.
- Flick, U. (2015). *El diseño de la investigación cualitativa* (Vol. 1). Ediciones Morata.
- Maria Melleiro, M. y Gualda, D. M. R. (2005). La fotovoz como estrategia para la recolección de datos en una investigación etnográfica. *Ciencia y enfermería*, 11(1), 51.
- Martínez, M. y NaugrettE, C. (dir.) (2020). *Le doctorat et la Recherche en création*. L'Harmattan, collection Arts & medias
- Martínez Thomas, M. (2023). La investigación creación aplicada Primeras pistas de reflexión desde Francia. *Revista TransMigrARTS*, 3, 10-22.
- Martínez Thomas, M. (2018). La Investigación creación en Francia: un debate abierto. En Ortega Garzón, S. M. (ed.). *Memorias de creación, Investigación-Creación*. Asab.
- Navarro, H. (2005). Manual para la evaluación de impacto de proyectos y programas de lucha contra la pobreza. Cepal.
- Oter-Quintana, C., González-Gil, T., Martín-García, Á. y Alcolea-Cosín, M. T. (2017). Foto-elicitación: una herramienta útil para investigar la gestión de la vulnerabilidad de las mujeres sin hogar. *Enfermería clínica*, 27(5), 308-313.
- Plaza, S. H., Muñoz, C. P., Morillejo, E. A. y Méndez, M. J. M. (2005). Estructura y funciones del apoyo social en un colectivo de inmigrantes marroquíes. *Anales de Psicología/Annals of Psychology*, 21(2), 304-315.
- Román-López, P., del Mar Palanca-Cruz, M., García-Vergara, A., Román-López, F. J., Rubio-Carrillo, S. y Algarte-López, A. (2015). Barreras comunicativas en la atención sanitaria a la población inmigrante= Communication barriers in health to immigrants. *Revista española de comunicación en salud*, 204-212.
- Martínez Thomas, M., Camacho López, S., Bautista, X., García, N. A., Vizcaíno, E. S. y Chaytor, J. (2022). Evaluación e investigación creación: Hacia la creación de un instrumento para medir la transformación. *Revista TransMigrARTS*, 2, 56-73.
- Velásquez, A. M. (2022). Entrevista Revista de investigación creación para transformar la migración por las artes. *Revista TransMigrARTS*, 2, 156-161.
- Velásquez, A. M., Camacho, S. y Gómez, R. (2024). Modelización de los talleres prototipos *TransMigrARTS*: Una experiencia de reconocimiento de saberes. *Revista TransMigrARTS*, 4, 56-70.
- Velásquez, A. M. y Alvarán, S. (2003). Categorías asociadas a la transformación de migrantes en situaciones de vulnerabilidad a partir de los talleres artísticos de *TransMigrARTS*. *Revista TransMigrARTS*, 3, 76-91.
- Velásquez, A. M. Salas, L. E. Alvarán, S. (2023). Evaluación del proceso de transformaciones de una mujer migrante a través de la investigación creación. Estudio de caso participativo en Colombia. *Corpo Graffias Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 10(10), 27-42.

EXPERIENCIAS



Narrativas Intermediales Polifónicas

DOI 10.59486/TEKX5987

Gary Gari Muriel

Maestro en Bellas Artes con especialidad en pintura; Magister en Educación con énfasis en educación comunitaria. Candidato a Doctor en Estudios Artísticos, Docente de planta, Facultad de Ciencias y Educación (UDFJC).
ggarim@udistrital.edu.co.
ORCID:0009-0002-4379-4317

Polyphonic
Intermediates
Narratives

Récits
Intermédiaires
Polyphonique

Introito

Este texto recoge la reflexión realizada en torno a la propuesta planteada a Fernando Bercebal, director de Proyecto Ñaque, sobre la estructura de acogida en la cual se desarrolló mi estancia de movilidad en Madrid durante mayo de 2023 como parte del proyecto *TransMigrARTS*.

La propuesta se centró en el desarrollo de un conjunto de “Narrativas Intermediales”¹, generadas a partir de los registros fotográficos y textuales de los talleres que estaban planeados durante el mes de mi estancia de movilidad en dicha estructura de acogida.

La intención de esta propuesta, aceptada por el director de Ñaque, consistió en ofrecer a la organización local, un conjunto de ejemplos del posible

desarrollo de formas narrativas que pudieran constituirse en alternativas divergentes a los usuales registros e informes ortodoxos (casi siempre escritos o a lo sumo, con imágenes de complemento como anexos) que se tienden a llevar de las asistencias a los talleres implementados en este tipo de encuentros. De esta manera, el conjunto de ejemplos desarrollados durante mi estancia del mes de mayo en Madrid, participando del proceso planificado y adelantado por Ñaque, en ese mes. Podría ser considerado como una posible alternativa a ser tenida en cuenta para el desarrollo ulterior de las memorias de los talleres que pudiesen adelantarse en otros lugares (España, Francia o Colombia), como parte de las derivaciones que podría asumir el proyecto *TransMigrARTS* hacia el futuro inmediato.

1 · En ese momento, aún las denominaba Verboicónicas a partir de los planteamientos de Roman Gubern, un neologismo semiótico que no terminaba de gustarme totalmente.

Un contexto

Empecé a introducir este tipo de narrativas, de manera exploratoria, en mis interacciones pedagógico-expresivas en la Facultad de Ciencias y Educación de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas a partir, como se acotó antes, de los planteamientos genéricos de Gubern (1987); y se ha venido nutriendo posteriormente con las reflexiones específicas que han desarrollado otros autores como: Merino (2003) Bertúa (2010), Porbén (2012), Bautista (2017), Gonzáles (2019), Laguna (2019), Pérez y Pérez (2022); y sobre todo, en su vertiente investigativa, Casado (2004), Oviedo (2017) y Orjuela (2018). En efecto, al reflexionar acerca de mis exploraciones con las narrativas intermediales (historietas o comics) y al contrastar dicha reflexión con los planteamientos de los autores mencionados, he retomado y recreado algunos componentes semióticos de las fotonarraciones; uno de los géneros que, según Gubern (1987), constituyen el universo verboicónico; para adaptarlo a mis necesidades expresivas orientadas a gestar unas narrativas que posibilitaran combinar componentes documentales de esferas comunicativas diversas, en unos dispositivos intermediales, que, además, permitieran recoger percepciones y “voces” diversas sobre los acontecimientos vividos. Y que, eventualmente, permitieran, cuando

la fórmula fue relanzada en Italia en 1947, en la forma escripto-icónica que hoy conocemos, como hija de aquella vieja cinenovela, es decir, convertida en el relato del argumento de un film a través de una selección de fotos fijas del mismo, ordenadas y dispuestas para una lectura secuencial y a las que se les habían superpuesto textos explicativos o de diálogos para facilitar la reconstrucción del relato. (1987, p. 253)

Así, Italia se convertiría en la principal plataforma impulsora de la fotonovela. Y hacia finales de ese decenio, el género se extendería a Francia, y posteriormente, a otros países y continentes; encontrando en Latinoamérica un ámbito propicio para experimentar otras mutaciones, principalmente en México, en donde la fotonovela Santo el enmascarado de plata alcanzó cotas muy interesantes de fusión con elementos carac-

así se quisiese, configurar narrativas ficcionales a partir de los registros documentales iniciales.

De esta forma, empecé a explorar con narrativas construidas, mezclando registros fotográficos, con textos escritos en los que se evocaran las vivencias de los hechos registrados, de manera cercana a la técnica de la fotonovela, pero con intencionalidades investigativas en mi caso. Para, Gubern, la fotonovela es un género íntimamente relacionado con la estructura narrativa del comic. Surgió casi al mismo tiempo, pero con intencionalidades distintas en el contexto soviético e italiano, de la segunda década del siglo XX. Así, para este autor, mientras los soviéticos empezaron a usarla en la escuela de cine de Moscú con fines didáctico-expresivos como una alternativa ingeniosa y recursiva para ensayar variantes narrativas de “films sin película”, ahorrando notablemente recursos económicos y logísticos; los italianos ensayaban con las “novelizaciones ilustradas de filmes” como una forma de aprovechar (comercialmente) la popularidad de las películas que se exhibían en la Roma de la época, publicando unos folletines como Romanzo Film, en los cuales se mezclaban fotogramas de las películas con textos narrativos derivados de estas. Según este autor,

terísticos del comic quirográfico², pero también en Argentina (Bautista, 2017) y en la Cuba posrevolucionaria (Porbén, 2012). En la década del 50, importantes sectores de la prensa católica italiana asumieron también este medio, otorgándole intencionalidades proselitistas.

De otro lado, Laguna (2019) define la fotonovela como “un género híbrido que combina secuen-

2 · En la Mirada opulenta, Román Gubern realiza un interesante ejercicio de clasificación de las imágenes; y en dicha clasificación, denomina como quirográficas a aquellas imágenes autogeneradas realizadas manualmente, mediante los procedimientos convencionales de expresión plástica (dibujo, pintura, modelado, talla, etc.)

cial y narrativamente imagen fotográfica y texto, bien como diálogo en bocadillos, bien como subtítulo de la imagen” (p. 219). En efecto, esta autora, acogiendo los planteamientos de Rajewsky (2005) procede a precisarlo además con la categoría intermedial, en tanto que la combinación de varios medios suele generar productos específicos y diferentes de los medios originales; que en el caso que nos ocupa, serían la fotografía (casi exclusivamente digital) y los textos (sobre distintos tipos de soportes).

Por otra parte, si bien es cierto que la fotonovela como género narrativo jugó un papel pre-

reusar un instrumento que una vez funcionó como material pedagógico social, para reinventarlo y aprovecharlo como algo vintage, que es muy común en este tiempo. Hoy la estética apuesta por rescatar y adaptar el material de antaño, siendo de nuevo la moda, años después. (p. 349)

Planteamientos con los cuales coincidimos plenamente, pues una cosa es reconocer que muchas fotonovelas convencionales hayan caído en el exacerbado tratamiento de historias melodramáticas que rayan en la cursilería; y otra muy distinta, es considerar, por ello, que la posibilidad de acudir a un medio híbrido como este, que posibilita generar narrativas intermediales, sea un anacronismo absoluto y deba ser evitada definitivamente. En nuestro caso, por el contrario, se ha asumido la exploración y fomento de la estrategia intermedial, desde la posibilidad de hibridar diversos medios, pero apartándonos del uso canónico del género, pues nos hemos aproximado más a las exploraciones cubanas de Daína Chaviano³, destacadas por Porbén (2012); pero, sobre todo, a las de Pérez, Cubría y Cervantes, con “El que debe Vivir” (2010), la narrativa intermedial tipo fotonovela, desarrollada en la Habana a partir de la serie homónima de los estudios fílmicos del Instituto Superior del MININT, para divulgar en ese formato de fotonarración. Algunos de los más de 600 y fracasados intentos de atentar contra Fidel Castro por parte de la administración USA y sus esbirros, desde el triunfo de la revolución cubana hasta su deceso por muerte

ponderante en la emergencia, el reconocimiento y la consolidación inicial de la posibilidad intermedial; no por ello se debe identificar mecánicamente que toda narrativa intermedial que combine textos escritos y fotografías responde, indefectiblemente, a las características ortodoxas del género, que suelen centrarse en la ficción melodramática. Así, a diferencia de algunos autores, como Gubern (1987), Silva (1988), o Cabral (1989), que de manera algo ortodoxa y mecánica lo consideran un género anacrónico y hasta sepultado. Gonzáles (2019) plantea la posibilidad metodológica de:

natural. En ese material aparece una interesantísima combinación de material fotográfico documental con recreaciones ficcionales, reelaboradas fotográficamente, para complementar las tramas desarrolladas en el guion adaptado por Olga Marta Pérez.

Adicionalmente, como señalan Pepo Pérez y Juan Pérez (2022), recientemente, con el boom de lo que se ha denominado la novela gráfica, la imbricación de fotografías documentales en algunas secuencias de las viñetas de este género, ya plenamente aceptado en el ámbito literario, se ha vuelto más frecuente. Ahora bien, aunque ese uso híbrido de imágenes quirográficas y fotográficas parecería posterior al advenimiento de la fotonovela, Pérez y Pérez demuestran que, incluso, antes de los orígenes de las historietas como género narrativo con dicho nombre, esa mezcla ya existía en las exploraciones pioneras de un autor como Arthur. B. Frost (1879-1880), precursor del cómic estadounidense, quien (según estos autores) se inspiró en las famosas secuencias cronofotográficas de Eadweard Muybridge para abordar algunas de sus historias ilustradas secuenciales, (Pérez y Pérez, 2022, p. 392).

En ese trabajo, estos autores muestran una serie de ejemplos de distintos creadores en diferentes lugares y momentos, en los cuales se pueden reconocer diversas exploraciones de narrativas intermediales que constituyen alternativas divergentes a los géneros puros (historieta quirográfica o fotonovela clásica) pues son auténticas mezclas de medios, que responden a intencionalidades expresivas disruptivas. Así, encontramos, entre otras, las exploraciones de: La Caperucita Encantada en el Bosque Rojo, en la cual se recrea el género de la fotonarración, a partir de una orientación contracultural y subversiva surgida en el ámbito barcelonés; o Toda tuya (1982), creada por el mismísimo Pedro Almodóvar, con fotografías de Pablo Pérez Mínguez, y publicada en El Víbora, para encumbrar a Pathy Diphusa (entrañable personaje creado por Almodóvar), como parte de la disruptiva movida madrileña.

Y, ya plenamente situados en las arenas movilizadas de lo experimental, los trabajos de Eduardo del Río (RIUS) en el México de los 70, en los que este creador usa la fotografía para aludir a la realidad documental, como en la serie crítico-didáctica Los Agachados (1968-1977). O las elucubraciones del escocés Eddie Campbell con sus Comics ensayísticos, en los que aborda lo autobiográfico o las alusiones a otros creadores, mediante elaboraciones metaficcionales en las que mezcla sus propios dibujos, con ocasionales viñetas ajenas y fotografías de esos otros creadores, insertando además fragmentos de múltiples formatos tradicionales (tiras cómicas, historieta, fotonovela). Pasando por la valoración de la disruptiva novela gráfica El fotógrafo, creada con una mixtura de viñetas dibujadas por Emmanuel Guibert, a partir de las fotos documentales y las evocaciones escritas del reportero gráfico Didier Lefèvre, en torno a una expedición de la ONG Médicos Sin Fronteras durante la guerra de Afga-

La Marisma» de Huelva, utilizando un medio de comunicación sencillo como es la fotonovela, con alumnos pertenecientes a dos barrios, uno de clase media y otro de población desfavorecida y marginal, que cursaban el último curso de segundo ciclo de enseñanza secundaria obligatoria, dentro de la asignatura de Educación plástica y visual. (2004, p.95)

En ambos casos, se asumen las narrativas intermediales como medios de comunicación que emplean la fotografía y el texto escrito, para que los

nistán entre soviéticos y guerrilleros muhaidines en 1986. Hasta la presentación de algunas de las interesantes exploraciones del propio Pepo en torno al tratamiento intermedial de noticias de la farándula, como la onírica historieta que realizó para la revista Rockdelux luego de la muerte de David Bowie, en la cual, mediante un gran eclecticismo visual para aludir al camaleonismo bowieano, se combinaron fotos documentales y capturas de pantalla del ámbito informativo, combinándolas con imágenes y rotulaciones quirográficas; pero apelando, además, a un uso literario de la voz narrativa en primera persona, que al final descubrimos que es la del propio personaje, Bowie, aún desconocedor de su propia muerte (Cfr. Pérez y Pérez, 2022, pp. 392-394).

De otro lado, ya situados en la orilla pedagógico-investigativa a la que alude González (2019), encontramos una serie de abordajes interesantes que nos sirven también como antecedentes, para apoyar nuestras intencionalidades. Algunas de estas experiencias, se había insinuado ya desde mediados del siglo XX, en el uso de las posibilidades narrativas de lo intermedial como medio proselitista por parte de la iglesia italiana, de la manera en que lo hacía cierta prensa católica de ese país (Gubern, 1987). Así, luego encontramos que en el contexto ibérico, algunos pedagogos avizores vislumbran el potencial pedagógico de las narrativas intermediales, y proponen abordarlas directamente en el ámbito escolar como otro más de los dispositivos de aprendizaje, pues consideran que: “el mundo perceptivo, valorativo, cognitivo de niños y jóvenes no está conformado solamente por la expresión verbal sino, fundamentalmente, por imágenes combinadas con otros recursos sonoros y/o escritos” (Aparici, 1992, p.9). Sendero por el cual también se adentra Casado-Mestre en la experiencia adelantada “durante varios años, desde 1996, en el IES:

estudiantes recreen las realidades de su entorno biosocial, mediante historias propias, creadas por ellos mismos. Con lo cual, la capacidad motivado-

3 · En la exitosa pieza editorial Los mundos que amo (1982), la autora apela al uso de collages y fotografías de actores cubanos populares en esa época; con lo cual produce la primera fotonovela de ciencia ficción publicada en la Cuba postrevolucionaria, abordada, además, desde un acentuado toque de reflexión feminista.

ra, creativa, imaginativa, la capacidad de síntesis y de conocimientos a tratar, se ven multiplicadas y enriquecidas por los remozados aspectos comunicativos que aportan dichas narrativas.

Posteriormente, se empieza a explorar el uso de estos medios, como estrategias de recolección y sistematización de la información derivada de experiencias con diversos tipos de comunidades. Así, como señalan Emme y Kirova (2005), encontramos que, en Canadá, organismos como UNICEF y el Centro Canadiense para la Adicción y la Salud Mental, utilizaron narrativas intermediales tipo fotonovela, como medio para divulgar información sobre nutrición, depresión o el VIH, con comunidades migrantes en las cuales la alfabetización resultaba problemática. Y en un estudio subsiguiente, estos autores abordan el uso de dicha estrategia en un proceso más depurado y profundo al interior del contexto escolar, aunque también, con niños inmigrantes, con los cuales logran implementar un método para que los participantes desarrollen narrativas intermediales combinando los tradicionales códigos del Comic (cartuchos de texto para la voz narrativa, globos de diálogos y de pensamientos de los personajes, textos gráficos onomatopéyicos, etc.) con fotografías documentales y “posadas” que muestren o recreen las situaciones vividas; lo cual posibilita involucrar auténticamente a los niños en los procesos investigativos, pues estos

la construcción de la fotonovela, como una narrativa audiovisual abre la posibilidad de compartir y dar origen a diversos relatos, que pueden estar relacionados con el pasado, o el ejercicio de remembranza, puede situar no solo a los lectores en un tiempo-espacio concreto, sino también contribuye o puede dar muestras de un pasado colectivo de quienes cuentan algún suceso significativo para una comunidad. (Orjuela, 2018, p.50)

Este abordaje de la dimensión investigativa de lo intermedial⁴ se halla muy cercano a mis propias exploraciones en torno al uso pedagógico y de indagación de este tipo de narrativas; y han configurado un componente importante en el desarrollo de mi proyecto de investigación creación en el doctorado de Estudios Artísticos, como se

medios ofrecen alternativas potentes para que los participantes comuniquen fluidamente sus experiencias (Kirova y Emme, 2008).

En esta misma senda, acá en Colombia se han desarrollado experiencias cercanas, en las cuales, las narrativas intermediales se abordan al interior de experiencias investigativas. Así, por ejemplo, encontramos los abordajes de Oviedo (2017), en un proceso investigativo desarrollado en el marco de un proceso formativo con estudiantes del grado once del Colegio Distrital Ciudad Hunza de la localidad de Suba (Bogotá) entre 2016 y 2017. En este proceso se utilizaron componentes comunicativos derivados de la fotonovela (pedagógica) como una de las alternativas para recoger las memorias comunitarias acerca del devenir del barrio.

Igualmente, se ha considerado la exploración investigativa adelantada por Orjuela (2018), quien, desde la orientación metodológica de la Investigación Acción Educativa, asumió utilizar la elaboración de fotonovelas como parte de las estrategias para la construcción de memorias colectivas, en el marco de la enseñanza de las ciencias sociales con estudiantes de 10° del Instituto Cerros del Sur (ICES), en la localidad de Ciudad Bolívar (Bogotá). En este caso, el autor resalta el valor que encuentra en la implementación de esta estrategia, pues para él:

destaca en: Creaciones Telúricas, como emanación de las Artes de la Madre Tierra en contextos formativos, un artículo en el que se recogen parte de las reflexiones acerca de los resultados de mi proyecto de tesis doctoral (Gari, 2024).

La exploración durante la estancia

Pues bien, con todo este diverso conjunto de antecedentes respaldando mi apuesta, propuse a Fernando Bercebal la exploración de esta alternativa para recoger, de otro modo, apreciaciones o especulaciones de las personas participantes acerca de lo vivido; generando así, parte de los registros que constituirían mi aporte al proceso reflexivo derivado del proyecto *TransMigrARTS*, a partir de las interacciones que programaran en Ñaque durante mi estancia de movilidad del mes de mayo en esta estructura de acogida madrileña.

En ese sentido, durante ese mes, realicé y promoví (presencial y virtualmente) el diligenciamiento de un conjunto de narrativas intermediales que, por su intencionalidad de suscitar y recoger las percepciones diversas de los distintos participantes, apellidé además como polifónicas. En efecto, a lo largo del mes de estancia, realicé dos propuestas genéricas de “Narrativas Intermediales Polifónicas”, derivadas de los dos últimos talleres (11 y 18 de mayo respectivamente) programados por Ñaque durante ese mes, para cerrar su proceso del proyecto en 2023; y que, desafortunadamente para mí, fueron los únicos en los que pude participar. Dicha propuesta se realizó inicialmente en formato Power Point; pues en este es factible propiciar gran creatividad en la interacción, posterior al taller, que podrían generar las personas participantes. De este modo, en principio, se ofrecieron dos posibles alternativas.

- 1. Alternativa de orientación documental: después de realizado los encuentros, diseñaría y editaría un borrador de narrativa intermedial a partir de las fotografías registradas en cada taller. En este borrador, se escogerían las fotos más representativas del encuentro y se dispondrían en una organización secuencial que recogiera lo que había sido el desarrollo cronológico del mismo; colocando, además, unas estructuras “en blanco” de cartuchos narrativos, globos de diálogo y de pensamiento (que responderían a los códigos comunicativos derivados de las historietas, los cuales ya son suficien-

temente reconocidos por personas de diversas edades). Estos borradores se enviarían a tod@s l@s participantes mediante el chat grupal, invitándoles para que escribieran (en dichos cartuchos) algo de lo que dijo o pensó cada participante acerca del momento vivido, o algo de lo que escuchó que dijeron los demás participantes durante el desarrollo del encuentro; según lo recogido fotográficamente y lo editado en cada una de las “viñetas” de la narrativa derivada del taller, las cuales se mostrarían en la estructura editada para tal efecto. De esta manera, las narrativas así surgidas se situarían mucho más cerca al espíritu documental.

- 2. Alternativa de Orientación Ficcional: en este caso, a pesar de partir de la misma estructura surgida del material documental, se le proponía a l@s participantes o asistentes, que también podrían imaginar (y escribir en los cartuchos) lo que l@s otr@s participantes pensaron y o dijeron acerca de las situaciones registradas. Con lo cual, en la práctica, aunque sin plantearlo explícitamente en la invitación, se subvierte la presunta objetividad de la memoria, que ha sido cuestionada desde las neurociencias (Punsent, 2011), de modo que la narrativa generada se podría acercar más al espíritu ficcional.

Ahora bien, en ambos casos se sugería que los participantes podrían intervenir las imágenes, cambiar los encuadres e incluso, generar cambios gráficos en los rasgos e indumentarias de los personajes de la narrativa intermedial. Con lo cual esta se enriquecería muchísimo más, aunque lo ideal, para lograr una exploración totalmente creativa, sería que se entregaran copias de las fotos y que los participantes (individual o grupalmente) editaran su propio montaje, como en los ejercicios que, según Gubern (1987), hacían recursivamente en la escuela soviética de cine. En consecuencia, elaboré y envié un borrador de narrativa intermedial a Fernando Bercebal, preparada a partir de los registros fotográficos⁵ generados en cada uno de los dos talleres

4 · Aunque aludimos a ese trabajo, preferimos usar la denominación que hemos adoptado para superar la restringida y desgastada definición a la que aún se halla anclado el autor, aunque evidentemente el uso que le dieron, en ese proceso investigativo, a la estrategia de combinar medios comunicativos, rebasa la función expresiva del género fotonovela.

en los que había podido participar. Así, acerca del taller 13 (desarrollado el 11 de mayo) envié una primera propuesta de narrativa intermedial.

Este material, enviado inicialmente a Fernando Bercebal, se le remitió, también, a Carolina Riveiros Fassano, quien procedió a compartirla en el

grupo de chat como una alternativa otra para recoger las voces de los participantes, (por eso se diseñaron sin textos, los cartuchos de diálogo y de pensamiento de los “personajes”, es decir, de los participantes) para que estos, o los asistentes (no activos) del taller, colocaran en dichos cartuchos los textos que quisieran. Ver la Figura 1.

Figura 1
Propuesta sin texto de NIP 1 (Taller 13, mayo 11)



Nota. Elaboración propia. GGM, 2023.

5 · Conviene destacar que, aunque la mayor parte de los registros fotográficos utilizados para las propuestas enviadas fueron tomados de los que yo mismo había generado, también incluí algunos de los generados por Alejandra Piedrahita (compañera del DEA con quien compartía parte del tiempo de la estadía), e incluso, algunos registros de otros participantes, lo cual propicia una apertura expresiva sumamente interesante, que sin embargo no se pudo ahondada en estos ejercicios, debido a mi participación en solo dos talleres.

A partir de esa “provocación, se recogieron algunas variantes desarrolladas por los participantes, quienes procedieron a diligenciar a su manera y desde su particular punto de vista, la propuesta enviada. De las narrativas realizadas quisiera destacar dos que presentan unas derivaciones muy interesantes debido a los contrastes que se

pueden reconocer en ellas. En la Figura 2, aparecen algunas viñetas de la versión desarrollada por Eduardo, quien le otorgó una orientación más apegada a lo documental. Sin embargo, al optar por intervenir los cartuchos de pensamiento de otras personas, dicha orientación empieza a mostrar interesantes derivaciones ficcionales.

Figura 2
NIP de orientación documental, derivada del Taller 13



Nota. Elaboración propia. GGM, 2023.

En la Figura 3, aparece la versión del mismo taller, desarrollada por Emiliano (Emi). La cual presenta unos riquísimos elementos a considerar, toda vez que es la versión de un niño que asiste a los talleres, pero que (supuestamente) no par-

ticipa, porque va acompañando a sus progenitores. Sin embargo, Emi coloca unos textos de una gran agudeza, ironía y sarcasmo, en los cuales reconocemos aspectos que la visión adulta no suelen considerar.

Figura 3.
NIP 1. (Taller 13) Versión de Emi con “mirada descentrada y divergente”



Nota. Elaboración propia. (GGM 2023).

El contraste entre estas dos versiones nos permite reconocer una serie de dicotomías como: adulto-niño, papá-hijo; participante (activo)-asistente (supuestamente pasivo), que resultan sumamente valiosas para analizar la riqueza de la dimensión polifónica en este tipo de estrate-

gias. Pues evidencian claramente la necesidad de considerar el registro poliédrico que tiende a diluirse en los procesos de sistematización convencionales, en los que prima el punto de vista de quien realiza los registros y narra los acontecimientos.

Figura 4
Propuesta sin texto de NIP 2 (Taller 13, mayo 11)



Nota. Elaboración propia. GGM, 2023.

Posteriormente, luego del último taller (el del 18 de mayo) envié a Carolina Riveros la NIP 2, Ver Figura 4, realizada a partir de ese encuentro, aclarando las variantes gráficas y de titulación que había realizado en la portada y en la página de

cierre de esta nueva propuesta. Adicionalmente, se reiteró la invitación a compartirla en el grupo de participantes que asistieron a ese taller de cierre, para que se desarrollaran versiones individuales.

Figura 5.
Diligenciamiento grupal de NIP 2, (Taller 18 de mayo)



Nota. Elaboración propia. GGM, 2023.

En este caso, ver Figura 5 y Figura 6, se introdujo una variante en el proceso de diligenciamiento de la NIP 2. En efecto, aprovechamos un encuentro presencial (de despedida) que tuvimos cua-

tro participantes del último taller (Wendy Torres, Marcela Romero, Alejandra Piedrahita y yo), para desarrollar una versión digital colaborativa de la NIP 2 (con aportes gráficos y textuales de los 4).

Figura 6.
Finalización grupal de la NIP 2 (Taller 18 de mayo)



Nota. Elaboración propia. (GGM 2023).

Como se puede apreciar, en las variantes de diseño que evidencia la Figura 6, el diligenciamiento colaborativo de esta narrativa propició un mayor enriquecimiento gráfico del formato y el pleno tratamiento de la dimensión polifónica de los textos, que se acordaron entre los cuatro y se culminaron

presencialmente. Finalmente, el 29 de mayo, publiqué en el chat del grupo Ñaque *TransMigrARTS*, la NIP colaborativa en formato PDF, que habíamos realizado el día anterior, invitando cordialmente a los demás participantes a desarrollar otras exploraciones para el diligenciamiento de este formato.

A modo de cierre

Al abordar esta reflexión, a partir de la exploración con narrativas divergentes desarrolladas durante los talleres del proyecto *TransMigrARTS*, que se habían planificado por parte de Ñaque para el mes de mayo de 2023, quisimos centrarnos en las posibilidades de identificar algunos elementos que podrían considerarse aportes metodológicos para los ulteriores procesos que se adelanten en dicho proyecto.

En relación con esta intencionalidad, considero que esta propuesta constituye una estrategia interesante que busca trascender los límites convencionales de las técnicas y modalidades de registro de la información gráfica y escrita, derivada de procesos investigativos en los que resulta fundamental la interacción grupal mediada por los lenguajes expresivos, como en este caso lo constituía la vivencia corporal abordada desde la dimensión escénica. Así, a partir de la identificación y adopción de usos alternativos de los procedimientos de registro intermedial, derivados de la modalidad de Investigación Creación (Mignolo y Gómez, 2021), hemos perfilado sendas divergentes que propenden por la transformación de la manera cómo es posible narrar lo que acontece en este tipo de encuentros. En efecto, uno de los pilares fundamentales de esta búsqueda se ha centrado en la necesidad de expandir la perspectiva y comprensión de los archivos informativos derivados de la acción investigativa, de manera que dichos archivos pudieran deslindarse de las preocupaciones convencionales relacionadas con los registros canónicos escindidos, propios de la tradición investigativa occidental, aún demasiado anclada a la preponderancia de la información escrita por encima de la información visual que pueda derivarse de estos encuentros y talleres.

En este caso, al optar por la exploración de este tipo de narrativas que, por una parte, dan cuenta de las vivencias de los participantes; pero que, al mismo tiempo, se constituyen en sí mismas como entidades comunicativas con valores estéticos propios, estamos generándole grietas a la tradición hegemónica. Es decir, estamos logran-

do que el archivo informativo producido en un tipo de interacción mediada por la vivencia estética, se desenganche del lastre gélido, propio de los informes convencionales (presuntamente objetivos); y asuma plenamente su condición de narrativa creadora, que no rehúye sus posibles latencias ficcionales; pues al evocar lo vivido para configurar dichos informes, indefectiblemente la imaginación invade los recuerdos y como señala Koanh: “dado que no recordamos más que fragmentos, reemplazamos de modo involuntario lo olvidado por lo imaginado. Es así porque la memoria y la imaginación forman parte de los mismos procesos mentales” (2016, p.2).

Y hemos encontrado, entonces, que dicha orientación aporta una panorámica más enriquecedora a la memoria diversa del proceso investigativo, al posibilitar la apertura y el encuentro de múltiples puntos de vista acerca de la experiencia estética vivida. Desde las vivencias cotidianas hasta los tejidos societales de los participantes, los registros, que hemos denominado “Narrativas Intermediales Polifónicas”, se amplían notablemente para abarcar no solo los procesos derivados de las interacciones presenciales, sino también, los elementos complementarios que emergen de las evocaciones individuales y colectivas. Estas reconstrucciones de lo vivido, tradicionalmente realizadas solo por los observadores e investigadores, al ser abordadas también por los participantes (y hasta por los asistentes presuntamente pasivos, como en el caso de Emi), encuentran un espacio de valorización y reconfiguración más horizontal, configurándose, así, como auténticos archivos de creación colectiva.

Ahora bien, en este interesante ámbito de posibilidades encontradas, es preciso, también, reconocer algunas de las dificultades que logramos vislumbrar. Por ejemplo, no basta con enviar las propuestas de narrativas prediseñadas para agilizar los procesos y sentarse a esperar que estas retornen adecuadamente diligenciadas; se requiere una permanente monitorización en el diligenciamiento de las exploraciones expresivas

propuestas para lograr un espectro lo suficientemente diverso de narrativas desarrolladas. Y, sobre todo, es conveniente tratar de generar algún tipo de espacio de encuentro presencial adicional (como el que logramos generar con cuatro participantes), para complementar los desarrollos individuales con las realizaciones co-

laborativas; lo cual, en las dinámicas vitales de las comunidades migrantes, no siempre resulta fácil de lograr, por lo cual, habría que pensar en esa posibilidad al diseñar la dinámica de los talleres, para evitar la recarga temporal con espacios adicionales de encuentro.

Referencias

- Aparici, R. (1992). *El comic y la fotonovela en el aula* / Roberto Aparici. (2a. ed.). Ediciones de la Torre.
- Bertúa P. (2010). Hacia una retórica del exceso en la prensa popular. Figuras del éxtasis y de la agresión en la fotonovela argentina de mediados del siglo XX. *Perspectivas de la comunicación*, 3(1), 20-35.
- Cabral, E. 1986. A fotonovela: o imaginário romântico empobrecido. As escadas de seda. *Vertice: Revista de cultura e arte*, 0, 113-116.
- Casado-Mestre F. (2004). La fotonovela y su utilización como recurso expresivo en el aula. *Comunicar, Revista Científica de Comunicación y Educación*, 22, 95-99.
- Emme, M. J. y Kirova A. (2005). *Fotonovela*. Canadian Art Teacher.
- Gari Muriel, G. (2024). Creaciones telúricas como emanación de las Artes de la Madre Tierra en contextos formativos. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 10(16), 60-77. <https://doi.org/10.14483/25009311.21285>.
- Kirova A. y Emme, M. (2008) Fotonovela as a Research Tool in Image-Based Participatory Research with Immigrant Children. *International Journal of Qualitative Methods* 2008, 7(2) <https://doi.org/10.1177/160940690800700203>
- Kohan, S. (2016). *Autoficción: escribe tu vida real o novelada*. Alba Editorial.
- Laguna, A. (2019). La transgresión de la fotonovela como género artístico. *Anuario de Literatura Comparada*, 9, 217-238. <http://dx.doi.org/10.14201/161620199217238>
- Merino, A. (2003) *El comic hispánico*. Cátedra
- Mignolo, W. y Gómez P. (2021). *Reconstitución Estética Decolonial*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Oviedo, N. (2017). La fotonovela en la narración y enseñanza de la historia del barrio: El Cerro Sur del Indio. *Revista Cambios y Permanencias*, 08(02), 878-909.
- Orjuela, J. (2018). *Las narrativas visuales para la construcción de memoria colectiva*. Universidad Distrital. <https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/11349/15029/1/OrjuelaDiazJoseRafael2018.pdf>
- Oviedo, N. (2017). La fotonovela en la narración y enseñanza de la historia de barrio: El Cerro Sur del Indio. *Revista Cambios y Permanencia*, 8(2), 878-909.
- Pérez, P. y Pérez J. (2022). *Historietas fotográficas: algunos usos de la fotografía en el cómic*. V Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANIAV 2022 RE/DES_CONECTAR. <https://doi.org/10.4995/ANIAV2022.2022.15468>
- Porbén, P. (2012). Fotonovela, ciencia-ficción y revolución en Los mundos que amo, de Daína Chaviano. *Revista iberoamericana*, 78(238-239), 225-243. <https://doi.org/10.3828/reviberoamer.2012.78238239225>
- Punsent E. [Atrévete a saber] (02 de noviembre de 2011). *Redes 108: El cerebro construye la realidad – neurociencia* https://www.youtube.com/watch?v=DsN_bs4Ak4U
- Rajewsky, I (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation. *A Literary Perspective on Intermediality, Intermédialités*, 6, 43-64.
- Silva, V. (1988). *Teoría da Literatura*. Livraria Almedina.

Experiencias en tránsito

Entre el sentir-se y el ser migrante

Experiences in transit
Between self-feeling
and being a migrant

Expériences en transit
Entre se sentir
et être migrant

DOI 10.59486/MLAP2729

Alejandra Piedrahita
y
Candice Didonet

Estudiantes de Doctorado
en Estudios Artísticos
de la Universidad Distrital
Francisco José de Caldas
Bogotá

Este relato experiencial nace en el tránsito entre ser participantes y observadoras/participantes en el proyecto *TransMigrARTS*. Nuestras palabras caminan con experiencias que han sido realizadas desde los talleres “Prácticas del Transitar” en Bogotá en el año de 2022 y “Teatro de Creación aplicada como herramienta para el trabajo social y el entendimiento” en Madrid en el año de 2023.

En la esquina de la Calle de Espada con la Calle de Juanelo en un día lluvioso y frío de la ciudad de Madrid empezamos la clase. El frío nos retra-

jo mucho y nos quedamos cerca del invernadero, hablando.

Escuta
¿Qual língua se fala?
Escuta
pedaços de conversa

Al voltear a ver pudimos contemplar las miradas de las personas participantes en el taller, en ese momento experimentamos un profundo reconocimiento de la realidad migrante en nuestro propio trayecto.

Al terminar la sesión seguimos

caminando de vuelta a “casa” acompañadas por las preguntas instaladas en el taller: ¿qué es ser migrante para mí?, ¿qué migrante soy?, ¿quién quiero ser?, ¿por qué estoy aquí?, ¿cómo me encuentro entre ser persona y migrante?... Dentro del metro, dirijamos la mirada al suelo, hasta donde la vista alcanza, los ojos danzan en los cuerpos de las otras personas que están en los otros vagones, algunas cercanas, otras distantes, personas con las que vamos compartiendo el espacio del trayecto y el camino.

Iteraciones
Migrante soy
Mirar
Dentro
En el metro miro
Personas distantes
Lejanas
de las palabras y sus escrituras
La escritura
Forma, Informa, Deforma

Si la escritura forma, informa y deforma las experiencias vividas en cada taller, ¿cómo activarla a partir de un rasgo creativo que contribuya a generar memoria de cada taller vivido?

Desde el principio, nos hemos cuestionado nuestros papeles de observadoras, quienes también participan en este acto de contemplación en vivo, si la escritura minuciosa de cada detalle y momentos de los talleres logran despertar alteridad o empatía. Tal vez logre reconocer en cierta medida ambos sentimientos, pero la alteridad ha demostrado ser una cualidad fundamental en la relación con las experiencias vividas durante los talleres, estableciendo conexiones personales y colectivas con las historias de migración que vinculan a todas las personas participantes, observadoras y talleristas. Por ello, la dualidad de ser migrante y de ser persona, se manifiesta, revelando cómo los espacios entre alteridad y empatía coexisten.

Las hojas se convirtieron en paloma

La euforia
El llanto

Las historias traen:

personas, animales, seres vegetales e inanimados
Habitando espacios desconocidos del existir

Otra reflexión que surge de este aspecto es la resonancia de las historias vividas y contadas por otras personas en nosotras. Hay una tesitura ambivalente que teje cada historia. Migrar tiene que ver con ir, pero también con irse.

¿qué se lleva?
¿qué queda?
¿qué se cultiva en la vida?
en la despedida
en la presencia
¿cómo explicar?
¿cómo contar?

A veces las palabras no cuentan, o escapan, o crean capas para jugar entre lo que sientes, vi-ves y deseas. Una mirada remienda los aspectos sociales y sensibles de las diferentes condiciones de ser migrante/ser persona en el mundo.

la conexión entre los entornos y las personas ----
---la experiencia del tránsito dentro de la ciudad

en que

habitar espacios desconocidos provocan conexiones reconocimiento, extrañeza, afinidad e intimidad

Ser migrante no impide construir raíces de afecto

Conexiones con lugares
Migrar y encontrarse en diferencia
Desencadenar recuerdos:
trayectorias, laberintos, puertas, metáforas,
poéticas

aproximaciones concretas de la vida.

¿Qué tipo de migrante soy?

Hablar fue trayendo densidad en las relaciones con los elementos propuestos en los talleres. Transformaciones traducidas como tejidos

El sonido fue tejiendo:

expresiones,

transformaciones,

gestualidades,

traducidas y narradas

Botella de agua, campana, tubos

El acto de observar es un acto presente y una acción. Nos preguntamos por cuáles son las claves para observar, cuáles son los recuerdos que acompañan este camino y cómo las notas en el cuaderno y el acto de escribir y describir las experiencias del taller son coherentes con las experiencias mismas. Permanecemos en el entre, migrando **entre** observar y participar, migrando por dentro y por fuera las relaciones que se van componiendo en tiempo real con las historias de cada persona participante

Dejándola llorar

Llorar

Y llorar

Supo aliviar el ambiente

No podía recordar cómo hablar de su historia

Miraba la otra compañera en silencio

Las sillas que recordaban los teatros, los vestuarios, el perchero, la sensibilidad. Las diferencias afloran en la conversación que hacen coincidir con los aspectos de las tradiciones en América Latina y el Caribe Abya Yala Abya Yala

Colombia, Bolivia, Brasil, Argentina y Venezuela

las sillas

recordaban los teatros,

los vestuarios,

el perchero,

las conversaciones coinciden

los aspectos se ensanchan,

las tradiciones confabulan

Abya Yala

Recordar con los objetos sobre el pasado y el presente, mostrando los mil y un obstáculos que tiene una persona al migrar. Una constante consigo mismo al enredarse en una silla y estar envuelta en situaciones de las que ella sola puede salir, se sienta en la silla, se escurre, mete su cuerpo en el espaldar, cae de espaldas y la silla la sigue hasta sus pies, la silla gira y termina de nuevo en su cabeza, hasta que de nuevo termina de pie al lado de ella. Preguntamos qué nos impide migrar por dentro

No hay sueños

Solo recuerdos

Conmigo se van Los juegos

La comida

El pantalón

La casa

Se quedan los recuerdos

Los amigos

La familia,

Se queda lo único que no pudo venir conmigo,

todo se vuelve viejo

Se vuelve éter

se escapa de mi voluntad y vuela,

escapa de cualquier deseo.

Me escapo de lo que fui

Seré un extraño en mi propia piel

Del que nadie quiere ver

Habitaré el lugar del desconocido

Del indeseable

Del que molesta

Cargo el nombre de que nadie quiere ver

Solo vivo en mis recuerdos

Deseando volver,

pero con la certeza de saber que no podré hacerlo

perdidos en lo que no tengo

Yo no estoy aquí

Soy hijo de una tierra que ya me es extraña

Una tierra que ya no me pertenece

Anclado entre el pasado y lo que viene

Ahora camino por lugares desconocidos

Colocando sobre mi mesa

Algo que me diga que pertenezco

Aprendiendo a comer,

a hablar

a vivir

De otro modo

Ando buscando un lugar

donde

Colgar mi vestido viejo

Por ahora solo me queda

Cerrar la puerta.

poema de Alejandra Piedrahita

Cuando alguien migra a un nuevo país, muchas cosas cambian. La comida, la lengua, las costumbres, la forma de vestir, incluso el clima puede ser diferente. Después de un tiempo, la emoción se desvanece y se convierte en lo cotidiano. Lo cotidiano adquiere un nuevo significado en migración.

recordar con los objetos
sobre el pasado
el presente.
contar un secreto
relacionar el corrillo con el cuerpo
abrazos
cariño
abrazos



Hojas en tránsito_rEcolectaPoetica_Fotopoema de Candice Didonet_Fotografía D.Diniz. Bogotá, 2023.

Cómo al observar nos colocamos dentro de las situaciones, somos parte de la escucha, somos apertura. Encuentros desde las diferencias, donde la escucha modela las formas de existir, causando alteridad y contradicción en todo momento.

realizar proyectos colectivos juntas
migrar por dentro,
obliga a cambiar hábitos,
costumbres
lo que se ve
y se refleja
la realidad
sacar el papel amarillo
las frases que recordaban
cómo las ataban
migando por dentro
mostrando los mil y un obstáculos
qué extraño
la persona que vió en el espejo

La contradicción en muchos aspectos de la vida, aspectos a los que nos mostramos incomprensibles o sin relación con los recuerdos de la violencia o el duelo. Lo que queda son las preguntas, las preguntas paralizan a pesar de querer respuestas que no siempre son posibles. Cómo un acto en el tiempo presente permite que las preguntas perduren, quizá, moviendo nuestras formas de ver hacia capas más profundas de la percepción, continuar existiendo. Me gustaría ser la persona que era, pero aún la estoy buscando. Vienen con historias de vida personales que van evocando a través de recuerdos trasladarlos desde sus pensamientos más profundos.



El Enfoque psicosocial

A través de la Experiencia

TransMigrArts

The psychosocial Approach
through the experience
TransMigrArts

L'Approche psychosociale
par l'expérience
TransMigrArts

DOI 10.59486/ZMEC8552

Rocío Venegas Luque

Estudiante Doctorado en Estudios Sociales
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Bogotá, Colombia
Investigadora Proyecto *TransMigrARTS*
Movilidad a Toulouse, Julio de 2023.

Mi movilidad hacia Toulouse con el proyecto *TransMigrARTS* es una de aquellas vivencias que me permitieron traer a la memoria los recorridos olvidados, los vacíos, las comprensiones que se confrontan, los sinsabores de la incomprensión y las solidaridades profundas que se convierten en enemigos de un sí mismo que lucha desde el ego, pero que emerge más inocente. Como estudiante del doctorado de Estudios Sociales de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas de la ciudad de Bogotá, da como resultado la experimentación consciente de las contradicciones humanas que, en el fondo, en lo relevante, coinciden en el principio por la vida.

Sin pensarlo antes, la experiencia de estar en Toulouse me trajo una vez más a mi vida la pregunta por lo psicosocial. Una vez más, sin preámbulo, se instaló

esa pregunta al reconocer la novedad de los códigos, las formas y las especificidades que se jugaban en lo que acontecía durante mi llegada a Francia en el verano de 2023 (comenzando julio) a una ciudad que solapada en los titulares de los diarios y en la voz castellana de Raquel Villaécija, corresponsal del periódico español *El Mundo*¹ en París, enunciaba:

Disturbios en Francia: "Esta crisis es 10 veces más virulenta que la de 2005". El detonante de la crisis actual es la muerte de Nahel, un joven de 17 años por un tiro de un policía el martes en un control en Nanterre, en la periferia parisina. Esta ola de violencia que recorre el país desde hace varios días tiene elementos en común con la de entonces. Esta vez, sólo en cuatro días hay ya más de 2.000 detenidos,

más de 300 agentes heridos, más de 3.000 vehículos incendiados y otro millar de edificios públicos atacados. Hay saqueos a tiendas, comercios, estancos, bancos y transportes. (Villaécija, R. 2023).

Pero ¿quién era Nahel?, ¿cuáles fueron las circunstancias en las cuales se presentó su muerte?, ¿cómo es que su muerte desató manifestaciones violentas comparables con las crisis del 2005 en Francia?, ¿qué estaba pasando en Toulouse?

En los destacados de la radiodifusión internacional alemana, la Deutsche Welle (DW) en español, se describía el hecho:

Nahel, cuya familia era oriunda de Argelia, fue baleado tras negarse a obedecer las órdenes de dos agentes durante un control de tránsito en Nanterre. El hecho agitó el debate sobre racismo policial, en un país donde 13 personas murieron en circunstancias similares en 2022. La primera versión de la policía indicaba que el joven había tratado de embestir a los agentes con su vehículo, pero un vídeo de un aficionado y ampliamente difundido, mostró que fue disparado a quemarropa al arrancar su auto durante el control de tráfico. Las exequias de Nahel se celebraron en Nanterre, el municipio al noroeste de París donde residía, sin presencia de cámaras, por petición de la familia. Una gran multitud se congregó ante la funeraria en una mezquita de la localidad y luego se dirigió al cementerio de Mont-Valérien para el entierro, reportaron periodistas de la AFP. "Que descanse en paz, que se haga justicia. He venido para apoyar a la madre, ella no tenía a nadie más que a él", declaró a la AFP una asistente que no deseó dar su nombre. (Conflictos Francia, DW, 2023)

Mientras eso sucedía, yo, en Toulouse, el 1 de julio 2023, con la conciencia de que era sábado, con apenas unas horas de descanso y una sutil demostración de la llegada a un país extraño, vivía el encuentro de lenguas distintas y códigos gestuales que apenas se sospechaban desde escasos referentes como el cambio de habitación, de horario y de tiempos. Marginalidad de sentidos, pasajes, carteles, mapas, frío y calor, más calor que frío.

Así comenzó la jornada de trabajo en Julio 2023 en el marco del encuentro en la Université Toulouse-Jean Jaurès. El lunes, las manifestaciones se disolvieron, los ritmos se recuperaron; verano en Francia y las noticias de disturbios se acabaron, las preguntas por el racismo y los aires de violencia se disiparon dando protagonismo a las oleadas de calor y las vacaciones. Quizás solo la familia de Nahel siguió llorando su trágica partida, quizás los abusos policiales continuaron y solo se esperaba la contundente salida en fuga de una nueva revuelta.

Pero *TransMigrARTS* y el encuentro de Toulouse me invitó de nuevo a inquietarme con la pregunta por las migraciones y por las personas en situación de migración, por aquellos que vienen y van en la trama de los flujos que generan el capital, las fronteras, las políticas. Llegar a Toulouse fue para mí, quizás, un símil incauto de la experiencia migratoria, pero sin el miedo, sin la desconfianza, sin la usencia de las satisfacciones básicas, sin el dolor de dejar lo amado, porque tenía para un mes después mi fecha de regreso.

La inmersión en el equipo de trabajo del WP3, el ejercicio de vernos por vez primera en algunos casos, de reencontrarnos desde lo vivido, de participar en cada uno de los ejercicios que cada mañana al iniciar la jornada, desnudaron las fricciones, revistieron conexiones, maquinaron interfaces de encuentros y desencuentros. El cuerpo adaptándose, disponiéndose con más o menos fluidez, la convocatoria de un esfuerzo común por establecer las acciones comprometidas con el proyecto. La mente agitada, pero buscando foco, las ideas deslizándose entre el coro del teatro musical y la dramaturgia, el deseo sumergiéndose entre el consumo y la sorpresa.

Un par de días o quizás tres pasaron y la agenda marcó la decisión. ¿Haré parte de este o de otro grupo de trabajo? Y una voz excluyente que decía: "Aquí tú sobras, ya somos muchos, mejor vete". ¿Exclusión-Migración? No, tan solo la antipatía de un aislado momento que no marca, solo resuelve. Entonces, vino como siempre, el lugar que nos pone la vida, aquel que seguro se convierte a veces en el mejor, el que corresponde, pues llegué al grupo que trabajaría sobre los "Principios, enfoques y mínimos". ¿De qué? De los Talleres Prototipo de *TransMigrARTS*. Sus integrantes: Diego

1 · *El Mundo*, antes denominado *El Mundo del Siglo XXI*, es un diario español. Tiene su sede en Madrid. La empresa editora es propiedad de Unidad Editorial, S.A., propietaria también del Grupo Recoletos, las cuales están participadas mayoritariamente por el grupo RCS MediaGroup (Rizzoli) (Fuente Wikipedia recuperado el 25 de marzo 2024)

Prieto, Hegoa Garay, Luis Antonio Ramírez, Daniel Pinzón, Nina Jambrina, Natalia Quiceno y Rocío Venegas. ¡Qué buen equipo! ¡Qué gran tarea! Tres semanas de compartir experiencias, sentimientos, ideas, café y galletitas, entre otros.

El trabajo consistió en dar cuerpo y alma a las bases sobre las cuales los talleres prototipo articulan una propuesta que asume la postura frente a los procesos migratorios, cuya base es la investigación-creación-aplicada (ICA), aportando a los sectores sociales desde la Innovación artística. *TransMigrARTS* podía ser, de alguna manera, el escenario para relevar la vida de Nahel y también su muerte. Pues él era un joven argelino en Francia, como hubiera podido ser Pedro de Guatemala o María de Ecuador como migrantes en Norteamérica o Milena, una chica de Apartadó (Colombia), que salió de allí huyendo con su familia y se quedó por un tiempo en Medellín o Juan, un venezolano que se fue a España como recolector de uvas para la temporada; todos y todas, en diferentes tramas, por diferentes razones, con aspiraciones distintas.

Todes partícipes, protagonistas, sujetos de los flujos mixtos migratorios, término que sirve para incluir a todas aquellas personas que, en múltiples circunstancias, bajo diversas motivaciones se movilizan desde sus lugares de origen hacia cualquier otra geografía que promete salvaguardar la vida y la dignidad, que permite las libertades, la mejora de las condiciones económicas, la búsqueda de oportunidades, del encuentro de la paz, para “ser lo que se es”, o “ser lo que se desea ser”.

Viene bien citar al sociólogo y profesor brasileiro, Octavio Ianni (2004), para explicar y ampliar los diversos escenarios, que para el siglo XXI dan lugar a la migración:

Las migraciones internacionales del mundo globalizado son influenciadas por las dinámicas de la economía, como la internacionalización de la producción y del consumo, bien como por las guerras y conflictos in-

ternos a las sociedades y por la explosión demográfica que impacta sobre muchos países del Sur Global (Ianni, 2004), además de las crisis económicas y riesgos ambientales que pueden afectar más algunos países que a otros (Ferreira, 2018, p. 60).

Hablar de flujos mixtos migratorios propone, además, un cuestionamiento a la forma clásica en que se han atendido los espacios de migración, pues como lo indica la reflexión desde el trabajo, que a nivel mundial desarrolla Médecins Sans Frontières (MSF)² se ha dado:

una transición hacia formas mixtas de migración, tanto política como económica. La naturaleza cambiante de la migración y el desplazamiento, en particular del flujo de refugiados y la respuesta gubernamental a éste, representa un nuevo dilema para la asistencia humanitaria. (Derderian, K. p. 106)

En ese sentido, las formas clásicas de solicitud del refugio y las concesiones a este, así como las políticas de atención a migrantes, han cambiado y son cada vez mayores las restricciones, por lo que cambian las formas en que las personas ingresan a los países, así como los clásicos espacios de recepción definidos antes como campos para el refugio. Aumentan las formas de ilegalidad y de ocultamiento de las personas, con lo que también se incrementan los riesgos y sus vulnerabilidades. Surgen, también, mecanismos legales de “importación de trabajadores” desde los países que resultan mano de obra en agricultura o manufacturas para “el primer mundo”, debido a que los locales no están disponibles para atender esta demanda, sin embargo, son “residentes estacionales” que luego regresan a sus lugares de origen con algo de dinero.

Ahora bien, en lo que a mí respecta, el enfoque psicosocial reconoce la diversidad de estas circunstancias y propone ir más allá de las coordenadas de lo deseable y lo admisible o quizás de lo correcto o no y plantea una postura política basada en la crítica.

Este enfoque ha de apuntar, además, al lugar de convergencia que se da en las subjetividades que se producen y son asumidas por millones de seres humanos, quienes no siempre “conscientes”, no siempre “reflexivos” de su lugar en el mundo, o quizás reflexivos y conscientes pero atrapados en la maraña de la lucha por la “super-vivencia”; atienden las demandas de lo que más allá del concepto de globalización, que mantiene un trasfondo económico y capitalista neoliberal, y que en palabras de Guattari (2013) se denomina “Capitalismo Mundial Integrado (CMI)”, bajo el cual “ninguna actividad humana, ningún sector de producción queda fuera de su control” (p.10).

Desde allí, un interés primordial del enfoque procura identificar y potenciar las formas en que cada sujeto y cada subjetividad transita por las experiencias de la movilidad apostando por la vida, por la mejor vida.

El enfoque psicosocial como constructo, mapa o esquema, no surge de los desarrollos disciplinares ni de la academia. Emana de la experiencia vivida por equipos de trabajo en los campos de refugiados, en las aceras de los “sintecho”, en las terrazas de recuperación de la memoria, en las cárceles, en las barricadas de las primeras líneas, en los cementerios donde lloran las familias de las víctimas de la guerra o en las plazas donde se enuncian los desaparecidos.

Adoptado hoy lo psicosocial como marco para la acción, propone la apertura a formas creativas y de aquí deriva su vínculo con las artes, a través del cual puede ubicar a los actores sociales como sujetos de derecho, como unidades y como conjunto, como experiencias emergentes en la historia y los entramados de lo social y lo cultural que se conjugan en la producción de subjetividades. Tras las bambalinas de lo psicosocial, conceptos asociados a la resiliencia y a las capacidades, la corresponsabilidad y la autonomía que exigen los estados a los sujetos individuales y colectivos, aún todos ellos tan propios de una visión moderna pueden, también, filtrarse. Una mirada alternativa del acontecer experiencial de lo humano surge desde la emergencia de los fenómenos sociales situados, contextualizados y propios de un tránsito histórico que les compete.

Y si me preguntan de nuevo qué es lo psicosocial, siempre de alguna manera surge un vacío cuando intento responder. Un vacío que habla de mis dudas y de mis afirmaciones al abordar esta categoría tan recientemente inaugurada en la trayectoria de las ciencias sociales y a la vez tan excluida de los estudios sociales más rigurosos. Lo psicosocial orienta quizás una práctica y una epistemología, una forma de comprender lo humano, que deriva en metodologías diversas, donde lo relacional y lo vincular, lo contextual y la interacción son fundamentales. Alude atender aquellos aspectos que se atribuyen a la experiencia subjetiva en un entramado de lo afectivo, lo social, cultural, económico y lo histórico. Define una postura política crítica y propositiva pero no define caminos concretos, se define desde una ética por la vida, la dignidad y la perspectiva de reconocimiento de las diferencias y la gestión no violenta de los conflictos.

Desde la praxis pretende establecer el lugar de la acción, como construcción conjunta con los actores sociales y toma, como punto de partida, los saberes propios de las personas, grupos y comunidades. Dista de posiciones que pretendan revelar la verdad y por ello, reconoce distancias con el asistencialismo, herencia de la caridad que luego pide la sumisión a cambio. Distancia del intervencionismo, actitud de los agentes “psi.”, de la medicación o las ideologías, que pretenden conocer e imponer soluciones desde la mirada del experto.

El enfoque psicosocial se apoya, quizá con más fuerza, en los saberes derivados de la riqueza de las prácticas sociales latinoamericanas desde mediados del siglo XX, que por derecho se atribuyen a Fals Borda en Colombia desde la investigación - Acción – Participativa (IAP) y su concepto del “sentipensar”, de la Educación Popular de Freire en Brasil o de las construcciones de Martín Baró en Centroamérica por los impactos de la guerra.

El concepto de lo psicosocial, sin embargo, atraviesa hoy los saberes de todos los continentes que realizan y de aquellos donde se realizan acciones en el marco de la ayuda humanitaria. Para el Comité Permanente entre Organismos -IASC (Inter- Agency Standing Comité - IASC)³, lo psicosocial se inscribe en el marco del trabajo interinstitucional e intersectorial que, unido a las acciones de salud mental, se constituye para “aunar un grupo de agentes tan

2 · MSF (Médecins Sans Frontières). En español Médicos Sin Fronteras es una organización de ayuda humanitaria internacional que aporta su ayuda médica y en otras áreas como atención psicosocial y de salud mental a las víctimas de desastres naturales o humanos y de conflictos armados, sin ninguna discriminación de raza, sexo, religión, filosofía o política. Recuperado de Médicos Sin Fronteras. Fuente: Wikipedia. Recuperado 25 Marzo 2024.

amplio como sea posible y pone de manifiesto la necesidad de aplicar enfoques diversos y complementarios al proporcionar apoyo adecuado” (IASC, 2007, p.2) a las personas y comunidades que han vivido situaciones colectivas adversas.

Para el proyecto *TransMigrARTS*, el enfoque psicosocial hace parte de un conjunto de enfoques y principios que se describen en la “Cartilla Puntos de partida, principios, enfoques y mínimos para la implementación de talleres TransmigrARTS”, resultado del trabajo integrado de colectivos del arte y artistas, profesionales de las ciencias sociales y de los estudios sociales, vinculados desde la Universidad de Antioquia, Université Toulouse-Jean Jaurès, Universidad de Granada y Universidad Distrital de Bogotá, que participaron en el WP3 en julio de 2023.

A partir de insumos derivados de trabajos previos, del debate y la socialización, sumado a los enfoques diferencial e interseccional, al enfoque Intercultural, al enfoque territorial y situado, al enfoque de derechos, todo ello vinculado a la transversalidad de principios compartidos y en el marco de talleres a implementar, se llegó a una definición que hoy resulta inacabada:

El enfoque psicosocial atiende la importancia de ubicar las emociones y modos de pensar, los comportamientos y la manera de interactuar de las personas. Esto, a partir del reconocimiento de que la subjetividad se conforma en las relaciones que surgen en la convergencia de diversos contextos o dominios: psicológico, social, cultural, político, económico e histórico; de manera que sitúa la trayectoria de la experiencia de migración en los tránsitos de vida de los sujetos. El enfoque psicosocial reconoce que estas trayectorias derivan en la vivencia de la persona que migra en la incorporación a un nuevo territorio, en la adopción de nuevas prácticas y modos de vida, la exigencia de comprensión y apropiación de una nueva red de intercambios de sentidos y significados y, ubica la existencia individual y colectiva en la relación entre lo anterior y lo nuevo. (Cartilla TransmigrARTS Puntos de partida..., WP3. 2023, p.16).

3 · En español, el Comité Permanente entre Organismos (IASC) se creó en 1992 a partir de la resolución 46/182 de la Asamblea General de las Naciones Unidas. Fortalece la coordinación de la asistencia humanitaria. Opera para facilitar la toma de decisiones entre organismos en respuesta a situaciones complejas de emergencia y catástrofes. Se conforma por representantes de diversos organismos de asistencia humanitaria que pertenecen o no a las Naciones Unidas (IASC, 2009).

De esta manera, el enfoque psicosocial se concentra, para el proyecto *TransMigrARTS*, en las interacciones que se dan en el orden particular de la vivencia del sujeto. Esta vivencia está integrada por las esferas de su corporeidad, su emocionalidad, sus procesos cognitivos, así que por las esferas de lo familiar y lo social en aras de la transformación, la cual es entendida como “un proceso intencional de cambio individual y colectivo respecto a las vulnerabilidades declaradas, lo cual puede conducir igualmente a un impacto a nivel subjetivo y social” (Beristain, 2023, p. 7).

Como acciones iniciales concretas en la ayuda que pueden solicitar las personas y grupos que participan en los talleres artísticos de TransmigrARTS, se plantean dos acciones iniciales:

- Ayuda Psicosocial (PAPS), que va desde el nivel de información básica sobre aspectos generales de los sistemas de bienes y servicios, hasta el abordaje de los sentidos de la existencia migratoria.
- La Recomposición y/o fortalecimiento de la red social. La red de la migración como recurso para afrontar el cambio y las demandas de la vida cotidiana en una perspectiva solidaria recíproca.

Adicional a ello, e igualmente necesario, surge en el esquema de la propuesta: atender el cuidado psicosocial de los profesionales y facilitadores del proceso, pues lejos de ser un abordaje terapéutico, es claro que los contextos de expresión de lo humano devienen la aparición de emociones y sentimientos, de reacciones e interacciones que el facilitador debe observar, canalizar y en muchos casos tramitar en su propia corporeidad, su cognición, sus formas de interacción y el manejo del espacio y el contexto del taller.

Cuidar de los facilitadores implica establecer equipos de apoyo mutuo y de colaboración que conformen la consecución de los objetivos de los talleres, desde el respeto mutuo, la co-creación y el acompañamiento, con el fin de superar las fisuras que, en los talleristas, puedan emerger du-

rante la puesta en escena de sus propias subjetividades. Las cuales estarían conformadas desde la pertenencia que como “sujetos sujetados” se inscriben en el mismo orden del Capitalismo Mundial Integrado, con sus vicios de exclusión, de desigualdad y enjuiciamiento desde la experticia de protagonismo para conducir; todos ellos, imbricados en el tránsito por el acontecer humano, algunas veces no consciente o no reflexivo.

En relación con el arte, la tradición del enfoque psicosocial marca una trayectoria que deriva en experiencias que abarcan acciones orientadas a fines terapéuticos, también, a las revelaciones y puestas en escena de lo social, histórico y político. Las acciones psicosociales han establecido relaciones entre los fenómenos que motivan la acción psicosocial y la expresión a través de la pintura, la escultura, el teatro, la música, la escritura, entre otras disciplinas; para mostrar y catalizar los lugares del horror de la guerra, las marcas del sufrimiento en los cuerpos y los lugares, las memorias individuales y colectivas, las formas de lucha y resistencias.

Los talleres de *TransMigrARTS* apuntan a establecer un lugar para la transformación de las vulnerabilidades a las que están expuestas las personas en condición de migración a través de la experimentación en las artes; por ello, el enfoque psicosocial mantiene un sentido trazado

Referencias

- Beristain, C. (2023) Conferencia *TransMigrARTS*, 7 de julio, 2023 – Université Toulouse-Jean Jaurès.
- Comité Permanente entre Organismos –IASC. (2007). *Guía del IASC sobre Salud Mental y Apoyo Psicosocial en Situaciones de Emergencia*. Ginebra: IASC
- Derderian, K., & Schockaert, L. (2009). Respondiendo a los flujos mixtos" de migración: una perspectiva humanitaria. *Sur. Revista Internacional de Derechos Humanos*, 6, 116-119.
- Ferreira Santos, V. (2018). ¿Migrantes económicos o refugiados?: sobre los flujos mixtos en las migraciones irregulares. *Revista Latina de Sociología*, 8(2), 59-71.

Cibergrafía

Conflictos Francia: Francia teme otra noche violenta tras funeral de joven Nahel 01/07/20231 de julio de 2023 Recuperado en Francia teme otra noche violenta tras funeral de joven Nahel – DW – 01/07/2023.

en el cuidado de las afectaciones emocionales y afectivas situadas en contexto, los marcos de referencia vinculados a valores y creencias, como consideraciones asociadas a la lectura de las realidades que las personas hacen o a las que están expuestas y los comportamientos que promuevan la inclusión, las solidaridades recíprocas y las interacciones propositivas y potenciales.

Sigo dudando, sigo olvidando y luego reconstruyendo...

La experiencia de *TransMigrARTS* no terminó con la versión finalizada de la cartilla, ni con la magistral presentación del Coro del teatro musical de Armand McClown como clausura del verano 2023, sino, apenas como provocación. Esta experiencia puso de manifiesto mis propias vulnerabilidades, me mostró los potenciales, transformó en compasión algunas diferencias y sigue ahondando las preguntas por aquel lugar que ocupa la vida y por la definición de “ser lo que se es” o “ser lo que se desea ser”.

Sigo en tránsito, en migración de conceptos asociados al enfoque psicosocial. En apertura a las formas artísticas como flujo que se incorpora a los flujos mixtos migratorios derivados de los flujos del capital, de las fronteras y políticas, sin una verdad instalada acerca de su devenir, pero con la esperanza en el principio por la vida: la mejor vida.

- Guattari, F. & Rolnik Suely (2013), *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Tinta Limón.
- Ianni, O. (2004). *Capitalismo, violência e terrorismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Izaguirre, C. M. (2020). La marcha de los flujos mixtos por Costa Rica a la luz de algunas teorías que describen las migraciones del S XXI. *Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana: REMHU*, 28(60), 10.
- TransmigrARTS, WP3 (2023). *Cartilla Puntos de partida, principios, enfoques y mínimos para la implementación de talleres TransMigrArts*. Université Toulouse-Jean Jaurès.

Médecins Sans Frontières Médicos Sin Fronteras - Wikipedia, la enciclopedia libre. Recuperado 23 de marzo 2024.

Villaécija, R. Disturbios en Francia: "Esta crisis es 10 veces más virulenta que la de 2005". *Diario Internacional Digital El Mundo*, 1 de julio 2023 - Recuperado en PressReader.com - Digital Newspaper & Magazine Subscriptions.

Reflexiones y testimonios

A partir de la observación de un taller artístico

Reflections and testimonies
from observation
of an artistic workshop

Réflexions et témoignages
à partir de l'observation
d'un atelier artistique

DOI 10.59486/IXZO8696

Yamile Turizo-Palencia

Ph.D en Psicología
(Université Toulouse-Jean Jaurès, Francia)
Profesora del Departamento de Ciencias Sociales
Universidad de la Costa (Barranquilla, Colombia)
<https://orcid.org/0000-0002-1071-0239>

El proyecto *TransMigrARTS* surgió con el propósito de implementar una metodología aplicada de investigación-creación, que permitiera contribuir con la transformación de comunidades migrantes que habitan en Francia, España, Dinamarca y Colombia. Para ello, se crearon diferentes talleres desde las artes, entre ellos, el “Taller Danzar de las Emociones”, dirigido por el maestro Rafael Acero de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas de Bogotá, Colombia.

El objetivo del taller fue generar una escala de cambio y bienestar a través del movimiento y accionar del cuerpo, en la experiencia de ser, como una rutina que busca consolidar el sistema SUMA de prácticas danzarias, una herramienta de la investigación-creación aplicada que puede contribuir a la reparación de vulnerabilidades manifiestas en bloqueos corporales. SUMA es un sistema unificado de movimiento adaptado, creada por el maestro Acero, que permite construir coreografías desde las emocionalidades de cada ser humano.

El taller Danzar de las Emociones se implementó durante ocho sesiones con jóvenes mayores de 18 años que habitan la ciudad de Bogotá. Inició con 25 personas y finalizó con una asistencia de siete personas. La deserción se debió, principalmente, por los horarios de los estudios universitarios de los/las participantes o por sus ocupaciones laborales.

¿Cómo se vive la transformación desde el arte?, ¿la danza puede ser instrumento para visibilizar aspectos psicológicos o personales de personas migrantes? Son preguntas que me formulé al iniciar mi participación como observadora en el taller.

Aunque ya había estado familiarizada con el arte en otros espacios de intervención, era la primera vez que participaba desde un rol investigativo. Desde mi formación como psicóloga no tenía muy claro qué y cómo observar en un proyecto artístico (a pesar de contar con una guía de observación previamente establecida), pero sí la certeza de

que el arte sería un apoyo valioso en el trabajo de las vulnerabilidades de la población migrante. Por tanto, el hecho de ser parte del proyecto me entusiasmó mucho y aportó de manera significativa en mi crecimiento profesional y personal.

Ser observadora en *TransMigrARTS* me permitió documentar el impacto del arte en el manejo de algún tipo de vulnerabilidad, ampliar mi conocimiento en investigación en áreas diferentes a la psicología y entender cómo se vivencian y se perciben las personas desde las artes.

Igualmente, me permitió auto-observarme, sensibilizarme y cuestionarme. Las historias, creencias, emociones y otros elementos personales que veía reflejadas en la danza y en las actividades artísticas del taller, me enseñaron sobre la valentía, la resiliencia y fuerza de los jóvenes participantes, así como la importancia de promover espacios de catarsis llevados de manera cuidadosa por un profesional, que contribuyeran a la relaboración de heridas o situaciones complejas de la vida.

Durante el proceso como observadora, también me cuestioné sobre mi rol como investigadora: qué tipo de observación realizaría y cuál sería la más adecuada para el taller. Estaba el dilema entre la observación participante y no participante. Por una parte, la observación participante implicaba que como investigadora me involucrara como participante activa en cada una de las actividades del taller, generando mayor espacio de empatía y confianza con los sujetos participantes; mientras que en la observación no participante, el investigador no se involucra en las actividades que observa, por el contrario, tiene un mayor distanciamiento con los sujetos participantes. Sin embargo, ser observador no participante me permitiría tener mayor “objetividad en la observación”, y no perder de vista lo que sucedía en los talleres.

Entendí que podía moverme en ambas facetas y que más allá de ser observadora, mi rol era de coinvestigadora, porque también, aportaba al proceso de investigación-creación. Independiente de la posición asumida, es fundamental que quien observa pueda retroalimentar a las personas participantes lo encontrado en las obser-

vaciones. Y eso fue lo que hice: al finalizar cada sesión conversaba con los y las jóvenes sobre lo que lograba percibir, y juntos(as) retroalimentábamos el proceso investigativo.

Igualmente, es importante la apertura que el tallerista tenga con el observador y los acuerdos previos que ambos establezcan, para que el proceso de observación fluya y así las personas participantes no se sientan evaluadas o juzgadas por un externo que los mira desde afuera. Si el tallerista no asume posiciones jerárquicas, permite que el observador también haga parte del proceso y legitima su rol ante el grupo. Esto genera un ambiente de confianza y aceptación con las personas participantes. Asimismo, es valioso que el observador, además de tener en cuenta los elementos de la guía, también pueda aportar con sus reflexiones al desarrollo del taller.

Durante la observación realizada en las ocho sesiones del taller “Danzar con las Emociones”, se evidenciaron varios elementos importantes que pueden aportar a los procesos de creación artística con fines parecidos al proyecto *TransMigrARTS*. A continuación, detallo dos grandes categorías construidas a partir de lo observado, de lo que experimenté a nivel personal, y de los testimonios recogidos de las personas que hicieron parte del taller: la danza y aspectos personales y relaciones; vínculos y danza.

La Danza y Aspectos Personales

De acuerdo con la manera a cómo se oriente la danza, esta puede ser una herramienta para trabajar aspectos internos de las personas: creencias, emociones, autoconceptos. Con el uso del cuerpo, las personas participantes pueden conectarse con sus propias vivencias y con las de los demás. Y así, poder expresarse y darle voz a lo que estaba escondido en sus mentes.

Durante las diferentes sesiones de trabajo hubo risas, llantos, silencios, bromas, abrazos, complicidad, sincronización, cansancio, dudas, expresividad, competencia y empatía con la historia del otro. Se resaltó en los testimonios del taller, el poder contar sus historias sin ser juzgados(as), y en

darle paso a la creación con su cuerpo, sin sentirse evaluados(as) por hacer bien o mal una técnica.

Los y las participantes de los talleres llegaron con historias cargadas de migraciones, dificultades, aprendizajes y valentía. Darles la voz y el espacio para hablarlo de manera indirecta o directa a través de su cuerpo y de otras manifestaciones artísticas, les permitió hacer catarsis y reelaborar recuerdos, sensaciones, pérdidas, creencias y emociones. Fueron muy generosos en contar situaciones de sus vidas, desde las más difíciles hasta aquellas que les han dotado de sentido.

Sin duda, el cuerpo se convierte en un medio para reconocerse, y sirve de espejo para que la otredad también lo haga. En ese sentido, quienes observamos, también logramos conectar con las historias vistas desde afuera y, a su vez, con nosotros(as) mismos(as). En ese sentido, el ejercicio de observación también me permitió reflexionar sobre mi proceso personal y profesional: evocar recuerdos, conectar con proyectos olvidados y sensibilizarme mucho más sobre las implicaciones de los procesos migratorios y la vulnerabilidad socioeconómica.

Los espacios vividos desde la observación, algunas veces desde la observación-participante,

Particularmente, dos ejercicios marcaron la cohesión grupal:

El primer ejercicio estaba relacionado con el trabajo de las ausencias. Para ello, las personas participantes debían tocar, en el aire, las cuatro partes que les gustaba de la pareja; es decir, sin tocarlas en el cuerpo del otro. Mientras hacían el ejercicio, el tallerista les preguntaba “¿cómo reaccionas cuando esa persona ya no está?”. Las personas participantes debían hacer un movimiento para mostrar la ausencia y muchos se tiraban al piso. Posteriormente, cada persona tomaba dos pliegos de papel bond, los pegaban en el piso y se acostaban en ellos. Mientras estaban acostados, el tallerista lanzó la pregunta que orientaría todo el ejercicio: “¿qué restauración debo hacerle al cuerpo de mi compañero o compañera y al mío?”. Para ello dibujaron el croquis del cuerpo del compañero en el pliego pegado en el piso.

Posteriormente, cada persona observaba la figura dibujada, siguiendo las preguntas orientadoras del tallerista:

- ¿Aún se reconocían?
- ¿Qué debía repararse en su silueta y la de su acompañante?
- ¿Aún le gustaba la silueta de su compañero o compañera y la suya?

Luego, tomaban el pliego como si fuera una persona, la tocaban, abrazaban y bailaban con ella. Posteriormente, pegaban las siluetas en la pared y escribían en ella sobre cómo iban a ayudar a su compañero a reparar la silueta dibujada. Luego escribieron sobre su propia silueta lo que iban a reparar de ellos mismos. El ejercicio finalizó abrazando la silueta y a sus acompañantes.

otras desde la no participante, me permitió ser parte del proceso, y que el grupo me acogiera desde el primer momento, aunque no participara de los ejercicios del taller, pero sí de los espacios de cierre de cada sesión. En ese sentido, se sintieron acompañados por mí y nunca fui vista como una observadora del proceso, sino como una integrante más de su grupo.

Relaciones, Vínculos y Danza

Se percibieron relaciones de mucha empatía y complicidad entre los y las participantes del taller. El grupo sirvió como red de apoyo, en la medida en que se reconocieron por igual, dado que compartían vulnerabilidades. Se establecieron ejercicios de complicidad entre ellos, en los que se trabajó en equipo, y se realizaron construcciones colectivas. Igualmente, hubo momentos de reconocimiento grupal y de la importancia de cada uno de sus integrantes.

La comunicación, la solidaridad, el respeto y la escucha del otro y la otra, estuvieron presentes durante todas las sesiones del taller. Con el pasar de las sesiones se percibieron relaciones más afectivas, cercanas y de amistad entre los y las participantes. Jugaron, se divertieron y se acompañaron.

Figura 1

Cierre del ejercicio de las ausencias



Este ejercicio generó mayores vínculos entre los y las participantes en la medida que podían expresarles a las demás personas que podían ser apoyo y soporte para sus vidas. El tener contacto con el otro a través del abrazo a forma de cierre, daba cuenta de empatía y apoyo entre el grupo. Las personas participantes manifestaron al finalizar el taller, que se sintieron escuchados y aceptados por el grupo; incluso, tres personas que no eran bailarines y al principio tenían miedo de estar en el grupo o que los rechazaran, manifestaron que los ejercicios les permitieron hacer parte de este, a pesar de la falta de su profesionalismo en la danza.

El segundo ejercicio trabajó sobre las heridas físicas o emocionales y sobre las vulnerabilidades del cuerpo, para ello las personas caminaban por el espacio mientras pensaban en las heridas o secuelas de sus cuerpos. Se exploraban, tocaban y con un marcador marcaban las heridas.

Posteriormente, el tallerista les indicaba que enumeraran de menor a mayor importancia esas huellas positivas o negativas, y se las mostraran al grupo, quienes podían brindarle algo a esa herida: palabras, bailes, dibujos, abrazos, entre otros.

Luego, mostraban con movimientos la herida que más les marcó. El grupo estaba conmovido pensando en sus partes corporales. Hubo participantes que bailaron a las partes vulnerables de los participantes. Al final, se reflexionó sobre cómo en esta sesión el grupo jugó un papel importante y cómo este participó del proceso de transformación personal. El grupo se convirtió en una red de apoyo para las personas del taller en la medida en que se reconocían por igual dado que compartían varias vulnerabilidades.

Figura 2
Ejercicio vulnerabilidades y heridas



La voz de los y las participantes en el taller

Tenía espacios de retroalimentación y escucha con las personas participantes al finalizar cada sesión de los talleres. Normalmente, era una pregunta abierta que permitía evocar todas las reflexiones posibles. Respetando el protocolo ético y el consentimiento informado firmado previamente, la participación siempre fue voluntaria: ninguna persona estuvo obligada a hablar y se respetaba el anonimato al momento de tomar apuntes o de grabar sus respuestas.

Ante la pregunta formulada en la sesión 1 y 2 sobre ¿cómo el taller impactó en su transformación personal? Respondieron lo siguiente:

- “Hay maneras infinitas de crear. Se puede hacer movimientos sin juzgar”.
- “El espacio ha sido liberador, siento como un fresco. Me permite abrirme. El espacio es de vivirlo, de sentirlo. Aquí estoy yo. El arte es vida”.
- “Venía llena de expectativas. Hay nuevos aprendizajes. Las personas que no son del medio artístico se conectan muy bien”.
- “Yo soy poco de baile y me gustó mucho el taller”.
- “Venía con dolor terrible en la espalda, me preguntaron que si podía participar; en mi trayecto me encontré con varias cosas: estaba con mucho afán, angustia y dolor. El trayecto aquí mostró una transformación. El taller me quitó el dolor, me transformó en eso. En el taller hay una conciliación, no es una imposición y todos podemos aportar. Me gustó mucho la conciliación de movimiento y respeto del otro”.
- “Venía con mucha frustración como artista. No solo es la forma, no solo es la técnica, sino es disfrutar. Deja uno de chocar con los egos”.
- “Para mí no fue fácil reconocer lo que más me gusta de mi cuerpo. Como asumimos el de los demás, pero no el de nosotros. Me gustó escucharlos a todos, es muy liberador contar lo que nos pasó”.

- “Crear desde la vida. Todo el taller es una reflexión muy interna. Sentí que el trabajo era conmigo mismo más que con la técnica”.
- “Justo hoy venía de trabajar con las memorias del cuerpo. ¿Cómo nos relacionamos la migración y el movimiento? También, la mirada del otro me dice quién soy. Hoy fue una reivindicación de uno mismo y de los otros”.
- “Tenía miedo de estar en este grupo, porque no bailo. Y hace mucho tiempo que no tenía contacto con otras personas. Pero me sentí aceptada. Escogieron mi coreografía y eso me gustó mucho”.
- “Es bastante liberador, uno se desahoga”.
- “Como estudiante siempre somos receptores técnicos. Aquí nadie me observa para corregirme, puedo explorar otros movimientos. Cada uno tiene su historia de vida. Estos espacios son importantes dentro y fuera de la academia”.

En la sesión tres, además de la pregunta planteada en las anteriores sesiones, agregué una relacionada con la temática trabajada: “¿de qué te despojaste?”.

Las respuestas brindadas fueron:

- “Hice un muñeco igual a mí; me encanta como soy, todo lo que he pasado: soy reflejo de quién soy y de lo que he vivido. Sigo en la construcción de mí mismo. Agradezco por ello”.
- “Me despojo de muchas cosas: del dolor, de la rabia, de la frustración, excesos, pensamientos buenos y malos y aceptar cosas. La vida no sería vida si todo estuviera bien todo el tiempo”.
- “Construí un árbol, porque da cuenta de los recorridos, de la historia de los pensamientos, de lo espiritual: volver a nacer”.
- “Me despojo de sentires”.
- “Me hice arriba en la arcilla, de manera vertical, porque para migrar hay que colocarse de pie. Hice unas manos en el pliego que me representan... representan que me tengo a mí misma; también, representan las sombras de las que he sido y las que soy. También, soy sombras. Yo me gusto. Si no le gusto a los demás: de malas. No me voy a dejar a mí misma. La hoja en blanco es una oportunidad de cómo me sigo escribiendo. Aprendí a aceptarme como era y asumir la vida”.
- “Migrar de las emociones y del corazón. Dejamos afectarnos como nos ven los demás y nosotros. Terminé mi arcilla con un cuerpo con alas, como una liberación de pensamientos destructivos. Estoy en un mejor punto, migré de cómo me trataban y sentía”.
- “Pensaba en el vacío. Me observé mientras creaba. Mi cuerpo fueron cuatro cabezas, cuatro ojos y dos orejas. El pecho tenía un hueco por el vacío de las personas que se han ido y por mis heridas. Mi cuerpo no tenía brazos, porque son muy importantes para mí. Todas las cosas malas y buenas me trajeron acá a estar con ustedes. Cada paso es un tejido, aunque duela lo que pasa. El arte me ha ayudado bastante, me trajo aquí a sanar, a entender el pasado, la emoción, pero no a quedarme en ella”.

Estas retroalimentaciones dan cuenta de la importancia de sus historias de vida, de todo lo que han recorrido para ser las personas que son hoy. Todo ha contribuido a su crecimiento personal.

En la sesión cuatro, indagué respecto al papel del grupo en los procesos transformadores experimentados en el taller. Las respuestas fueron:

- “En el grupo todos nos desnudamos. Hoy fue muy sincero. Me voy con mucho amor, compartí de manera segura con ellos. El movimiento fue muy ligero con los otros”.
- “Con el grupo me reencuentro. Cuando no es sincero, el otro también lo siente. Puedo llorar y me siento tranquila con el otro. Todos somos vulnerables y nos encontramos en el camino con las vulnerabilidades de los demás. Sacar las huellas en el espacio y el grupo tan abierto y tranquilo, sentir paz. Las huellas también nos van uniendo”.
- “Entrar desnudos y ser honestos en el juego”.

Testimonios de la sesión cinco respecto a la transformación vivida:

- “Me di cuenta que somos luz y sombra”.
- “Me permitió ser y permitió que más compañeras también pudieran vivenciar lo que vivo”.
- “Trabajé sobre mi vulnerabilidad”.
- “Entendí que hago barreras para no ser vulnerable hacia los demás”.
- “Que debo aceptar lo que pasó”.
- “Que hubo reconocimiento de nosotras mismas”.
- “Reconocer y aceptar que se está perdido. Que hay varias soledades como la propia, y que comparten otras soledades”.
- “Entendí que fortaleza está en tu debilidad, porque hay que ser fuerte para reconocerlo. Y cuando tocas fondo de sus miedos, no queda de otra que levantarse. Esta soledad le hace falta sentir, y que no está mal que no siempre haya fortaleza. Cuando pierdes, hay que volver al núcleo”.
- “Es un espacio donde rompemos ataduras, me despojo de algo y me llevo un aprendizaje”.

En la última sesión, la ocho, indagué respecto cómo percibieron su transformación durante todo el taller. Respondieron:

- “El taller me permitió descargarme, no sabía cargándome, me sirvió volver a mi pasado y volverlo a traer, pero con madurez y sin tener vergüenza de hablar de mi familia, de mi pasado. Me permitió conocer las historias de los demás, escuchar al compañero y acompañarlo en su carga. Cada uno tiene sus propios pesos y una historia fuerte. Me purifiqué, me limpié y me voy tranquila. Perdoné y sané. Me llevo las vivencias de los demás y el auto reconocirme”.

- “Me llevo del taller la empatía, escuchar las historias de los otros y así entenderlo. Saber quién es el otro, con quién estoy bailando; compartir y escuchar al otro. Comprender con quiénes estamos”.

- “Hemos sido generosos con nosotros mismos y con el otro. Ser generosos con nosotros, pasado y presente. Comparto mi historia sin juzgarme, ya no me estoy talarando. No juzgar al otro y a sí mismo. Ver las heridas con más tranquilidad y cariño. Escuchar al otro. Reconocerme en el otro. No estoy sola: entre todos nos podemos ayudar a no caernos. Sentir el apoyo”.

- “Venía con muchos miedos a encontrarme con más personas con más conocimiento en arte, porque no vengo de una academia. Me he podido descargar de muchas cosas. Me he permitido mostrarme tal como soy. Me he dado cuenta de que he sido y soy capaz de muchas cosas”.

- “Tengo que resolver asuntos al mismo tiempo. Los talleres han sido una respiración, venía con mucho estrés, dolor de cabeza, ansiedad y angustia. En los talleres se me ha quitado eso. He podido soltar, resolver algunas cosas. Me he ayudado a visualizar las cosas de otra manera. He logrado canalizar las emociones que traía, soltar y fluir”.

A modo de reflexión final

La danza es una herramienta que propicia la sensibilización con las historias de vida y situaciones complejas que viven muchas personas, las cuales no siempre logran ser contadas o reelaboradas asertivamente. Implementar la danza en grupo puede generar mayor impacto en sus integrantes, en la medida que se convierte en un catalizador de conexión y conciencia. Es decir, bailar con otros y otras pueden fortalecer los vínculos sociales y la empatía con las demás personas, así como explorar aspectos personales de sí mismas. Asimismo, la danza en grupo fomenta el apoyo mutuo, aumentando la confianza en las personas para desarrollar sus capacidades y compartir sus experiencias con otras y otros que pueden estar experimentando situaciones similares.

A través de la danza, las personas pueden liberar emociones reprimidas difíciles de verbalizar y que pueden ser canalizadas a través de expresiones corporales, promoviendo mayor conciencia emocional. Igualmente, la danza se convierte en

un medio para fortalecer el autoconocimiento y la confianza de sí mismo(a), en la medida en que las personas exploran sus aspectos positivos y negativos para mejorar la percepción de su imagen corporal, en tanto que las personas son conscientes de cada parte de su cuerpo y de las experiencias que ha construido con él.

También, la danza es un instrumento que permite dar cuenta de las sensibilidades de las personas a través de la creación de coreografías en las que reflejen lo que están sintiendo o pensando. Por medio de los movimientos corporales pueden plasmar aspectos importantes de sus historias de vida, los aprendizajes y experiencias que han tenido y cómo estas han aportado a su crecimiento personal y a la construcción de su presente.

En conclusión, la danza puede servir como un medio para que las personas conecten con los demás y consigo mismas, aumenten su conciencia emocional y tengan mayor aceptación de quienes son.

La fotografía como mediadora

Experiencia con jóvenes migrantes en Madrid

Photography as mediator
Experience with young migrants in Madrid

Réflexions et témoignages
à partir de l'observation d'un atelier artistique

DOI 10.59486/VSQX2539

Adriana Córdoba Triana

Doctoranda en estudios sociales.
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Bogotá.

Thierry Lafforgue

Parethèses (Ex Apartè-Théâtre)
Toulouse

Elena SV Flys

Escuela Universitaria de las artes-TAI
Madrid

Este texto tiene como propósito poner en evidencia las acciones que se realizaron a partir de los intereses que emergieron con un grupo de adolescentes y jóvenes durante la implementación de un prototipo de taller en el marco del WP4 del proyecto *TransMigrARTS*. Esta experiencia relata lo vivenciado por las personas co-implementadoras con una población migrante que retó de manera permanente el espacio de taller a causa de su interés por asuntos diferentes a los juegos escénicos. Por este motivo, se le dio un giro a las actividades propuestas en el prototipo: “Confianza en el otro y en el grupo: un espacio seguro y de acogida”, cuyo objetivo era afianzar las interaccio-

nes entre quienes integran un grupo, promoviendo el trabajo en equipo y la confianza.

Para el proceso de implementación, el equipo de TAI-UDEA-UD-Parentèses acordó cinco sesiones de taller con este grupo de adolescentes y jóvenes provenientes del norte y centro de África, cuyas edades se encontraban entre los 16 y 21 años. Algunas personas migraron desde Marruecos y no finalizaron los grados de escolaridad que son obligatorios hasta los quince años en su lugar de origen, pues salieron de su país desde muy temprana edad. Respecto a la estancia en Madrid, varias personas tenían asignada

una casa de acogida y otras se encontraban en situación de habitabilidad de calle.

Este taller fue elegido por las personas encargadas de la institución que trabajaban con este grupo. Ellas nos relataron que algunos participantes llevaban más de un año de relacionamiento semanal y que probablemente se reconocían como amigos o amigas por las interacciones que tenían fuera del espacio institucional. Durante el tiempo de trabajo del grupo en la institución se evidenció la necesidad de potenciar las interacciones entre los jóvenes desde lugares más sensibles, distintos a la actitud competitiva que se evidenciaba en la dinámica de sus interacciones.

Cada sesión se planeó de dos horas, pues era el tiempo en el que normalmente el grupo trabajaba con los voluntarios de la institución en donde se realizó la implementación. Ese era un espacio que estaba reservado semanalmente para este encuentro. Por lo tanto, para este grupo de personas, la asistencia al espacio de encuentro hacía parte de un requisito que debían cumplir para recibir apoyos y lograr cubrir algunas de sus necesidades de hospedaje, alimentación o asesoría jurídica.

Cuando asumimos el reto de trabajar con jóvenes que tenían un manejo básico del español, reconoci-

mos que debíamos trabajar entorno a formatos visuales más que textuales y acercarnos al grupo haciendo uso de algunas palabras de su lengua materna: el árabe. Entonces, identificamos, con el traductor de Google, el saludo y dar las gracias.

Observamos como parte de la ambientación del aula, el primer día de la implementación, algunos de los trabajos que el grupo había realizado en otros talleres: retratos pegados en una de las paredes, textos escritos en árabe con marcadores sobre papel de colores, banderas, íconos relacionados con la religión e imágenes alusivas al Ramadán. Ese día percibimos sus miradas curiosas hacia los materiales que teníamos organizados sobre una mesa en el aula: papel, lana de colores, plastilina, post-it, marcadores de colores y una cámara fotográfica. Como parte de las actividades propuestas en el prototipo, se describía que en la primera sesión debíamos indagar sobre los intereses y expectativas que estos participantes tenían del taller que íbamos a realizar, por lo cual, les solicitamos escribir en los post-it y pegarlos en un papel que dispusimos para organizar sus opiniones. La lista estuvo compuesta por las siguientes actividades: escuchar música, jugar y bailar.

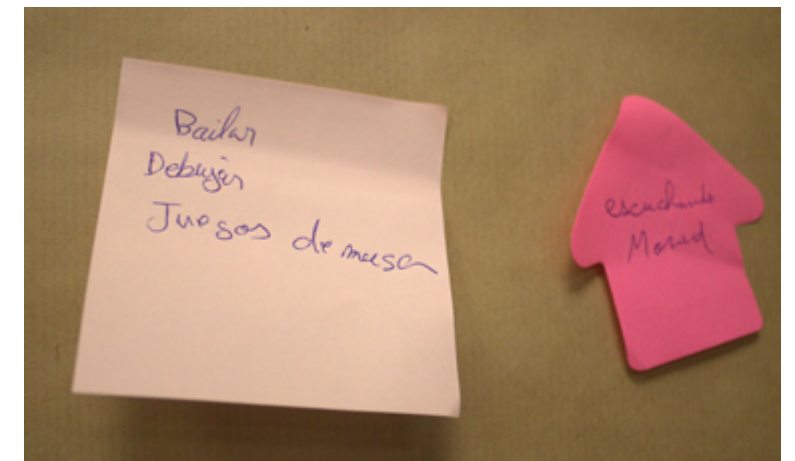


Figura 1
Expectativas del taller.

La siguiente actividad fue la invitación al grupo para poner un nombre al taller, una de las participantes propuso: “Somos todos”. Ella justificó su idea a partir de la idea de que quienes estaban asistiendo ese día al taller eran los que debían estar. Esto se relaciona con lo mencionado anteriormente respecto a la posible interacción de amistad entre las y los jóvenes. En ciertos mo-

mentos, esto fue una condición que generó tensión para el grupo, porque se percibió que en su interior habían subgrupos contruidos según la trayectoria de reconocimiento entre ellas y ellos, lo cual hizo que dos o tres personas relativamente nuevas en la institución, al principio del taller, les costara acercarse y participar en las dinámicas propuestas.

En esta primera sesión, se realizó la cartografía de las redes de apoyo y allí se evidenció que algunos

no recibían ningún tipo de ayuda de sus familias; otros dibujaron la mezquita y la Cruz Roja.



Figura 2
Instituciones.

Un participante, mediante un dibujo, hizo explícita su emoción respecto a la situación de Israel y Palestina y allí utilizó varios materiales para darle color y textura a su propuesta gráfica. Otras

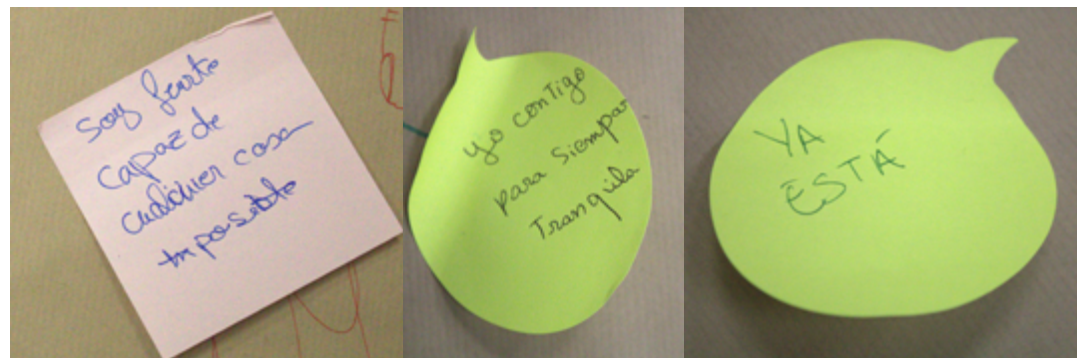
imágenes estuvieron relacionadas con la ayuda a algún amigo o resaltaron el esfuerzo que hacían para sí mismos.



Figura 3
A quién ayudas.

Les pedimos, también, una serie de frases que los motivara y palabras favoritas, que luego fueron

puestas en una pizarra del aula.



Figuras 4, 5 y 6

Durante esta actividad, el grupo en general estuvo concentrado en la realización de dibujos y collages para mostrar algo del lugar de origen, sin embargo, pasaron rápidamente a la solicitud de jugar y bailar.

Las demás actividades propuestas en el prototipo requerían muchas indicaciones para ser realizadas. Además, hubo un ejercicio “de escucha” que el grupo no estuvo dispuesto a seguir, pues permanentemente interrumpieron las instrucciones con comentarios en su lengua materna, que una de las integrantes se negaba a traducir por ser expresiones inadecuadas. Al poner a prueba el prototipo, no hubo una conexión de los participantes con las dinámicas que requerían un trabajo con el cuerpo, lo cual se evidenció en la baja participación durante las actividades. Algunos preferían sentarse a observar y otros revisar las redes sociales en sus móviles. Se dialogó con quienes decidían apartarse de la actividad y nos expresaron que estaban más cómodos y tranquilos allí sentados observando a los demás.

En esa primera sesión, dos o tres participantes solicitaron hacer uso de la cámara fotográfica réflex con la cual se llevó el registro de las actividades por parte de las co-implementadoras. Estos jóvenes afirmaron que les gustaría hacerlo y empezaron a experimentar con la cámara para registrar retratos solicitados por sus compañeros. Entonces, quienes deseaban ser fotografiados se abrazaron o se sentaron posando para que les tomaran la fotografía. Al final del taller estos jóvenes pidieron nuevamente utilizar la cámara en la próxima sesión.

Este interés particular en el manejo de la cámara fotográfica y la captura de las fotografías, nos hizo dirigir la mirada hacia actividades de este tipo, pues posiblemente estarían dentro de sus intereses y participarían un poco más. La modificación al prototipo, que se mencionó anteriormente, se decidió al finalizar esta primera sesión y tuvo que ver con la sustitución de las actividades centradas en la exploración de lo corporal hacia actividades en donde se experimentaron técnicas artísticas como: el dibujo, el collage, el modelado en plastilina, la elaboración de objetos con volumen, ejercicios rítmicos con el cuerpo, cantados y acompañados con instrumentos y con tambores en los momentos de apertura, calentamiento y cierre de las sesiones.

En la segunda sesión, decidimos retomar algunas actividades relacionadas con el reconocimiento de las emociones que se encuentran propuestas en el taller

de TransmigrARTS “Maleta viajera de la niñez”. Un asunto que dificultó el trabajo durante la segunda sesión fue la asistencia de personas completamente nuevas y que no llevaban un proceso previo con la institución. Esta situación incidió en el grupo de jóvenes de la primera sesión, pues las actividades no lograron ser realizadas por los participantes. Durante esta sesión, se percibió cierta tensión entre subgrupos por la presencia de aquellos que asistieron por primera vez e intuimos, por la actitud que asumieron los jóvenes que habían participado la semana anterior, que existían ciertas disputas por el poder relacionadas con sus actividades cotidianas fuera de la institución; pues quienes ya habían asistido, tuvieron una baja participación y permanecieron atentos a la mirada de aquellos “nuevos”.

La integración fue difícil ese segundo día, pues quienes ingresaron tenían un nivel mínimo o nulo del español, por lo que frecuentemente se daba el ejercicio de traducción con el apoyo de una joven que hablaba español y árabe, quien respondió a nuestra solicitud para cumplir este rol y así lograr que el grupo lograra comprender lo que explicábamos. A pesar de la situación tensa en este ejercicio de traducción, se logró por medio de gestos hacer un reconocimiento de emociones que fueron ilustradas por parte del equipo de talleristas a partir de la recopilación de las fotografías que los participantes habían realizado durante la sesión anterior y en donde se observaron sus retratos. Las imágenes se presentaron en forma de collages y estaban compuestas por la fotografía, un emoticón y el nombre de la emoción en árabe y en español. Estas fotografías se instalaron en una cuerda que cruzaba el salón en forma de zigzag a modo de galería.

También, durante esta sesión se reconocieron habilidades musicales: se les prestaron tres tambores para la interpretación. Algunos jóvenes tenían conocimiento de la técnica de percusión y uno de ellos nos relató que hacía parte de un grupo musical en su país y nos compartió, muy orgulloso, algunos videos de las presentaciones. Algunas de las mujeres participantes sintieron el reconocimiento de su cultura en dicha interpretación y bailaron mientras los compañeros tocaban y cantaban.

Hicimos alusión al vínculo de los ritmos con los estados de ánimo e intentamos jugar a proponer

ritmos para cada emoción mientras tocaban el tambor, sin embargo, una de las jóvenes nos explicó que no podían asociar el sonido del tambor con la tristeza, porque para ellas y ellos, en su cultura, la percusión está relacionada con la fiesta.

Se realizó, también, un ejercicio de apreciación musical con géneros, donde estaba presente el tambor. Escuchamos cumbia colombiana, un ritmo español, un ritmo de Guinea y canciones que ellas y ellos habitualmente escuchaban. A partir de estas propuestas musicales, los jóvenes intentaron acoplar el ritmo de su música tradicional y a modo de acompañamiento, de manera muy intuitiva, marcaron los acentos que iban identificando.

En el diálogo individual que establecieron las co-implementadoras con algunas personas participantes, contaron que practicaban fútbol y que en Madrid realizaban entrenamientos con equipos. Otras, estaban muy interesados en bailar; por esta razón se dirigieron las dinámicas de calentamiento hacia el baile con música tradicional y con canciones contemporáneas. Sin embargo, la actividad fluyó en torno al tipo jam, en donde se improvisan pasos y movimientos corporales por parte de un participante. Este, frente al grupo, muestra su baile y otra persona ingresa al espacio central del círculo y trata de superar lo socializado por el joven que le antecedió. Identificamos con esta dinámica que cuando se encuentran presentes la música y el baile durante el taller, estos permiten a los participantes acercarse y reconocerse como partes del grupo.

Decidimos proponer dinámicas de acercamiento a las artes en el momento del “arte aplicado” para las siguientes sesiones, con el fin de permitir la experiencia estética y favorecer el reconocimiento de sí mismos. Percibimos que la fotografía con la cámara réflex emergió con un creciente interés por su práctica entre algunas personas integrantes del grupo y aprovechamos esto para planear una estrategia didáctica de narración de la historia de vida por medio de elementos simbólicos y la construcción de espacios ficticiales a modo de instalación.

Luego, en la tercera sesión, se retomaron nuevamente fotografías que habían tomado los jóvenes a los demás participantes y se llevaron al aula en formato impreso. Dichas fotografías de retratos ca-

suales o de posturas planeadas sirvieron como insumo para organizar la propuesta de un espacio que tuviera condiciones para ser deseable habitar en él. Al inicio de esa sesión se reflexionó sobre los viajes que habíamos realizado, tanto participantes y equipo del taller, y como consecuencia de ello, el que estuviéramos reunidos. Después, se realizó una dinámica para reconocer las características sonoras, olfativas y emocionales del lugar que se habitaba. Esta fue la introducción para proponerles construir un espacio deseable para ser ocupado: ¿cómo les gustaría que sonara?, ¿qué palabras les gustaría escuchar allí?, ¿qué emoción invita el espacio a experimentar? La condición para configurarlo era realizar la invitación para que los visitantes, que serían los mismos compañeros y compañeras, pudieran permanecer allí unos momentos y experimentar estar en ese espacio.

Por parejas o tríos construyeron la instalación, usaron diversos materiales que les proporcionamos y que hacían parte del mobiliario del aula. Pero teniendo en cuenta la barrera idiomática, se interpretaron las indicaciones de otra manera y la propuesta que realizaron por grupos fue la presentación de una escena. De todas formas, allí se evidenciaron algunos rasgos de su cultura, tales como: diseños en formas geométricas, los cuales fueron ubicados a modo de cuadros para que decoraran el espacio; rectángulos de papel puestos en el piso que simulaban los tradicionales tapetes árabes; telas que colgaban del techo y que fueron simuladas con papel de colores, lo cual generaba una sensación de hogar. En esta sesión se evidenció una necesidad de reconocimiento de sus tradiciones, como los bailes e instrumentos musicales. Por ello, el objetivo del prototipo, en donde a partir del trabajo en colectivo buscó fortalecer la confianza en el grupo, no se logró completamente, porque no había dinámicas colaborativas sino competitivas.

Como parte de la sección de arte aplicado en la siguiente sesión, se modeló con plastilina. Por medio de una dinámica colectiva se buscó incluir a cada participante en la acción de amasar, haciendo notar que su participación era importante para el desarrollo de la actividad grupal y que con ello se podía obtener un material más maleable.

Una vez que el material fue adecuado para trabajarlo, el grupo elaboró una esfera, un cilindro, una estrella, un cubo, un triángulo y una bandera. Luego se recogió

todo el material usado en la dinámica y se convocó al grupo a la elaboración del lugar donde les gustaría habitar. Se obtuvieron diversas formas entre las cuales estaban un cohete, un hongo y un objeto cotidiano.

A esta sesión se llevaron cámaras fotográficas desechables y se invitó al grupo a realizar una exploración de los dispositivos antes de salir a recorrer la calle para hacer las fotografías. En dicho momento se tomaron algunos retratos entre ellos.

Posteriormente, el grupo se dirigió a la calle para tomar las fotos teniendo en cuenta las siguientes premisas para las imágenes: autorretrato con reflejos, interacción del objeto modelado con plastilina con el espacio público, gestos que evidenciaran los vínculos que querían tener en ese espacio, texturas que les llamaran la atención, juego con sombras y finalmente, interacciones con el objeto a partir de ilusiones ópticas.

Las fotografías que tomaron en esa sesión se imprimieron y se llevaron a la última sesión. Este material fotográfico se brindó al grupo, de modo que fue insumo para un ejercicio de arte aplicado bajo la premisa de construcción de instalaciones por grupos a partir del juego imaginativo con el tiempo. Cada uno podía elegir un tema para trabajar: un lugar que ilustrara su pasado, un lugar que ilustrara el presente o uno que ilustrara el futuro.

Para ello, se dispusieron varios objetos que se debían ubicar en la instalación. Adicionalmente, se pusieron algunas impresiones de fotos que tomaron en el taller anterior, de las cuales una persona debía elegir diez fotografías. También, luces de colores.

La modificación al prototipo que se realizó en esta implementación permitió que la danza, la instalación y la fotografía fueran experimentadas en los momentos de arte aplicado. Vale la pena resaltar que se mantuvo la estructura del prototipo: la apertura, el calentamiento, la actividad de arte aplicado y el cierre.

Finalmente, el objetivo que tenía el prototipo, el de favorecer la confianza y fomentar el trabajo en equipo, no se cumplió, pues tuvo que ser modificado completamente. Pero sí se logró transformar la experiencia dentro un espacio institucional, pues las actividades que se planearon a partir de los intereses del grupo, permitieron la experimentación con ma-

terial y procedimientos vinculados con prácticas artísticas, tales como la instalación, la cual evocó el juego ficcional para transformar el espacio del aula. Por su parte, desde la mirada de las y los jóvenes, la fotografía dinamizó las sesiones a partir del ejercicio de capturar algunas imágenes de lo que sucedía en el aula. Al retomar dicho material gráfico para propiciar el trabajo de las siguientes sesiones, cuando se convirtieron en collage, se socializaron en una galería al interior del aula para reconocer emociones; también, fueron insumo para diseñar un espacio de instalación.

La mayor dificultad para el trabajo con este grupo de jóvenes fue la barrera idiomática, un uso básico del español no permitió una comunicación fluida ni llegar a procesos de reflexividad. Las características de este grupo, respecto a la escucha atenta y al trabajo secuencial, fue complejo, pues generaron resistencia a ello; así mismo, el seguimiento de reglas sencillas no fueron cumplidas por la mayoría de los adolescentes y jóvenes. A pesar de esto, es posible que este espacio les haya generado seguridad para hacer lo que más les gustaba respecto a sus expresiones culturales, pues allí podían bailar y cantar en su lengua materna.

Vale la pena reflexionar sobre la intención de lo que se plantea en el TransformArts y, específicamente, para la población de esta edad, cuyos intereses se centran en dispositivos tecnológicos y el disfrute de los ritmos musicales actuales, de modo que surge esta pregunta: ¿cuáles son los aspectos creativos que pueden movilizarse en adolescentes y jóvenes a partir del acercamiento a algunas prácticas y técnicas artísticas?

Para responder a este cuestionamiento, en donde se pone en juego el asunto pedagógico y metodológico, es fundamental reconocer sus contextos de origen, sus intereses y el trabajo con apoyo de las nuevas tecnologías para favorecer la participación. Es importante que haya prototipos en donde se propongan actividades para adolescentes y jóvenes, en las que se tengan como recursos para la creación: sus dispositivos electrónicos, las redes sociales y las aplicaciones gratuitas para edición de música, video y fotografía, pues son herramientas que este grupo poblacional usa en su cotidianidad.

ENTREVISTAS





Una conversación con Monique Martinez

por Félix Gómez-Urda

TransMigrARTS es una utopía

DOI 10.59486/ZUAL9873

Después de dos años trabajando intensamente codo con codo con la catedrática Monique Martinez Thomas, decidimos mantener una conversación sobre las experiencias vividas en *TransMigrARTS*; un diálogo pausado —con tiempo para la reflexión en estos tiempos vertiginosos— en el que fueran emergiendo preguntas y respuestas, que a su vez dieran lugar a otras cuestiones: las contingencias académicas de la investigación internacional, las situaciones que aparecen y condicionan el desarrollo de la investigación; el factor humano y la vulnerabilidad; las personas migrantes y las materias sensibles con las que trabajamos.

Félix Gómez-Urda · Querida Monique, se han completado las tres primeras fases del proyecto *TransMigrARTS* y ahora comienza la co-implementación de los talleres prototipo. De las muchas situaciones complejas que se han dado en estos dos años largos desde el encuentro de Granada (enero de 2022), ¿cuál es el principal problema al que te has enfrentado como directora científica del proyecto?

Monique Martinez · Lo primero que hay que decir es que el programa entero es una utopía y que todas las personas que participan en ella se esfuerzan en hacer realidad. Como en cualquier utopía es el movimiento hacia nuestro sueño lo que más importa. En el camino encontramos obstáculos, claro, pero también, hallazgos, momentos de complicidad y de alegría que son extraordinarios. Para la investigadora principal, como se suele nombrar en los programas europeos a la persona “brújula” que soy yo, se trata a la vez de saber cómo guiar este barco sin soltar el timón, pero también, hacer que los tripulantes se sientan co-participes del viaje.

¿El problema principal al que me enfrente? Creo que el continuo desfase entre lo operativo y lo conceptual. No perder el hilo de la gestión de las acciones científicas, no olvidar la necesidad de adelantar, porque el tiempo corre y la fecha de diciembre del 2025 constituye el horizonte de nuestro navegar. El componer con las reglas de la Comisión Europea y la realidad de las estructuras privadas y públicas. Hay catorce estructuras implicadas en

la aventura y en cada una tenemos nuestras propias culturas profesionales. Por otro lado, apostamos por un tipo de investigación colaborativa entre distintas disciplinas, desde el arte, y esto va en contra del individualismo que la investigación actual promociona: ranking de publicaciones, indicadores, resultados evaluados. Cuando intentamos producir juntos nuevos saberes, se cambia el paradigma de producción del conocimiento y se hace falta apertura y generosidad.

FGU · Has mencionado que durante estos años ha habido hallazgos, momentos de complicidad y de alegría extraordinarios. ¿Podrías compartir uno de esos hallazgos, un momento de complicidad (que se pueda contar) y otro de alegría? O te formulo la pregunta de otra manera: ¿Podrías recordar una situación que reúna las tres circunstancias, es decir: un hallazgo investigativo —o un aprendizaje humano— nacido de la complicidad con otra/s persona/s investigadoras o participantes en el proyecto, que te haya producido una alegría extraordinaria?

MM · La pregunta es difícil, porque ha habido muchos momentos de complicidad y de alegría y otros de profundo desaliento. *TransMigrARTS* no es un camino de rosas.

Creo que un momento muy fuerte de complicidad fue el encuentro de Granada. En enero del 2022 justo salíamos de la COVID, habíamos estado encerradas con Nina Jambina, que es el Project Manager, preparando este programa, que es de movilidad. Fue

surrealista concebir un proyecto en el que tenían que viajar tantas personas en una época de confinamiento. Llega la aprobación de la Unión Europea en septiembre el 2020 y tuvimos que aplazar el inicio, porque todavía nadie podía viajar. Muy pocos que se atrevieron en el 2021 a irse a otro continente, como nuestros dos primeros invitados de la Universidad de Antioquia. Cuando llega el primer encuentro colectivo, para concebir la guía de Granada, llegamos con una euforia increíble. Todavía con máscaras, luchando algunos todavía con la COVID en la propia estancia, compartimos no solo el trabajo científico, sino también, convivialidad y felicidad de estar juntos. Recuerdo aquel mes con mucho cariño. Conseguimos el objetivo investigativo, pudimos poner en práctica la investigación creación aplicada para generar conocimiento y esto fue un gran hallazgo. Se abrió para muchos de nosotros un mundo desconocido de prácticas colectivas de investigación. En nuestras disciplinas artísticas, por lo menos en Europa, seguimos aferrados a un trabajo solitario, de análisis de obras, textos, para producir contenidos escritos que narren genealogías, procesos. La investigación creación ha venido recientemente a imponerse en las prácticas académicas, por lo menos en Francia, pero practicarla desde la interdisciplinariedad, lo intersectorial y lo internacional y de manera colectiva ha sido una auténtica revolución en nuestras carreras profesionales. Yo, desde aquel entonces no investigo igual, ni transmito el saber de la misma manera.

FGU • El factor humano es determinante en el desarrollo de los paquetes de trabajo, especialmente, en lo que se refiere a las movilizaciones, el núcleo central de un proyecto RISE. ¿Cómo ha sido tu experiencia personal como investigadora en movilidad en las diferentes ciudades que has visitado? ¿Qué aspectos puedes destacar? ¿Consideras que existe lo que podríamos llamar choque cultural? ¿Es

la adaptabilidad (personal, profesional, cultural) una de las competencias básicas para un investigador/a *TransMigrARTS*?

MM • Para una persona que participa de la dinámica del programa y de sus movilizaciones no se trata sencillamente de producir conocimiento, sino de trasladarse a otros espacios y otros entornos. Es a la vez un choque en sí y un enriquecimiento evidente. Siempre he querido en mi carrera lanzar puentes entre la Universidad, todavía muy teórica, y la práctica teatral, creando la compañía Les Anachroniques cuando era muy... muy joven. Con el mundo socioeconómico, inventando una dinámica de colaboración con empresas, hace quince años. Con la investigación desarrollada por los artistas dando visibilidad al doctorado investigación creación todavía en emergencia en la Francia desde una red de Escuelas doctorales. Y ahora estoy feliz de poder experimentar todos estos vínculos en un contexto internacional. ¿Si requiere adaptabilidad? Claro, es obvio, tenemos que salir de nuestra zona de confort, de nuestra cotidianidad, de nuestra disciplina en el caso de *TransMigrARTS*. Y es un desafío enorme irse un mes, dos meses, tres... hasta doce. Muchos participantes del programa se han lanzado a estas aventuras, con sacrificios personales, familiares. Si no estuviésemos tan convencidos y convencidas que lo que hacemos es tan útil, no estaríamos luchando tanto. Nos mueve, repito, la utopía de ayudar a tanta gente que tiene que dejar su país. Incluso, si la persona no se ve obligada, la migración siempre conlleva una vulnerabilidad sensible que nuestros talleres artísticos se proponer aliviar.

FGU • Es cierto que dejar tu casa, cambiar de ciudad, de país y de cultura supone un desafío y un sacrificio. Yo lo he experimentado en primera persona durante varios años. También, es cierto, o al menos esa es mi percepción, que las actividades de investigación compartidas, los propios talleres y la convivencia con

investigadoras y participantes, facilitan el día a día y hacen más llevadera la movilidad internacional. Es decir, la interacción humana genera la construcción de lazos —humanos, artísticos y científicos— y este sencillo esquema es básico para el funcionamiento del proyecto. Esta idea de “compartir” es muy importante y tiene que ver a su vez con la idea de investigación colaborativa que mencionabas antes. Lo que me lleva a pensar en el concepto de “Open Science” o “Ciencia Abierta”, que se está convirtiendo en uno de los nuevos paradigmas de la investigación actual, muy valorado en la Agencia Europea de Investigación como un movimiento para hacer que los resultados y procesos científicos sean accesibles y reutilizables, y tiene que ver con la cultura y el conocimiento, tanto como con las tecnologías y los servicios. Convencer a las y los investigadores de los beneficios de cambiar sus prácticas y dotarlas de las habilidades y los conocimientos necesarios para hacerlo, es, por lo tanto, una tarea importante. ¿Consideras que la filosofía de las acciones de *TransMigrARTS*, en los diferentes Work Packages (WP), se están encaminando hacia ese concepto de Open Science?

MM • Sí, desde luego, la Ciencia Abierta es un horizonte evidente en el programa para poder difundir al máximo los resultados de la investigación. Por ello, creamos esta revista, en la que tú Félix estuviste muy involucrado y que publica la editorial Ñaque. Elegir una edición en línea de esta revista obedeció a la voluntad de poder difundir a lo largo del programa los avances de la investigación desarrollada, crear un medio de diseminación de lo que estábamos haciendo durante los cinco años. Ha sido y es un reto porque nos fijamos dos números al año, sabemos que las personas que participan en *TransMigrARTS* tienen mucho trabajo y alimentar esta revista según las distintas etapas del proyecto es difícil. Pero lo conseguimos, además por

la política misma de la revista abierta hacia artículos más genéricos y otras experiencias de otros profesionales, creamos el interés de una comunidad amplia, creo yo. Pero nos enfrentamos, también, a reticencias de algunos investigadores respecto al impacto de estas publicaciones. Es verdad que en Francia, país que coordina el proyecto, rechazamos en nuestro campo de saber —no es igual en economía, por ejemplo— la idea de ranking, de revista de impacto. Somos siempre un poco rebeldes los franceses, ya se sabe. Pero entendemos, también, que pueda haber más expectativas. Así que iniciamos los procesos de indexación para poder darle más visibilidad aún al programa. Por lo demás, vamos a facilitar datos para futuros investigadores con una gestión de archivos abiertos, trabajados y organizados para su máxima difusión. ¿De qué puede servir una investigación desde nuestro campo si no se puede dar a conocer? Desde luego, creemos que la financiación de la investigación pública, por la sociedad en la que está inmersa, tiene que conllevar una contrapartida: sus resultados deben ser útiles para la sociedad y utilizables por ella, de allí que necesitamos comunicar.

FGU • “Las personas que participan en el proyecto tienen mucho trabajo”, dices, y yo me pregunto, o mejor, comparto contigo alguna idea a este respecto. Desde los primeros compases de *TransMigrARTS* se determinó que las movilizaciones internacionales, que constituyen la esencia del proyecto, debían estar vinculadas a desarrollar tareas específicas dentro de los correspondientes WP en proceso. Sin embargo, parece ser que hay movilizaciones internacionales largas, es decir las que duran más de treinta días, en las que no quedan del todo claras las misiones y tareas que deben llevar a cabo las personas que las realizan. A veces, porque no se han podido precisar con antelación en el plan of secondment (“plan de trabajo”), en ocasiones, porque las estructuras que reciben tie-

nen problemas administrativos, burocráticos o de logística que complican la fluidez del trabajo investigador hasta el último momento. En esos espacios que puedan quedar “en blanco” en las movilidades, ¿no crees que podría ser interesante —casi obligatorio— vincular ese tiempo de la movilidad a la escritura académica de materiales con destino a la revista TMA? Encuentro que las doctorandas y doctorandos deberían adquirir el compromiso de escribir para la revista, con libertad, para ampliar sus horizontes investigativos y darle a su vez sentido al esfuerzo que hemos venido realizando, más allá del impacto en los rankings, porque se trata, en mi opinión, de aprender a escribir en el mejor entorno investigador posible. Por otro lado, desde el punto de vista profesional, hay que cumplir los compromisos que se adquieren y, en ese sentido y aunque sea complejo desde tu posición como IP (investigadora Principal), resulta arduo llevar a cabo dichos compromisos, al menos en lo que concierne a la escritura de los avances que se realizan en los WP. Sé que este es un tema delicado, pero no quiero dejarlo fuera de esta conversación. ¿Qué opinas de todo esto?

MM • Creo que la gente está cumpliendo, Félix. Los investigadores no sólo tienen el objetivo de publicar en este programa, sino de producir la materia viva de la investigación que se está llevando a cabo. Esto ha sido un trabajo enorme en las dos primeras etapas, en las que se han producido páginas y páginas de informes en los que las personas en movilidad describían los talleres a partir de la Guía de Granada. Creo que hay tanta materia que podríamos analizarlo durante cinco años más todavía. Además, hace falta escribir acerca de los talleres artísticos, porque hay mucha literatura sobre lo que tiene que ser, es o podría ser la investigación creación desde el punto de vista teórico, pero poca sobre estudios de casos concretos, y sobre todo, aplicados. Ahora entramos en

una etapa más tranquila porque cuando una/uno viaja para ver cómo se implementan los prototipos que construimos en Toulouse, ya no se trata de tanta información descriptiva o analítica, sino de rellenar un documento para ajustar los dispositivos artísticos para “soltarlos” y ofrecerlos al mundo. Ayudar a implementar el taller, recoger la autopercepción de los participantes para que se pueda estudiar el impacto, escribir sobre algún tema que tenga como base el taller para publicar en la revista. También, la gente podrá escribir sobre lo que es la investigación creación aplicada en el libro que vamos a publicar en julio 2025. Tengo mucha confianza en que los miembros de *TransMigrARTS* puedan adelantar todo ello, porque a pesar de las dificultades, el barco sigue adelante para alcanzar su rumbo.

FGU • En este mismo sentido, quería que habláramos del prestigio que conlleva ser fellowshipping de un proyecto de excelencia Marie Curie, como es *TransMigrARTS*, y el impacto positivo que puede tener en la futura carrera académica de las y los jóvenes investigadores. En muchas ocasiones no hay elementos para comparar con otros proyectos o entornos de investigación y quizás no se le da la importancia que puede llegar a tener. ¿Crees que las y los miembros de este proyecto son conscientes de esta circunstancia?

MM • Europa es a la vez un mito, un monstruo, un desafío. Para cualquier investigador es una referencia lejana, inalcanzable, es jugar en las grandes ligas. Yo, personalmente, nunca pensé que íbamos a poder convencer a un tribunal que en términos de innovación mira más hacia la innovación tecnológica que la innovación social. De más de 470 dossiers presentados en la convocatoria del 2020 quedamos en tercera posición. Imagínate la sorpresa que nos llevamos. Después de los proyectos sobre el managment bajo la COVID y de la oncología, estábamos nosotros los artistas, con nuestra metodología de in-

vestigación creación y con nuestra hipótesis de poder cambiar la realidad de las personas migrantes. Fue un sueño. Así que creo que los jóvenes, quizás aún más que las personas de experiencia se dan cuenta. Y seguro que de esta experiencia van a salir muchas cosas, becas, proyectos, nuevas redes, visibilidad internacional. No lo dudo. Y si no, pues, principio de realidad, qué le vamos a hacer.

Se producen sonrisas cómplices cuando Monique menciona la expresión “principio de realidad”. Esta expresión ha aflorado a menudo durante este tiempo compartido. La realidad se impone por delante de los deseos: hay que saber escucharla, incorporarla y modificar el trazado para poder seguir adelante con la utopía.

FGU • Sí, tienes razón, Monique. Cuando conocí el proyecto a través de un informe del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y busqué más información al respecto, no lo podía creer. Yo había estudiado Arte Dramático en la RESAD de Madrid y venía detectando la poca trascendencia que se le da en España al teatro en los ámbitos científico-académicos como instrumento de cambio y transformación y, de repente, me encuentro con este megaproyecto. Tú y yo lo hemos hablado en otras ocasiones, pero me gustaría que hicieras una reflexión sobre el estado de la investigación en artes escénicas. Personalmente, encuentro que las tesis e investigaciones académicas de quienes comienzan siguen muy “atadas” a esquemas pretendidamente “científicos” sobre las obras objeto de estudio y no se arriesgan a ir más allá. En este sentido, la perspectiva que proponéis desde *TransMigrARTS* y desde el espacio que tú lideras en el Laboratorio LLA-CREATIS y en la plataforma CRISO, de la Universidad de Toulouse, es completamente diferente a estos enfoques. Me refiero a la investigación creación aplicada, que ya has mencionado un par de veces a lo largo de la entrevista, pero sobre la que todavía no he-

mos hablado. Cuéntame, Monique, de forma resumida, ¿qué es la investigación creación aplicada y cómo se está llevando a cabo en *TransMigrARTS*?

MM • Investigar creando es a la vez un reconocimiento del trabajo artístico para el conocimiento y un cambio de paradigma para el campo científico. Y ya era hora de que en nuestras academias se pudiese desarrollar esta metodología. Para definirla de manera sencilla, es apostar por los recursos del arte para entender el mundo de una forma sensible, con recursos propios de la imaginación, del cuerpo, del pensar haciendo. El saber humano ha privilegiado siempre la razón, los conceptos, el enfoque cartesiano para entender el universo, pero se abre ahora una época en que el individuo solo se diferencia por su experiencia individualizada, su estar en un espacio tiempo que lo hace único. Ya no son tiempos de macro relatos ni ideologías que encierran o encauzan el ser humano o la realidad. Si la física cuántica desde hace ya décadas nos ha probado que el observador forzosamente modifica la realidad observada, la ciencia en general sigue basándose en datos objetivos, en un positivismo que no deja de ser relativo incluso en las ciencias duras. Mas aún en las ciencias humanas que tiene que integrar el lugar de enunciación de la persona que indagada y aún más en el campo del arte, ¿cómo no valorar una subjetividad asumida por un investigador artístico que considera que un proceso artístico, una obra, puede aportar cognitivamente? ¿Qué nos da qué pensar la obra artística? Y no sólo para indagar en las formas del campo del arte, sino también, para tratar desafíos sociales. Lo que llamamos en *TransMigrARTS*: Investigación Creación Aplicada (ICA). La migración puede entenderse a través de la ruta de los talleres artísticos que creamos, para proponer estrategias de alivio para las personas que dejan su país de manera voluntaria o movidas por la violencia, la pobreza o la guerra.

FGU • En este mismo sentido, también hemos hablado en muchas ocasiones sobre las vinculaciones entre la universidad y la empresa privada. ¿Estás encontrando receptividad en las empresas con las que has tenido oportunidad de hablar sobre la ICA y las formas en que se puede aplicar y dar esa colaboración?

MM • Cuando hace doce años lanzamos una plataforma de innovación desde las artes en la Université Toulouse-Jean Jaurès para transferir los resultados de la investigación fundamental a otros campos sociales, como la salud, la aeronáutica, el congreso, fue una experiencia increíble de crear puentes y encuentros con un sector tradicionalmente muy apartado de la investigación en artes. En este espacio de experimentación, de nuevos dispositivos de investigación, creamos vínculos, proyectos conjuntos con empresas o estructuras privadas que nos recibían, en la mayoría de las veces, con una curiosidad y un entusiasmo entrañables. Recuerdo una empresa de materiales especializada en ventanas, con quienes a priori no teníamos nada en común, pero que le fascinó la idea de trabajar con el simbolismo de las puertas, los ventanales, porque no sabían cómo analizar y prever distintas formas de apertura y de extensión en las viviendas. Organizamos con ellos un taller investigativo, lo que en Colombia llaman semilleros, para juntar los distintos enfoques (arte, historia, comunicación, antropología) y cambiar el acercamiento a lo que producía la empresa. Más reticentes son los investigadores de la universidad, porque no es usual ni evidente pasar de una investigación fundamental a la aplicada con socios tan distintos. Las barreras ideológicas, también, son comprensibles, porque tampoco estamos acostumbrados a trabajar con el sector privado, cuya dinámica es comercial, de rentabilidad. A mí, personalmente, me gusta tomar riesgos y conocer otros espacios. Pero después de lo que considero como primera etapa de esta dinámica, con em-

presas fuera del campo del arte, volví a mis primeros amores, que son las empresas culturales. Desde joven estuve dedicada en la gestión de compañías de teatro en Toulouse (fundé Les Anachroniques en el 1988), de música (soy presidente de la productora de Cuarteto Tafi, un grupo de música del mundo creado en 2010), de danza (acompañé como vicepresidente a la compañía Danzón, que lleva ya once años). Lo que me interesa en esta etapa del proyecto es potenciar la investigación e innovación en las propias estructuras artísticas, porque si bien el mercado de la cultura en Europa es superior al del automóvil, todavía la precariedad del sector impide que se dedique desde iniciativas privadas tiempo para investigar. Es el reto también de *TransMigrARTS*: sensibilizar a los profesionales artistas a la investigación creación, a las habilidades nuevas que permitan indagar, a través del arte, problemas sociales, a proponer dispositivos artísticos que ayuden al bienestar en el trabajo, a la prevención del sexismo, a cuidar de las personas migrantes. En fin, nuevos caminos que hay que recorrer, con sus obstáculos y desilusiones, pero también, infinitos momentos de convivencia y de hallazgos.

FGU • Me consta que sigues la actualidad política, tanto en tu país, Francia, como en España y en el resto de Europa. Asistimos a un endurecimiento de los discursos sobre la migración y al mismo tiempo podemos observar la paradoja de la necesidad de los países desarrollados por atraer miles de personas migrantes para sostener el sistema. El objetivo de un proyecto como *TransMigrARTS* es facilitar la incorporación de estas personas que llegan a una nueva vida, generalmente plagada de dificultades.

Comentabas al principio de esta conversación que el programa es una utopía y eso me hace pensar en Eduardo Galeano y su célebre frase sobre la vigencia del pensamiento utópico para proyectar las sociedades hacia

un futuro mejor. Teniendo en cuenta este panorama internacional, los masivos desplazamientos humanos que están produciendo las guerras de Ucrania, Gaza, Siria, por citar las más cercanas a Europa, ¿crees factible que *TransMigrARTS*, o acciones similares que puedan surgir a partir de esta experiencia, formen parte de los programas estatales y regionales sobre políticas migratorias como un servicio a disposición de las instituciones dedicadas a la acogida, orientación e inserción de las personas migrantes? ¿Qué continuidad imaginas para el proyecto, una vez que concluya el periodo de cinco años que la Unión Europea ha financiado y del que tú eres la máxima responsable? ¿Quién o qué instituciones pueden o deben recoger el testigo? ¿Qué recepción estás encontrando en el tercer sector, en las ONG, movimientos como Cruz Roja o La Media Luna Roja, etc.?

MM • La verdad, es que es una pregunta difícil de responder, Félix. ¡Que nuestro programa pueda impactar las políticas públicas! ¡Qué más quisiéramos! Cuando en Francia se debatió la ley sobre migración a finales del año pasado, pensábamos que pudiésemos proponer alguna medida de acompañamiento de las personas migrantes dentro de esta ley, pero, no sé si te enteraste, se convirtió en una crisis política sin precedente en mi país. ¡Que tristeza! Yo diría que, en el terreno mismo, en las ONG, asociaciones, ayuntamientos, incluso, empresas, tenemos muy buena acogida. Estoy ahora en Madrid, donde estamos haciendo un taller de teatro en una empresa de ingeniería que trabaja casi exclusivamente con personas de Venezuela. Se ven claramente los resultados. La gente estaba muy contenta de poder compartir con el grupo el malestar y la desazón que podían sentir al dejar a su familia, su país. Fue una buena experiencia allí, porque tampoco era una migración de alto riesgo. Todos tenían trabajo, cierta estabilidad, lo que, en otros contextos como la Cruz Roja, que mencionas

más arriba, no es evidente. Hacer talleres artísticos con migración de alto riesgo es todo un desafío.

FGU • Si te parece, Monique, podemos ir concluyendo esta conversación interesantísima. Has hablado de las empresas culturales como tus “primeros amores”, lo cual me lleva a pensar en las grandes diferencias que hay en este ámbito entre los países que hemos recorrido en estos años, fundamentalmente Colombia, Francia y España, a la hora de abordar las prioridades culturales. Lo que finalmente se traduce en la financiación de proyectos y programas. *TransMigrARTS* finaliza el próximo año 2025 y una investigadora inquieta como tú ya estará adelantando nuevos programas y proyectos regionales, nacionales e internacionales de cara al futuro. ¿Cuáles son esos proyectos? ¿Qué puedes contar en este momento sobre tus próximos pasos en la investigación, la gestión cultural y el arte? ¿Qué te gustaría hacer ahora?

MM • Lanzarme al vacío para inventar cosas, porque desde luego no paramos o no vamos a parar durante estos cinco años. Creo que por ahora lo que importa es acabar bien el programa europeo, asentar los resultados científicos, difundirlos. La vida nos llevará seguro hacia otros caminos, donde nos volveremos a encontrar Félix, espero, porque has desempeñado un papel muy importante en *TransMigrARTS*. Muchas gracias por la charla.

Entrevista a



Fotografía tomada por David Romero y Julieta Bohórquez (2023). Omar Olvera y Hugo Morales, creadores de la Comedia Musical de *TransMigrARTS*, participaron en el encuentro de investigadores que se llevó a cabo en julio de 2023 en Toulouse. Como creadores musicales y escénicos, la experiencia del encuentro les sirvió como espacio de experimentación y creación para las canciones del musical, utilizando el espacio del coro como un laboratorio sensible en tiempo real.

Omar Olvera Calderón y Hugo Morales Zendejas

por **Diego Prieto Olivares**

Université Toulouse-Jean Jaurès - Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

DOI 10.59486/EUEP5358

Esta entrevista fue realizada en la ciudad de Toulouse, Francia, el 23 de julio de 2023 en el marco del Work Package 3. Los entrevistados, Omar Olvera Calderón y Hugo Morales Zendejas, son los encargados de crear, escribir, componer y poner en escena la comedia musical de *TransMigrARTS*.

Omar Olvera Calderón · Mi nombre es Omar Olvera Calderón y me dedico a las artes desde que tengo uso de razón. Muy chavito estudié cine a la par del bachillerato y luego estudié artes plásticas en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Y siempre tuve la inquietud de escribir un musical. Así es como nace *Para la libertad*, que es el primer musical que escribí y con el que empezamos a trabajar juntos Hugo y yo. Ahora tenemos casi once años de experiencia profesional en el teatro.

Hugo Morales Zendejas · En mi caso, empecé a estudiar música desde los doce años, pero ingresé a la Facultad de Ciencias mientras seguía estudiando y desarrollándome como músico en paralelo. Fue hasta que llegó un punto, en donde encontré en la facultad a un maestro que me empezó a enseñar ciertos modelos matemáticos para componer música, que dije: “tengo que volver de lleno a la música y olvidarme del sueño de mi familia de ser científico”. Y abandoné la universidad. Afortunadamente, obtuve una beca para estudiar composición musical contemporánea con ciertas herramientas científicas. Y a la par, como Omar había mencionado, nos conocimos cuando yo tenía 17 años, trabajamos juntos y estrenamos *Para la libertad*.

OOC · Es que yo estaba estudiando teatro musical en la misma escuela donde Hugo era maestro de guitarra. Y yo decido hacer este musical con canciones de Joan Manuel Serrat como parte de mi trabajo escolar, proponiendo toda la parte gráfica y plástica de la obra de teatro musical, pero la verdad, es que me enfoqué muchísimo más en la parte escénica. Y un día le dije a Hugo si podía hacer arreglos de canciones de Joan Manuel Serrat y me dijo que sí. Entonces, acordamos una cita, le llevé el libreto y lo leímos. Y pues yo creo que

conectamos ahí, cuando no teníamos ni idea de cómo se hacía, no había recursos, no había ninguna promesa, no teníamos ni teatro ni nada. Y la verdad es que fue de las cosas más valiosas que tengo en mi vida, el haber encontrado a Hugo, haberlo conocido y que hayamos tenido esa posibilidad de hacer *Para la Libertad*.

Y pues se volvió un fenómeno, porque todo el medio del teatro musical en México se enteró que estábamos haciendo un musical sobre un acontecimiento muy importante que era el 68. Que ha sido un tema que se ha querido hacer muchas veces desde el teatro musical, pero por la dificultad que tiene el llevar un tema tan sensible y tan delicado a un género que en la conciencia colectiva representa lo frívolo, lo superficial o cómico, era muy difícil llevarlo a cabo. Y así fue como comenzó nuestra historia en el teatro musical.

DPO · ¿Y cómo llegan a *TransMigrARTS*?

HMZ · Bueno, fue justamente por la obra. En 2018 fue el 50 aniversario de los movimientos del 68, tanto en París como en Praga, en Tokio, en México y pues la Université Toulouse-Jean Jaurès estaba en búsqueda de textos latinoamericanos que hablaran de la violencia en el 68, de México, en específico. Y fue por un amigo de Lila Bisiaux (investigadora de *TransmigrARTS*), que le contó que vio la publicidad de la obra en un bus de la Ciudad de México. Ni siquiera había visto la obra, simplemente, vio la publicidad y le dijo a Lila: “sé que hay una obra que va de esto. Búscalos”.

OOC · Porque comercialmente nos fue muy bien; entonces, yo creo que él nos encontró en alguno de esos carteles anunciando el musical. Entonces, este cuate le contó a Lila, ella me buscó en Facebook y un día me llegó un mensaje pidiéndome que le enviara la obra. Y yo desconfié mucho, porque justamente en ese

año nos habían plagiado la obra y pensamos que podía tratarse de algo igual. Entonces, ya teníamos miedo de compartir lo que hacíamos y pues le pedí toda su información. Y sí, ella fue muy amable, me mandó la página de la Universidad, todo en francés. Mi hermana habla muy bien francés y ella me ayudó a leer y me dijo: “yo creo que esto es serio”. Y pues lo mandé, y pasaron los meses y yo me olvidé por completo de eso, hasta que un día recibí un correo que decía “muchas felicidades, tu obra fue seleccionada”.

HMZ • Y ese año, en marzo de 2019, estrenaron la obra en La Fabrique (Toulouse, Francia), y pues invitaron a Omar al estreno. Y cuando viene de regreso, me cuenta que conoció a Monique Martinez, y ella le platicó de un proyecto en el que le gustaría hacer una especie de comisión para hacer un musical sobre los congresos. Y yo así, extrañado, y Omar me dice “pues yo tampoco entiendo, pero ¿cómo ves? ¿Nos lo aventamos?”. Omar se fue a Francia en octubre de 2019, estuvo con ellos en octubre, noviembre y

diciembre. Yo iba mandando música de acuerdo a lo que me iban solicitando, ellos tenían un pianista-ensayista y pues montaban la música, la probaban y me la mandaban por WhatsApp. Y luego yo escuchaba y hacía modificaciones.

OOC • Ahí yo podría agregar sobre el proceso en cómo para nosotros fue muy nuevo el transformar materia científica en materia sensible. Era algo que nunca me hubiera imaginado hacer. O sea, que llegué a esto por casualidad y que sí fue muy complicado en su momento, porque yo me siento aquí (en *TransMigrARTS*), y como me sentía en Quel Congres Voulons Nous en su momento, como un migrante, porque siento que he venido a un mundo totalmente diferente al mío. Es como si yo hablara otro idioma, como si yo estuviera en un lugar en donde aún no conozco del todo las reglas, en donde no sé cómo son las dinámicas. Son los mismos procesos que vive un migrante en un lugar extraño, de adaptación y a veces de timidez y miedo. Entonces, en ese momento, recibí toda esa información en un lenguaje tan extraño para mí, porque se hablaba del dispositivo del Congreso de una manera muy científica, y se analizaba todo el dispositivo desde distintas áreas teóricas y todo eso había que convertirlo en un musical.

Eso fue muy interesante y muy difícil, porque era encontrar la mejor manera de volver sensible este tema tan académico. Y la verdad es que fue un gran éxito desde el punto de vista personal, porque logramos encontrar cómo contar la historia. Ahí nace Armand McClown, porque Monique tenía muy claro que quería un personaje de ficción que también fuera un instrumento que pudiera transformar materia científica en materia sensible para difundir la materia científica. Entonces, aprovechamos eso para contar la historia de este personaje.

Fotografía perteneciente a los artistas. Omar y Hugo contaron con la participación y el trabajo de Morelia Villarino durante la creación del taller de migrantes, quien aportó toda la parte técnica de la coreografía. El trabajo de Morelia fue esencial a la hora de realizar trabajo corporal con los participantes del taller, quienes en muchos casos no habían tenido experiencia alguna en la danza o el movimiento en escena.

DPO • ¿Entonces, de ahí surge la idea de hacer también un musical para *TransMigrARTS*, desde este musical de los congresos? ¿O cómo surge esa idea?

OOC • Claro, porque fue todo un éxito. Incluso, dimos una conferencia sobre cómo fue la creación del musical. Y en ese entonces, Monique ya estaba aplicando para el financiamiento europeo de *TransMigrARTS* y ella me lo propuso. Y yo le dije “Monique, tú cuenta conmigo”. Y sucede que desafortunadamente viene la pandemia y eso retrasó muchas cosas. Había mucha incertidumbre y durante la pandemia un día me habló Monique para decirme muy contenta: “Omar, nos ganamos la convocatoria y vamos a hacer el musical”. Y yo le dije “bueno, pero vamos también con Hugo, porque yo quiero que él haga la música”.

Y así es como empezamos en otro tema muy distinto y muy nuevo para mí. Porque, claro, uno sabe que hay vulnerabilidad en la migración. Yo tengo una hermana que migró hace diez años a Alemania, pero no sé por qué yo tenía tan distanciada la historia de mi hermana con lo complejo de la migración, yo lo veía muy lejano. Y a veces me parecía en un inicio que todo el planteamiento del programa estaba en un lenguaje muy complejo y para alguien que no está acostumbrado, que no vive en el mundo de la academia, pues a veces dudaba: “¿será que sí estoy entendiendo bien?” Ahora sé que estaba entendiendo bien, pero en ese momento yo dudaba. Entonces, fue otra vez meterse a informarse en un proceso de investigación, estudiar, leer e ir siguiendo el programa.

DPO • Y además de estas dificultades que tú veías de no entender mucho sobre este tema, ¿cuáles han sido los desafíos a los que se han enfrentado a la hora de ir creando el musical?

HMZ • Creo que siempre ha sido el cómo estar seguro de que estamos entendiendo la información y, por lo tanto, traduciéndola de una manera eficiente. Porque en el mundo de lo sensible es muy difícil medir las cosas, porque el efecto que buscas es desde las emociones y no necesariamente desde un proceso racional y lógico.

Entonces, ¿cómo dialogan las emociones con la razón? Ese es el gran problema, yo creo. Y al final nosotros sabíamos que no podíamos llegar aquí, a esta etapa en Toulouse, ya con la música compuesta y las partituras listas, porque había cosas que todavía teníamos que entender y experimentar. Yo, para empezar, tenía que entender con mayor claridad “¿qué hago aquí?”. Entender ¿de qué va realmente el musical? ¿Cómo sería la manera ideal de que esto se comunique? ¿Y qué es esto, para empezar?

Porque yo no lo entendía hasta que llegué a Toulouse, sinceramente. Omar me había contado mucho, pero es muy diferente escucharlos en persona, deliberando, teniendo debates, aterrizando conceptos. Entonces, aquí ya entendí que hay más talleres en el mundo que se hicieron y hay toda una base de datos que los describe, y entonces, de ahí surgen ciertas palabras que los categorizan, y así. Ya desde ese lugar ha sido para mí mucho más claro el cómo se debe plantear la música para que no le estorbe a la información, para que se cuente una historia de manera efectiva.

OOC • Y sobre lo que dice Hugo, estoy totalmente de acuerdo, porque creo que compartimos mucho la idea de poner tus conocimientos al servicio de los demás. Entonces, algo que ha sido importante en este proceso es no olvidar que la finalidad del musical es sensibilizar al público sobre la migración y sobre lo importante que sería utilizar las artes para transformar la vulnerabilidad de los migrantes. Porque algo que tengo muy claro es que no hay necesidad de conmovir a quien ya está conmovido, a quien ya tiene muy clara esa parte de que hay que atender la vulnerabilidad en la migración, sino que hay que seguir pensando en la idea de que esto lo vea gente de afuera. Por eso es que decidimos que la primera escena fuera la parte más alejada de la materia científica, porque teníamos primero que plantear la vulnerabilidad.

DPO • Y entonces, a partir de lo que nos han contado de poner el conocimiento al servicio de los demás, me gustaría saber si consideran que el teatro musical ayuda a transformar la realidad



social que viven las distintas personas, como en este caso los migrantes. Y si lo hace, ¿de qué forma? ¿De qué manera transforma?

OOC • Bueno, yo estoy convencido. No creo que solamente tenga ese poder el teatro musical. Yo creo que lo tienen todas las artes. Pero desde el teatro musical, que es un lenguaje en el que hemos buscado perfeccionarnos, encontramos la fascinación de cómo conecta la música con la gente. Porque yo creo que eso es algo universal y además, mezclado con movimiento, con palabras, con la dramaturgia, es un poder que tiene el teatro musical de contar historias a través de la música y eso permite que la gente conecte con lo que se está contando en otro nivel emocional. Es la música lo que lo hace especial.

HMZ • O sea, en general, desde que existe la humanidad, las artes nos han permitido representarnos y vernos en una perspectiva que es diferente a la cotidiana. En la cotidianidad estamos viviendo de ciertas maneras o con cierta conciencia, ciertas necesidades, ciertos problemas, que atañen muy claramente al presente inmediato. Pero cuando vamos a una obra de teatro o somos parte de una, o la escribimos o lo que sea, estamos viendo algo que fue o algo que podría ser, no necesariamente algo que está pasando. Entonces, es tanto un espejo como un sueño también. Y siento muy claramente que en el teatro musical, o al menos el teatro musical que yo considero que está bien logrado, los personajes hacen música cuando les urge y lo necesitan y no pueden comunicarse de otra manera más que con música.

O sea, la música en sí misma, sin letra, tiene la capacidad de atravesarnos de manera ineludible. El sonido te atraviesa, aunque tengas los oídos tapados. Porque escuchamos por medio de la piel, por medio del cuerpo, de las vibraciones. El sonido es un fenómeno que literalmente tiene que atravesarnos para que lo percibamos, es muy transgresor en ese sentido. Entonces, cuando articulamos algo, un mensaje, una esencia, una noción, una intención, una convicción, a través del sonido es porque te está transfor-

mando, está modificando tu cuerpo físicamente y gracias a eso lo puedes percibir. Y eso a mí me parece que es una facultad hermosísima que tenemos como seres humanos: poder transformar el estado mental que tenemos a través del arte.

DPO • Bueno, y también, vi en sus redes sociales que hicieron un taller con migrantes en México. Me gustaría que me contaran sobre cómo fue esa experiencia, cómo fue que surgió, cómo fue el trabajo con los migrantes y qué fue lo más significativo para ustedes de esta experiencia del taller.

OOC • Bueno, pues como les contábamos, para mí era muy necesario conectar de manera personal con el proyecto. Eso ha sido fundamental en nuestros procesos creativos, que yo esté convencido y emocionalmente conectado con lo que vamos a contar. Cuando yo llegué a *TransMigrARTS* me di cuenta que la mayoría de los investigadores tenían ya experiencia en el trabajo con personas vulnerables, haciendo talleres de arte aplicado. Y para mí, como te decía, era un mundo nuevo porque no sabía exactamente cómo funcionaba, cuáles eran todas estas necesidades alrededor de la parte ética y todos los temas científicos alrededor de los talleres artísticos. De pronto, tuve claro que tenía que hacer un taller con migrantes para poder conectar de manera personal con el tema y poder escribir la obra.

En México tenemos una red de personas migrantes por nuestros amigos, por la colonia en la que vivimos y los convocamos. Porque desde mucho tiempo atrás también estos amigos nos habían dicho que querían que hiciera un taller de teatro para ellos y siempre estaban muy interesados en la parte creativa y ahí dije: “este es el gran momento”. Los convocamos y recibimos aproximadamente veinte participantes que teníamos de todo el mundo: España, Brasil, Turquía, Italia, Perú, Bolivia, Venezuela, y también migración interna que teníamos de Monterrey y de Tabasco, Michoacán y Colima.

Y le platiqué a Hugo para juntar esfuerzos una vez más de manera voluntaria, y también, con otra chica súper talentosa para la parte del movimiento. Porque sí teníamos muy clara esta parte ética

tan importante que hacíamos de manera intuitiva. O sea, era algo que sabíamos que teníamos que cuidar, porque íbamos a hablar sobre vulnerabilidad, se iba a trabajar de otra manera a como hemos trabajado profesionalmente, con actores profesionales donde vamos directo a la interpretación y donde cada uno vive sus procesos creativos de manera personal, sin que nosotros como directores podamos acompañarlo.

Por eso, también teníamos claro que aquí lo importante era el proceso y no la finalidad. Y eso fue muy padre, y por eso es que era mi intención que hubiera una persona encargada de la parte del movimiento, porque sabía que a la hora de que hubiera juego escénico y que íbamos a trabajar con personas que nunca habían bailado, que nunca habían hecho teatro, pues necesitábamos una guía. Por eso, con esta chica, que se llama Morelia Villarino, hicimos cuatro meses de talleres en México. Y fue muy importante mi experiencia en Granada, porque ahí aprendí mucho, muchas experiencias, muchas reflexiones y teoría. Y mi visita a Colombia, al Taller Itinerante de Artes para la Paz en Medellín y luego mi visita a la Universidad Distrital de Bogotá, me dieron muchísimos más conocimientos que después pude replicar en México.

HMZ • Algo que me ha parecido increíble de esta manera de trabajar, es decir, con personas que no tuvieran una formación necesariamente en artes escénicas y que estuvieran en esta condición migrante, es que claramente ha habido una necesidad de crear una comunidad entre ellos. Y eso, normalmente, no pasa; es al revés: cuando trabajamos con gente profesional hay muchos problemas de egos y de vanidades, y en lugar de una necesidad de crear comunidad es una necesidad de brillar por encima del otro. Y aquí ha sido relativamente más fácil conjuntar esa necesidad individual para que cada quien brille. Por eso, ha habido maneras muy orgánicas de alentarnos entre todos y de sentir un genuino orgullo de lo que se está presentando al final.

Esto que decía Omar de que nos ha permitido valorar mucho más el proceso que el resultado, me parece increíble, porque también me he

dado cuenta que el proceso es una sucesión de resultados en tiempo real. O sea, si el resultado es un punto y el proceso es una línea, pues más bien es darme cuenta que la línea está hecha de puntitos. Y esos puntitos de repente eran un comentario, una pregunta, un “¿cómo estás hoy?”. Cosas muy sencillas y muy puntuales que hacíamos durante los talleres, que nos permitieron ir tejiendo una nueva comunidad. Y eso me genera muchísima esperanza estando en un mundo tan disociado y tan aislado socialmente: el poder ver una nueva comunidad de amigos más allá del taller, personas en las que podemos confiar y que pueden confiar en nosotros.

OOC • Por ejemplo, yo antes de esto no había tenido tanta conciencia de cómo yo mismo y mis propias vulnerabilidades se estaban transformando durante el proceso. Y para mí fue emocionalmente importante, porque uno también atraviesa sus propios conflictos como tallerista. Y definitivamente, es clave el trabajo colaborativo, porque yo solo no habría podido, si no hubieran estado Hugo, Morelia y Klaus Duayne.



Fotografía tomada por Nicole Cantisano en *Hangar de la Cepière* (2023). Omar Olvera, Hugo Morales y Klaus Dwayne llevan trabajando durante muchos años y sus esfuerzos mancomunados durante el taller de migrantes permitieron un trabajo minucioso en las voces y la producción musical.

Porque, también, teníamos un taller de lujo, que, aunque fue financiado por nosotros mismos y con el apoyo de mucha gente, teníamos que pagar el salón de ensayos y había otros gastos. Pero, por ejemplo, es un lujo que en un ensayo haya música en vivo, y en todas nuestras sesiones teníamos a dos músicos y a nuestra coreógrafa. Ella cuidaba todo el tiempo, estaba ahí al pendiente por si algo era necesario desde el movimiento y desde la coreografía.

Y algo que era muy bonito: nunca poner el dedo, ni la presión, ni la insistencia sobre el tema de la vulnerabilidad y la migración. Es decir, que ninguno de nuestros ejercicios planteaba el exponer la vulnerabilidad, sino que nuestro taller estuvo basado siempre en ejercicios de arte: “hoy vamos a cantar, hoy vamos a bailar, hoy vamos a actuar”. Y en ese proceso salían, solas, las dificultades de ellos; cada quien de pronto sacaba su historia. Y como obviamente estaba de planteamiento que el taller era sobre migración, pues había ahí una intención muy de fondo, pero jamás decíamos “hoy vamos a hablar de nuestro proceso migratorio”, ni decíamos: “a ti te toca hoy hablar de lo que estás sufriendo”. Y eso es algo que ha sido muy bello, el no aplicar algo que pudiera ser parecido a la terapia, porque es un tema muy delicado. Era seguir confiando en el arte.

DPO • Y ahora que mencionaban que lo más importante para ustedes era siempre el proceso más que el resultado final, efectivamente, sí surgió un resultado final, porque a partir de esa experiencia de taller surgió una compañía.

OOC • Bueno, la verdad es que casi al final del taller, que fueron como 32 sesiones más o menos, planteamos montar una obra y compartirla al público. Y casi al final del proceso nos dimos cuenta que los ejercicios que habíamos hecho ya eran la obra de teatro. Entonces, escogimos un número de ejercicios que empezamos a fijar en una estructura que estaba basada en una línea lógica de la migración: la decisión, el trayecto, la llegada y, a veces, el retorno. Y nos apoyó la casa de refugios Citlaltépetl, que es un refugio para escritores perseguidos, donde nos dieron la oportunidad de presentar ahí nuestra obra de teatro.

Lo presentamos, lo abrimos al público y vinieron todos nuestros amigos. La experiencia fue bellísima y la música preciosa, porque, además, era un musical. Y al final, ya había sido muy clara la transformación que habíamos visto en ellos. Teníamos participantes con muchos problemas económicos, de adaptación e idioma. Y son personas que se han transformado en un año, que hemos visto cómo han cambiado físicamente, cómo han mejorado su idioma y cómo tienen mayor facilidad para el juego colectivo, para interactuar.

Entonces, esas cosas han sido muy gratificantes para nosotros, y yo tenía también un cariño muy grande por el taller, porque yo también me había transformado y había canalizado mis temas emocionales allí. Y cuando terminó el taller y todo dijimos “¿ahora qué hacemos?”, pues yo siempre había tenido el deseo, como cualquier director desea, de tener una compañía de teatro. Y me dije “quizá este es el momento”. Y cuando les pregunté si hacíamos una compañía de teatro, todos me dijeron “sí, hagámosla”. Y así es como nace la Compañía Migrante.

HMZ • Bueno, a mí me parece que es una transformación muy evidente el hecho de que de un taller gratuito y voluntario, de forma orgánica, haya nacido la urgencia y la necesidad de seguir haciendo teatro. Y bueno, pensábamos que iba a tener un impacto muy local, pensábamos sólo dos funciones, en casa de una de las participantes, en una vecindad en el centro histórico con funciones para 10 personas y amigos y familiares, pero ha habido un revuelo muy importante, porque una de las personas que invitamos a esas funciones, a quien le debemos mucha gratitud, invitó a gente del periódico y les gustó mucho la obra. Y ellos también hicieron resonancia con otros lugares para seguirla presentando.

Y también, para cerrar mi comentario, quiero agradecer al maestro Klaus Dwayne. Gracias al maestro hemos podido tener música en ensayos en los que yo me puedo permitir pulir las voces. Y hacer eso uno sólo es muy difícil, pero en equipo es increíble, porque siempre tienes a alguien en quien contar, un respaldo constante. Y no sólo en lo técnico, sino también, en temas emocionales,

porque como lo decía Omar, al final nuestro trabajo es gestionar emociones de muchos humanos al mismo tiempo, que, por lo general, somos humanos muy sensibles y por lo tanto, muy complejos. Por todo eso, recibir la carga de energía de tanta gente y poder repartirlo entre dos o tres personas, cuatro con Morelia, es increíble.

OOC • Sí, tuvimos retos emocionales complejos con los que solos no habríamos podido. Como talle-
ristas a veces nos enfrentamos emocionalmente a las complejidades de la vida cotidiana de cada quien y de los participantes. Y a veces atiendes un problema, o mejor dicho un reto, pero muy pronto viene el que sigue y ya cuando crees que ya lo resolviste, entonces, viene otro. Y a veces eso es desgastante emocionalmente, llega un punto en donde dices: “no sé si puedo seguir con esto”. Y cuando cuentas con un grupo de personas, yo creo que eso fue fundamental para que esto fuera un éxito.

DPO • Y ya para cerrar, como última pregunta, ¿qué significa para ustedes la presentación que hay el miércoles del coro¹?

HMZ • Súper importante. Yo he venido aquí a entender que tenemos el privilegio, que muy poca gente tiene en el ámbito del teatro musical, de hacer un laboratorio o un lugar de experimentación artística. Eso, por lo general, no sucede nunca, que nosotros podamos componer ciertas bases musicales, ciertos textos y probarlos con la cantidad de gente que hemos tenido, con la disposición que también han tenido. Es como poner una vara, decir “estamos aquí hoy”, y a partir de entonces cómo puedo yo arreglar la música para que sea más pulida y sea más eficiente el montaje hacia julio de 2025 en Madrid. Para mí el miércoles no es el punto final de lo que vinimos a hacer, es el punto de partida de lo que nos toca hacer y ese punto de partida me emociona mucho porque, por lo general, si se

llega a dar un punto de partida así, en un día antes del estreno o en el estreno, pero en este caso tenemos dos años que me permiten digerir todo lo que ha pasado, sentir la música en un espacio de tiempo mucho más orgánico. Podemos, realmente, llegar a un resultado estético que nos satisfaga a todos y que además sea un montaje eficiente. Eso a mí me emociona demasiado, pensar lo que se va a lograr en Madrid en 2025, porque pase lo que pase, ya está transformando la manera en la que se usa el teatro musical en el mundo. O sea, me emociona que el miércoles se abre una brecha nueva para el teatro musical.

OOC • Y yo creo que por eso a Monique le encanta el proyecto. Yo lo que puedo decir es que a mí me parece tan importante, tan hermosa, la hipótesis del proyecto de ayudar a personas migrantes vulnerables, que están atravesando por cosas muy difíciles; me conmueve muchísimo y me da mucha esperanza en este mundo tan difícil. Y me da mucha esperanza saber que hay un grupo de personas brillantes, porque de verdad, no hay día que no me admire de los conocimientos que tienen ustedes y me conmueve la idea de que haya cincuenta cabrones reunidos, discutiendo y trabajando. Y me parece muy hermosa la finalidad de este encuentro y que para mí la presentación del miércoles, el coro, me hace sentirme parte y me hace sentirme útil para ustedes.

Otra vez vuelvo a lo mismo de ponernos al servicio de los demás, porque el coro, tanto en Granada, como en Medellín, como en este encuentro, ha sido un espacio para quienes han querido, un espacio para canalizar el estrés, la ansiedad, la angustia y el enojo, que son normales en las discusiones de este tamaño que ustedes mantienen. Porque a veces me parece que ustedes mismos no tienen claro la magnitud de lo que están haciendo. Esto es innovador y lo necesita el mundo.

1 • El miércoles 26 de julio de 2023, en el marco del cierre del encuentro en Toulouse del WP3 para la construcción de los prototipos, se realizó una presentación coral de cuatro canciones inéditas de la comedia musical *TransMigrARTS*, las cuales habían sido trabajadas por el coro de investigadores del proyecto a lo largo de todo el mes de julio, en paralelo a las discusiones académicas mantenidas en dicho encuentro.



DOI 10.59486/BRSP4721

Entrevista a

Jessica Narváez Ruiz

Gestora social y cultural de la comunidad Evitar. Representante del grupo de "Jóvenes Progreso y Futuro de Evitar" (JOPROFUMEV)

por **Aline Vallim** (Universidad Distrital Francisco José de Caldas)
y **Carolina Mahecha Quintero** (Université Toulouse-Jean Jaurès)

Esta entrevista fue realizada en Evitar, un municipio del departamento de Bolívar en Colombia, el 21 de agosto de 2022.

Para iniciar la conversación

¡Bienvenidos/as a Evitar, uno de los lugares más maravillosos de Colombia!

En la costa caribeña del departamento de Bolívar, precisamente, en el Municipio de Mahates, se encuentra el pueblo Evitar, un territorio atravesado por ciénagas y montañas que albergan una variedad exuberante de flora y fauna. Su población está integrada por una comunidad afro campesina, fundada conjuntamente con el pueblo circunvecino de Malagana; una de las hipótesis para la formación de ambos pueblos se trata de un conflicto político que tuvo lugar en el poblado de Mahates. Ante estas circunstancias, la migración fue la alternativa para las dos comunidades que surgieron de este proceso de escisión, en el que según dice la leyenda “la gente migró de mala gana para evitar problemas”.

Un alto porcentaje de la población de Evitar es afrocolombiano. Etnia cuya cultura y raíces ancestrales han sido transmitidas intergeneracionalmente gracias a actividades como la pesca, la agricultura, la danza y la música, entre otros oficios tradicionales desarrollados por esta comunidad. Como parte de la valoración, preservación y difusión de este legado y patrimonio cultural, sus pobladores promueven diversas manifestaciones y fiestas populares, tales como la Festifera Voces, Sones y Tambores, la cual acontece en la región durante el mes de noviembre con el fin de generar un espacio de encuentro entre las expresiones culturales afro campesinas y afrocaribeñas.

No obstante, a pesar de esta riqueza cultural, la comunidad de Evitar afronta diferentes condiciones de vulnerabilidad debido a la dificultad de acceso a derechos fundamentales como: educación, salud, empleo, servicios públicos básicos de saneamiento y agua potable, entre otras problemáticas. Estas carencias han sido un obstáculo tanto para el desarrollo de este territorio como para el fortalecimiento de sus prácticas culturales.

Frente a este panorama, en el que se pone de manifiesto la ausencia de un estado social de derecho en este territorio, las generaciones más jóvenes han estado obligadas a migrar hacia otros municipios y ciudades vecinas en busca de mejorar sus condiciones y oportunidades de vida.

Atendiendo a la necesidad de motivar instancias de reivindicación de los derechos de esta comunidad, un grupo de mujeres jóvenes que oscila entre los 11 y 22 años de edad, decide dar lugar a un proceso de organización feminista bajo el nombre de “Jóvenes progreso y Futuro de Evitar – JOPROFUMEV. Este grupo tiene como objetivo la conservación y afirmación de las prácticas culturales y artísticas que componen la identidad afro-campesina como una alternativa de lucha por los derechos sexuales y reproductivos de las mujeres, en un contexto en que los casos de violencia y el acoso sexual son altamente recurrentes.

La intención de acercarnos a esta comunidad a partir de establecer un vínculo con la organización Joprofumev, en el marco del proyecto TransmigrarARTS, nace del interés de conocer y dialogar con las prácticas culturales, artísticas y políticas lideradas por mujeres jóvenes negras, con miras a visibilizar tanto sus problemáticas como su capacidad de acción en los márgenes de un territorio de migración latinoamericano. Adicionalmente, haciendo referencia al ámbito global, consideramos que aunque se ha presentado un aumento del protagonismo femenino en los flujos de movilidad poblacional, la ausencia de reconocimiento del papel de las mujeres migrantes en estos procesos, así como la insuficiencia y neutralidad de los estudios y políticas públicas que abordan la migración desde una perspectiva de género, siguen siendo asuntos que requieren ser atendidos. En este sentido, es que esta entrevista representa una microacción en un intento por evidenciar la potencia de estas realidades que han sido frecuentemente ocultas y silenciadas.

¡Buenas días! Nos encontramos hoy con Jessica Narváez Ruiz, gestora social y cultural de la comunidad de Evitar y una de las movilizadoras del grupo JOPROFUMEV, con quien tuvimos el privilegio de conversar durante la realización del taller “Creación Compartida en Danza con Mujeres Migrantes”.



Entrevista en Evitar. Jessica Narváez (administradora pública y gestora social y cultural de la comunidad de Evitar), Aline Vallim (artista y doctoranda de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas) y Carolina Mahecha Quintero (artista y doctoranda de la Université Toulouse-Jean Jaurès).

Aline Vallim • Jessica, ¿podrías realizar una presentación de ti misma, por favor?

Jésica Narváez Ruíz • Bueno... yo soy Jessica Narváez Ruiz. Soy administradora pública de formación, pero yo me he desempeñado más en el ámbito del trabajo social y comunitario.

Desde la edad de 19 años (y ya tengo un montón) realizo un trabajo con niñas, niños y jóvenes de la comunidad de Evitar. He participado desde esa edad de JOPROFUMEV, pero también, de la Asociación para la Niñez y la Juventud Red Antorchas. En esta asociación hacemos un trabajo político y sociopolítico con ellos y ellas. Trabajamos los derechos

sexuales y reproductivos, así como la promoción de la identidad a partir de la práctica de la danza y la música. Como parte de esta iniciativa, hemos creado una escuela de danza y de música tradicional, cuyo objetivo no es solamente bailar por bailar. Lo que se pretende puntualmente es contribuir al fortalecimiento de nuestra identidad, de tal manera que esta pueda trascender y prosperar en nuestro territorio. ¿A través de qué? o ¿cómo lo hacemos? A través de diálogos intergeneracionales, ya que lastimosamente nuestras memorias se están perdiendo.

AV • ¿Cómo fue que te integraste a JOPROFUMEV y a Red Antorchas?

Carolina Mahecha • Sí, en dirección a esa pregunta (...) ¿Cómo se construye toda esa idea de hacer ese trabajo justamente con Red Antorchas? ¿Cuál fue el origen y el motivo de desarrollar este trabajo? Un poco como “la historia”, pues...

Todas • (risas.)

JNR • Bueno... realmente yo soy de aquí, nacida aquí, mi ombligo está aquí en Evitar. Pero precisamente, por las problemáticas que han existido casi siempre y también, a raíz del machismo... mi papá y mi mamá nunca han podido compartir conmigo al cien por ciento. Entonces, yo me la pasaba entre Maicao, la Guajira y Evitar. Cuando cumplí 16 años terminé de estudiar, pero yo no quería y no me podía quedar allá, porque el familiar que me cuidaba falleció. Entonces, decidí venirme para acá. Empecé a estudiar en Barranquilla, en una universidad privada, pero a mi mamá la despidieron de su trabajo como licenciada en educación preescolar del magisterio, razón por la cual yo no pude seguir estudiando. Para ese entonces yo ya tenía 18 años. Pero a mí siempre me gustó, siempre me encantó, me fascinó hablar con los mayores y las mayores. Me encantaba y me fascinaban sus historias. Pero resulta, pasa y acontece que

cuando estaba acá, yo entré en depresión. Estando acá en el pueblo, un primo me dijo que acá efectivamente había un grupo juvenil. Había los Consejos Municipales de Juventudes (CMJ), entonces, empecé a investigar. Las cosas no se dieron inmediatamente, pero de todos modos con el tiempo pude empezar a participar. Recuerdo que fue como para un mes de noviembre, cuando yo pude ingresar, fue una oportunidad para empezar a compartir y para comenzar a dar charlas en los colegios de las comunidades sobre los CMJ.

Las primeras elecciones que se realizaron realmente en este espacio tuvieron lugar hasta 2022. Los y las jóvenes podíamos tener, brindar nuestras voces o alzarlas. Entonces, prácticamente funcionaba como un consejo territorial, pero no teníamos un presupuesto. Aunque la ley lo señalara, no funcionaba. Nuestro municipio sigue en la categoría seis, lo que significa que no es autónomo, sino que depende de los recursos enviados por el gobierno nacional.

Aun así, se siguió insistiendo. Lanzamos a una compañera como candidata para que pudiera promover toda la parte formativa y demás, pero ella no fue elegida. Independientemente de eso, seguimos trabajando, seguimos formando nuestros chicos y chicas, aunque la municipalidad como tal no nos dio ese apoyo, esa voz. Seguimos trabajando con la Red Antorchas y todo lo demás.

Pero lo que fue sucediendo, es que a raíz de las necesidades que se presentaban, las chicas se casaban, porque casi todo giraba en torno al tema del género. Quienes tenían muchos problemas en la casa, la única alternativa que encontraban era escaparse e irse a trabajar a Venezuela o buscar marido. Tampoco podían, por ejemplo, salir a fiestas, ni podían estudiar, ni nada. La otra alternativa que tenían era irse a trabajar a casas de familia para seguir acá. Si tenían ganas de estudiar, en su trabajo no les era permitido, porque siempre ha existido el tema de la explotación.

Entonces, a medida que el tiempo iba pasando, nos dimos cuenta que los chicos y chicas que llegaban al final del bachillerato no podían continuar sus estudios, ya que las dificultades y problemáticas del territorio llevaban a que los y las jóvenes quedaran fuera de toda actividad. Por eso pensamos que era importante crear otra estrategia. En esa medida nacen los semilleros y eso también pasa a hacer parte de la historia de Antorchas.

Y la idea era que esos semilleros, a medida que iban creciendo, fueran formando a otras y otros jóvenes que vendrían a remplazar a quienes ya no podían estar, porque obviamente tenían que irse de la organización. Por eso en algunos momentos yo me quedé sola, pero bueno, ya varias veces me había quedado sola en el grupo.

Otras veces salíamos a caminar con las dos o tres personas que empezamos. Alguna vez, decidimos, junto con Antorchas, que era muy importante que hubiera un espacio propio, única y exclusivamente para nuestros encuentros, entre otras cosas, porque había algunos temas complicados. Algunos chicos se salieron porque había un conflicto entre las escuelas de danza y música, ya que las chicas decían: “¡Ah!, ellos tocan, pero nosotras no solo queremos bailar, nosotras también queremos tocar...”. El caso, por ejemplo, de una de ellas, es que realmente no inició en la escuela de música, pues quien ingresó fue su hermano mayor. Ella empezó a la edad de cinco años. Este año ella cumple dieciséis. Y con el tiempo, ella solita agarró un tambor llamador, un instrumento pequeño que hace como las veces de tempo en la música. Ella sola agarró el llamador y su hermano le iba explicando, pero él de pronto por lo que decían en la calle se fue como apartando, se fue como cohibiendo. De ahí que, en estos momentos, ella es la única chica que ha permanecido y que toca el alegre como tal. O sea, el hermano salió del proceso, no quiso seguir.

CM • Es decir, ¿es la única entre los hombres y las mujeres que toca el alegre?

JNR • De momento, sí...

Porque pueda que haya otras, pero decir que se dedican de lleno a tocarlo, no, porque todavía está el imaginario de que las mujeres no hacen eso, de que son “machorras”. Y hay otros términos un poco más vulgares que no son ni siquiera necesario mencionarlos aquí. ¡Son demasiado grotescos!

CM • ¡Claro!

JNR • Entonces, sale pues el primer grupo de nenas muy chiquitas. Por cierto, la que tocaba el bombo, ella que tocaba el alegre, las maracas, el llamador, el guache, la guacharaca. Esto ha sido un proceso muy bonito que se ha ido transformando, porque, en esa idea de “los padres...” ¿y las madres que son?... yo ya no me encuentro con que solamente son “los papás”, porque si me dicen que son papás, yo me imagino que son solo hombres. Entonces, son papás y mamás para no confundirme (...)

(...) Se ha asumido que nosotros como tal los estábamos explotando, porque se presentaba la oportunidad, por ejemplo, de salir a eventos que se conseguían a través de Antorchas para mostrar lo que hacían. Yo siempre he pensado que hay gente a veces que ni “lava ni presta la batea” y eso es muy complicado. Digamos que, a estas alturas del partido, las cosas han cambiado. Creo también que hay muchas cosas que han mejorado, pero, aun así, no dejan a veces de aparecer sorpresas de personas que no comprenden. A veces una se frustra y a veces la frustración se muestra de esa manera. Es decir, quizás no tuve la oportunidad que tuviste tú, pero no lo sé expresar, no me quiero acercar a ti, no te lo puedo decir, quiero hacer cosas como las haces tú, me quiero involucrar contigo, pero pienso que todo lo que haces es negativo. Por eso, también, la idea es que ellos y ellas no tengan ni quieran pasar por ese tipo de experiencias y que, si en algún momento se sienten así, tengan la tranquilidad de acercarse a nosotros, de decirlo y de expresarlo volun-

tariamente. Con todo eso quiero decir que es común encontrarnos con situaciones donde las personas que tienen hijas e hijos y por su falta de oportunidades en el pasado, también se las niegan, aunque a veces sea de manera involuntaria.



Mujeres en taller. Organización “Jóvenes Progreso y Futuro de Evitar- JOPROFUMEV” durante el taller “Creación Compartida en Danza con Mujeres Migrantes” en el marco del proyecto *TransMigrARTS*.

AV • Me gustaría saber un poquito más sobre cómo fue la creación del grupo, específicamente, del grupo de las chicas. ¿Cuál fue la chispa? ¿Cómo se dio ese proceso, la decisión de “bueno, vamos a armar un grupo entre nosotras”?

CM • ¿Y hace cuánto tiempo?

JNR • ¡Un pocotón!

Todas • (ríen.)



Intergrantes del taller. Organización “Jóvenes Progreso y Futuro de Evitar- JOPROFUMEV” durante el taller “Creación Compartida en Danza con Mujeres Migrantes” en el marco del proyecto *TransMigrARTS*.

JNR • A ver, la idea nació como desde 2016 porque, realmente, es toda una escuela enorme. Entonces, hay un montón de personas que finalmente no están. Y nace, precisamente, como les comentaba, por los problemas que teníamos en el territorio, O sea, salían las chicas embarazadas, las chicas se iban. Pero tampoco la administración como tal brindaba una solución, sino que comentaban: “se fue o salió embarazada... entonces, fue porque se le alborotaron las hormonas y ella prefirió eso. Porque a ella le gusta eso”.

Entonces, la cosa aumentó y había nenas de doce y trece años saliendo embarazadas. ¿Cómo es posible que una nena de doce y

trece años salga embarazada? ¡Es una cosa loca! Todavía ni siquiera sus órganos están plenamente desarrollados. ¿Qué es lo que permite eso? ¿Qué es lo que provoca eso?

Hemos pensado que más allá de que sea una cuestión hormonal, a veces en contraposición a lo que muchos dicen, o más desde la administración de gobierno que no se ha preocupado realmente por el problema. Es que la gran mayoría de las veces las chicas salían embarazadas precisamente por la falta de información y de formación. Y aparte de eso, ellas tienen muchos problemas en la casa que, como ya lo comenté, son consecuencia de lo monetario. Entonces, la cosa

es hablar con ellas. Es lo que vemos. Pero, realmente, si no hablamos con ellas, pues no sabemos que es lo que está pasando.

Sin embargo, lo que sucede es que la información se las dan las chicas más grandes, a partir de los dieciséis años, porque la ley... la ley, la ley... esta tormentosa ley, nos impide hablar con las chicas más pequeñas, porque dicen que las estamos conduciendo, influenciando y esas cosas. Y yo, un poco atrevida, dije: “si ya nos ha pasado que, o sea, varias generaciones que se han ido, y lastimosamente hay como unos pensamientos muy arraigados con nenas de dieciséis años que, queramos o no, por más que las invites y que les expliques es difícil, porque hay mucha presión social. Por eso es muy importante que empecemos con las chicas más pequeñas”.

Y me atreví con nenas de diez años. Nos atrevimos con nenas de esa edad que se preguntaran sobre su cuerpo. Por ejemplo, ¿quién podría acceder a su cuerpo? Nadie más a parte de ella o de pronto su mamá podía acercársele y que si alguien se acercaba a ellas, les insistía, buscaba tocar su cuerpo, pues inmediatamente debían decirle a su mamá. Eso, porque hay muchos casos ocultos aquí en la comunidad. No solamente aquí, en el territorio en general. A veces las chicas consideran que es desde la inocencia que el primo les tocaba el brazo o a veces o les hacía cosquillas. Ellas creen que es un juego, pero normalmente no es así. Hay algunas personas que no llevan esa intención realmente, sino que es otra cosa.

Cuando las chicas van creciendo, se va abriendo la oportunidad de empezar a hablar de eso, podemos ir ingresando con un poco más de información. Por ejemplo, si en el colegio les explicaran y les hablaran sobre su cuerpo desde el principio, ¡pero no! Allí les decían que cuando se metían con los hombres, pues las castigaba Dios, que se debían casar y mantenerse en la casa.

Por eso salen una cantidad de cosas que a veces uno no sabe realmente cómo interpre-

tarlas, cómo manejarlas, porque también hay cosas que se salen de las manos. Entonces, la idea era comenzar a trabajar con los derechos sexuales y reproductivos. Se presentó una convocatoria con el Fondo Lunaria y seguimos trabajando con otras nenas a partir de los once y doce años hasta los catorce, más o menos. De ahí que, ya con más tranquilidad y más confianza, se les preguntaba si tenían conocimiento de los métodos anticonceptivos, ¿si sabían a qué edad podían iniciar su vida sexual en Colombia? Fue un choque fuerte explicarles por qué aquí en Colombia hubo un conflicto, hace varios años atrás, con el tema del turismo con los extranjeros. Recuerdo que sucedió en Cartagena. En Colombia se presentó un proyecto de ley en el que se establecía que las chicas en el país podían iniciar su vida sexual a los catorce años. Sin embargo, ¿a esa edad ya eran realmente conscientes, aunque no hubiera una formación para eso? Porque, incluso, todo era explicado desde una perspectiva religiosa. Ya en esa edad ellas son conscientes, pero entonces, ¿si quedaban embarazadas, la responsabilidad era de ellas, porque ellas eran conscientes de serlo?

Todavía, el día de hoy, hay casos en los que una chica puede llegar a un puesto de salud, y como no hay formación, han muerto, porque se han practicado abortos, que es como un término feo, y no interrupción voluntaria del embarazo, con el fin que la gente tenga más miedo. Y muchas han muerto, muchas se han desangrado. Una vez hubo un caso en el que una nena llegó al hospital de una comunidad aquí cercana con una pariente; porque eso es el otro asunto, el ciclo se ha repetido constantemente, son las abuelitas que quedan al cuidado de las niñas. Pero como las abuelitas no tuvieron esa formación, entonces, ellas tienen muchos tabúes y eso está tan amarrado, tan cerrado, por lo que lo más fácil es echarlas de la casa.

Entonces, esta chica llegó al hospital, creo que con la abuelita, yo no alcancé a verla. Le pre-

guntaron, pero le hablaron muy fuerte, o sea, tan fuerte que yo alcancé a escuchar; pienso que las cosas no tienen por qué decirse así. Y le preguntaron que la niña qué tenía, pues ella llegó quejándose y andaba mal y no le quisieron brindar una silla de ruedas para sentarse. Y le dijeron: “¿es que estabas abortando? Ojalá que se aguante. Llévala para allá. Ojalá que se aguante, porque a ella nadie la mandó a eso”. Yo me quería levantar, pero en el momento no sé qué fue lo que pasó, qué fue lo que me dio que yo no logré hacerlo.

Estamos en pleno siglo XXI y todavía se siguen presentando este tipo de situaciones. Y si las chicas, por ejemplo, van a los hospitales. Bueno aquí en el hospital a veces les suministra información y preservativos, pero al mismo tiempo les preguntan cuándo empezaron su vida sexual, generando así un rumor en torno a esto. Es decir, primero se entera todo el corregimiento de la vida de la chica, aunque la misma chica tiene derecho y acceso a la información, independientemente que ella tenga ya ciertas claridades. Y son capaces de hacerte preguntas como: “¿y tú mamá ya sabe que tú ya empezaste tu vida sexual?”. Es decir, todo ese tipo de cosas que ellas han tenido y tienen que afrontar nos permitieron seguir con el trabajo sobre los derechos sexuales y reproductivos. Y también, en cierta manera, lo asociamos con el tema de la danza y la música.

Ahora, ellas no solamente hacen con nosotros ese trabajo, sino que también, impartimos formación en participación colectiva y ciudadana, construimos agendas políticas de niñas, mujeres y jóvenes, en busca de hacer propuestas concretas. En esta tarea ya llevamos como tres o cuatro mandatos aproximadamente, pero ha sido difícil porque prometen y prometen como siempre, pero realmente es complicado. Por el hecho de ser niñas, entonces dicen: “pero son niñas”. Frente a esto, he sido obviamente una de las personas que interviene y aun así dicen:

“pero mira lo que les estás enseñando y ¿los papás de ellas saben que aquí les están enseñando eso? Ustedes saben, se van a meter en un problema”. Y yo digo: “no. Ellas tienen derecho y tienen que formarse en eso”. De hecho, ellas lo hacen en estos momentos.

Al principio había mucho miedo, y de ahí es que nace la necesidad de la “Casa de la niña y la mujer joven afrocampesina de Evitar”. ¿Por qué? Pues porque no existía la posibilidad de encontrarnos con tranquilidad en la calle y de hablar de estas cosas que nos estaban molestando a todas, pues porque la gente comentaba y decía “¡ah! es que estás viniendo acá ahora”. Muchas dejaron de venir por eso, porque les contaban a sus padres y madres quienes les obligaban a abandonar el grupo. Y luego nosotros nos enterábamos de que las habían maltratado, les habían dicho que no podían volver.

Ante esto, en algunas ocasiones hacíamos las reuniones en mi casa o en el patio de mi casa, pero también había conflicto. Si lo hacíamos al lado de la virgencita o en el parque que se ve ahí entrando, había personas que tenían acceso y nos cortaban los cables o nos apagaban la luz, para que no habláramos, para que no charláramos. Nos decían: “¡ah! Es que ustedes se van a ver con los novios”. Y pues no se iban a encontrar con los novios, porque yo estaba ahí. E incluso, hablábamos con los papás y las mamás para decirles que ellos y ellas ya estaban en edades en las que sabían perfectamente cómo funcionaba el cuerpo de una chica y un chico. Por eso no tenía sentido que les negara esa oportunidad de formarse. A los padres y madres les corresponde estar pendientes y asesorar a los y las jóvenes y niñas.

A partir de eso se generó un lazo muy chévere con las mamás, porque las mamás decían: “bueno, cierto, obviamente yo no quiero que a mi hija le vaya a pasar lo mismo que me pasó a mí. Yo resulté embarazada bastante pequeña y a mí todo, absolutamente todo el mundo me

dio la espalda”. Y hay momentos en los que, por ejemplo, aquí hay mucha mamá a la que, a veces, le dicen “la mamá luchona”, para burlarse.

CM • Mamás solteras.

JNR • Exacto. Mamá soltera, porque se sigue replicando que la mujer es la responsable. Entonces, a los hombres se les permite tener muchas mujeres, pero cuando alguna chica resulta embarazada, se le pregunta “¿con quién lo hiciste?” Y ahí es que yo digo: “¿será que es que uno como mujer se los hace uno sola o cómo es la cosa?”.

CM • Y ¿por qué les dicen “luchonas”? ¿Qué quiere decir “luchona”?

JNR • A ver. No es solamente acá que se usa esa palabra. Pero “luchona” es esa mujer que es empoderada, que es fuerte, que no le importa pensar: “bueno sí estoy embarazada y si tú no me quieres responder, pues no me respondas, pero yo he tomado la decisión de tenerlo”. Es decir, tú asumes que es problema tuyo. Pero algunas veces también se usa como una forma de burla, refiriéndose a: “tú saliste embarazada para que yo me hiciera cargo de ti, pero tú eres una luchona porque tú misma te embarazaste, porque creías que me ibas a amarrar”.

CM • Entendemos que este ha sido un trabajo en torno a los derechos reproductivos, pero también es un trabajo de formación feminista en la práctica, ¿cómo se establece esa relación de esa formación política feminista, con el trabajo artístico de la danza, de la música?

JNR • Bueno, normalmente, como campesinas que somos, nosotras no necesariamente dependemos del hombre. En este momento podemos trabajar a la par con el hombre en el campo, arando la tierra, cultivando, guardando las semillas. También, somos, por ejemplo, las que tenemos los saberes de cómo se realizan los productos: el bollo de yuca, el bollo

de maíz y todos estos asuntos de la medicina tradicional y demás. Entonces, digamos que la idea no es seguir sometiendo a las chicas o que las chicas sigan pensando que esas labores solamente las pueden hacer los hombres. Por ejemplo, como ahora llegó el teléfono celular, pues tú solamente funcionas para eso.

Yo le decía a Aline: “¿tú cómo haces con tu barriga para movilizarte?”. Y ellas, en particular también han dicho mucho: “pero si ella está embarazada”. O sea, independientemente de que ellas saben que lo pueden hacer y que lo hacen dicen: “pero Jessica ¿es en serio?”. Incluso, esta mañana estábamos hablando y ellas me decían: “Jessica, pero mira, ella hace todas esas cosas...”. Lo que pasa es que a nosotras nos han enseñado algunas cosas y esto realmente no es así.

Entonces, les explico que Aline está acostumbrada, porque ella tiene otro tipo de aprendizajes diferentes a que una mujer embarazada se queda quietecita. Acá hay una cosa que es entendible, es que, si es un embarazo de alto riesgo, pues uno sí debe de tener cierto reposo, pero las mujeres podemos hacer cualquier otra labor y eso no tiene por qué afectarnos absolutamente en nada. Eso tal vez las cuestiona bastante.

CM • ¿Cómo definirías una mujer? ¿Para ti qué es ser mujer afro, campesina, de Evitar, de acuerdo con el trabajo que tú haces?

JNR • ¿Qué es ser una mujer? Está difícil. Yo diría que es serlo todo. O sea, realmente nosotras las mujeres, independientemente de cualquier parte del mundo en donde nos encontremos, y en estos momentos, especialmente aquí en Evitar, siendo afro, siendo campesina y todo lo que podemos hacer. Es decir, nosotras nos le medimos absolutamente a todo, somos capaces de absolutamente todo. A veces es complicado, porque incluso nosotras muchas veces nos maltratamos. Yo recuerdo que el primer día, una de las chicas decía: “Nosotras mismas a veces somos machistas”.

Pero también porque eso es lo que nos han transmitido, es lo que nos han enseñado. Pero, por ejemplo, sin desmeritar a los chicos, ellos no soportan un cólico mensualmente; los chicos no soportan un dolor de parto. Sin nosotras, ellos no nacen. Nosotras somos, precisamente, dadoras de vida. Que lastimosamente a estas alturas del partido es complicado. Pero si nosotras lo decidimos, pues chévere, bonito, bacano, espectacular tener la experiencia, pero a veces es muy complicado y nos toca aceptar cosas, no porque nosotras no queramos y no podamos. Entonces, yo digo que somos todo en realidad.

CM • En todo este trabajo artístico y político que desarrolla el grupo, ¿cuál es el papel que juega la herencia cultural y las tradiciones de la comunidad de Evitar afro campesina? Es decir, ¿cómo retoman estos elementos como una fuerza para desarrollar esa acción política y esa acción artística?

JNR • A ver si te entendí. Mira, cuando nosotras iniciamos con la propuesta, realmente era: “o nos respetan o no”, pues el desarrollo de esa propuesta se vio como fragmentada en muchas ocasiones. Pero también, se vio muy fragmentada desde los mayores, desde los hombres, porque yo siento que ellos pensaban que las mujeres no tenían una razón por la cual participar. Pero las mujeres sí estaban dispuestas, las mayores estaban dispuestas a hacerlo. Y era que unas, por ejemplo, se vieron como muy limitadas. Y así, como les decía ayer, cuando estuvimos en el monumento de la niña Emilia, cuando las mujeres llegan a ciertas edades, ya ellas se liberan y dicen: “a mí no me importa y me voy para la calle y voy a hacer como yo quiera”. Por ejemplo, principalmente, son las mujeres de la comunidad que han permitido que las tradiciones que hay todavía se sostengan.

O sea, por ejemplo, aquí se celebran las fiestas de “San Juan y San Pedro”. Hay personas que, para que no se pierda la tradición, to-

davía hay un montón de gente que se llama Pedro y un montón de gente que se llama Juan. Cuando llegan esas fechas en el mes de junio, la comunidad debe ir a cantarles a estas personas en honor a los santos. Entonces, empiezan a cantar, pero ellas son las que salen. Los chicos salen con los instrumentos y también terminan participando con las chicas. Eso es lo importante, ese respaldo que hemos empezado a tener, cosa que se estaba perdiendo como les comentaba antes. Llegamos al punto a que hace aproximadamente... yo creo que antes de la pandemia... yo creo que dos años antes de la pandemia, había solo hombres cantando. Entonces, nos preguntábamos: “¿y aquí que pasó? Por lo menos teníamos solo la voz, pero ahora hasta la voz no la están quitando. O sea, no es posible. Entonces, nosotras percibimos que esto no podía seguir siendo así, ya que las mujeres teníamos que mantener la tradición, a pesar de que las mayores se fueran, algo debía quedar. Por eso ya hay chicas, que sea de familia o no de familia, que han decidido que ellas sí quieren seguir con esa labor de ser cantadoras. Y están en eso. Y lo mejor de todo, es que ya en estos momentos, porque gracias a Dios no todo es negativo, la comunidad nos ha empezado a respaldar. Se han dado cuenta que sí es posible, que es necesario y que siempre ha sido así, aunque ellos no lo habían querido ver así y que las mujeres tenemos una voz muy importante y que hemos permitido que muchas cosas se mezclen y que vamos a seguir dándola toda, porque así se siga dando.

AV • ¡Qué lindo! Y para finalizar ¿cuáles son los sueños de este grupo? Yo digo: sueños, sueños artísticos, políticos, de vida, utopías, como lo quieras llamar.

JNR • Sueños. Bueno, una parte de los sueños que ya se van convirtiendo en realidad es que las chicas se formen, que no tengan que estar saliendo, aunque consideramos que irse a trabajar a casas de familia es un trabajo que

no es deshonroso, pero lo importante es que no se vean en esa necesidad, que no tengan que estar limitadas a que alguien les pague lo que les quiera pagar y que las trate como las quieran tratar, limitando el tiempo que tienen para compartir con su familia y demás, simple y llanamente, porque ellas no pudieron tener acceso a la educación superior. Que ellas mismas sean, primero, que tengan esa oportunidad de estudiar y de que ellas mismas dispongan de qué cantidad de dinero se quieren ganar, en qué y cómo invertir, pero que también en esa medida puedan aportar a la comunidad, devolviendo parte de eso que la comunidad también les brindó.

Y es que dentro de ellas está presente cosas como: “yo quiero ser médico, porque aquí hay un puesto de salud y aquí no hay médicos y no funciona”. “Yo quiero ser enfermera”, “yo quiero ser profesora”. Es muy importante, aparte de ser muy bonito, porque ya no solo

piensan en ellas. En algún momento pasó así y no creo que esté mal aceptarlo, porque obviamente cada una habla y se expresa a partir de sus necesidades y de sus vivencias. Pero también, es importante que ellas piensen en los y las demás, en su familia, en sus amigos, en sus amigas. Ese es el ideal. Eso implicaría que los profesores y profesoras que están en estos momentos no necesariamente tengan que ser de otra parte, pues pueden ser de aquí. Pero ¿por qué?, pues porque quién mejor que nosotras y nosotros ahora para conocer nuestra realidad y nuestras necesidades, para brindar a los chicos y chicas lo que necesitan en el colegio.

AV · Muchas gracias, Jessica. De verdad, muy lindo todo el proceso que tú contribuyes a promover, tu labor en la comunidad, tu disposición y todo este trabajo que haces con estas chicas. Es maravilloso de verdad.

JNR · Yo quiero resaltar que el trabajo no es solamente mío, pues hay un montón de personas detrás de esto. Que en estos momentos soy uno de los rostros visibles, es diferente. Pero el trabajo no es meramente mío. Yo creo que he aprendido, eso siempre lo he dicho... he aprendido mucho más de ellas y he crecido un montón a su lado. Ellas lo dan todo, ¿ves? Yo digo que cada vez que me encuentro con ellas, me libero, surgen ideas locas, sonrisas. Pueden venir con dificultades de sus casas, pero a ellas no les importa, vienen a compartirlo, así estén tristes. Yo me enfermé, yo realmente casi me voy de este mundo y cuando regresé del hospital, las encontré con una pancarta enorme con una cantidad de mensajes. Las encontré llorando y me llevaron un montón de dulces y yo no podía comerlos. Y en algún momento, estando hospitalizada, yo decía: “¿qué estará pasando?”. Pero llegué y las vi así, y dije: “pero no lloren, yo no me estoy muriendo, yo estoy bien. Y yo salgo de estas porque yo sigo con ustedes”. Entonces, ellas me dan esa alegría para seguir adelante y para levantarme todos los días.

De igual manera, yo digo: “va a haber un momento en que yo no voy a estar aquí y espero que ustedes no me hagan quedar mal. Esto es de ustedes y esto lo siguen respaldando ustedes. Esto no es mío, el proceso es de ustedes y si yo no llegase a estar, ustedes lo seguirán fortaleciendo”. Entonces, de ahí la importancia de la organización y todo lo demás. De ahí la idea de decir, de no ser yo precisamente la única que hable. Yo creo que se han dado cuenta también: que ellas hablan y se expresan y dicen lo que sienten y cómo lo sienten y en el momento que lo sienten. Y aunque yo no tenga hijos, ni hijas, porque en el momento no pienso en tenerlos, yo digo: “¿yo qué más hijos quiero? Yo ya tengo un montón y con ustedes es suficiente”. Entonces, no.

Agradecida todos los días realmente por estar con ellas y pues, también, con organizaciones como Red de Antorchas, Cartografías Sur y Fondo Lunaria, que también han permitido que todo eso se dé.

CM · Gracias, Jessica. Muy linda, de verdad. Muchas gracias.



Momento del taller. Organización “Jóvenes Progreso y Futuro de Evitar- JOPROFUMEV” durante el taller “Creación Compartida en Danza con Mujeres Migrantes” en el marco del proyecto *TransMigrARTS*.



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