

Hacia una caracterización de la socialización de un taller de arte escénica

aplicado a poblaciones migrantes en situación de vulnerabilidad

Towards a characterization of the socialization of a performing arts workshop
applied to migrant populations in vulnerable situations

Vers une caractérisation de la socialisation d'un atelier d'arts du spectacle
appliquée aux populations migrantes en situation de vulnérabilité

DOI 10.59486/SSLS1049

Fabrice Corrons · Profesor de la Universidad de Toulouse Jean Jaurès, Francia

Palabras clave
socialización, taller, arte aplicado, muestra final, convivio, kintsugi, contramuseo.

Keywords
socialisation, workshop, applied art, final exhibition, conviviality, kintsugi, counter-museum.

Mots-clés
socialisation, atelier, art appliqué, clôture, vivre-ensemble, kintsugi, contre-musée.

Resumen

La socialización (o cierre público, entre otras denominaciones) de un taller de arte aplicado es un tema poco estudiado, que plantea una serie de preguntas teatrales singulares. El objetivo de este artículo es por consiguiente proponer una primera reflexión de este momento conclusivo del taller. Tras un primer trabajo de descripción de los distintos parámetros de una socialización, se propone un estudio de caracterización en tres etapas: centrándonos primero en el dispositivo convivial y (re)mediado; estudiando luego la participación de los no-actores desde la perspectiva del arte del kintsugi; analizando finalmente la función del lugar como contramuseo.

Abstract

The socialisation (or public closure, among other names) of an applied arts workshop is a little-studied subject, which raises a series of singular theatrical questions. The aim of this article is therefore to propose a first reflection on this concluding moment of the workshop. After an initial description of the various parameters of a socialisation, a characterisation study is proposed in three stages: focusing first on the convivial and (re) mediated device; studying then the participation of non-actors from the perspective of the art of kintsugi; and finally analysing the function of the site as a counter-museum.

Resumé

La socialisation (ou restitution publique, entre autres appellations) d'un atelier d'art appliqué est un sujet peu étudié, qui soulève une série de questions théâtrales singulières. L'objectif de cet article est donc de proposer une première réflexion sur ce moment de clôture de l'atelier. Après une première description des différents paramètres d'une socialisation, une étude de caractérisation est proposée en trois temps : en se concentrant d'abord sur le dispositif convivial et (re)médiatisé ; en étudiant ensuite la participation des non-acteurs sous l'angle de l'art du kintsugi ; et enfin en analysant la fonction du lieu comme contre-musée.



Tal como lo afirmábamos en el artículo “El final de un taller artístico con población migrante. Un estudio de la “socialización” (co-escrito con Jambrina, Chaytor, González Martín y Vaisman, 2023), la socialización, es decir el cierre de un taller artístico con población vulnerable abierto a un público exterior, es un tema poco estudiado. En 2025, las búsquedas con numerosos descriptores cruzados en diversas plataformas de investigación siguen dando casi ningún resultado pertinente. Estamos pues ante un campo científico por estudiar y el objetivo de este artículo es, basándonos en la reflexión anterior, llegar a una primera teorización de este acto particular, llamado también celebración, ceremonia, cierre público, restitución, muestra, etc.

La diversidad de denominaciones, que genera una multiplicación de perspectivas sobre ese evento, indica de hecho su carácter plural y rico, a la vez que sugiere la dificultad en definirlo. Esta incertidumbre definitoria reside principalmente en la dimensión triplemente liminal del acto.

Primero, esa posición se debe a la liminalidad misma, según Dubatti (2018), de las prácticas creadoras que se sitúan fuera de escenarios y contextos no convencionales. Enmarcándose en el “giro social” del arte, que da pie al desarrollo de “artes participativas y colaborativas” (Bishop, 2012), se trata aquí de dinámicas teatrales que se ponen al servicio de otras comunidades que el mundo escénico profesional y otras disciplinas que la teatrología (generalmente ciencias sociales o de la salud). Es el caso del teatro comunitario (Holovatuck, 2121), del teatro aplicado (Martínez, 2017), o de la investigación creación aplicada (Corrons y Castillo, 2025), campos en los cuales se suele concretar este tipo de talleres con población migrante, y que llevan dos décadas en proceso de estabilización conceptual.

Segundo, centrándonos ya en la misma socialización, desde una óptica antropológica general, hablamos del sentido turneriano de liminalidad en el ritual de paso para los participantes del taller (Turner, citado en Diéguez, 2014) y también para el público que observa este rito. En el artí-

culo anterior, relacionamos esta etapa con una transferencia de conocimientos y competencias socio-artísticos de la figura tallerista a las personas participantes, por una parte, y, por otra, con la compartición y diseminación del aprendizaje de los participantes hacia los espectadores (Jambrina et al., 2023). Tal mirada sitúa el acto en un proceso individual de transformación, resiliencia y empoderamiento situado, que se plasma tanto durante como después del taller, en una temporalidad y variable según cada participante y miembro del público, lo que puede dificultar el estudio.

Tercero, a nivel artístico, la socialización se singulariza por ser un objeto de estudio metodológicamente fronterizo por dos razones. Por una parte, la socialización suele poner en escena a lo que llamaremos “no-actores”, en correspondencia con la figura del intérprete no-profesional en el cine (Vallejo, 2022) o en resonancia con los “espect-actores” de Augusto Boal (2004) para el teatro: es decir, actores no profesionales, con herramientas escénicas limitadas a aquellas trabajadas en el taller, que no podemos estudiar con la misma teoría interpretativa/performativa que cuando se analiza un trabajo profesional. Por otra parte, se considera un objeto de estudio fronterizo en la medida que la socialización es, a la vez, tres actos:

a) el momento final y por fin público de una experiencia interna a la comunidad de participantes y talleristas, lo que requiere: un examen entre el resultado estético y los contenidos de la “ficción operativa” (Cornago, 2025) experimentada durante el taller; una reflexión sobre lo que está en juego a nivel ético y psicosocial en este paso a una exposición pública, para unos no-actores en situación de vulnerabilidad;

b) un espectáculo que tiene una temática, dramaturgia y poética particular, con hincapié en una lógica testimonial, lo que induce una guía de observación que bebe del análisis de espectáculos con carácter documental y del campo de la recepción teatral/performativa;

c) un acontecimiento caracterizado, desde una antropología y filosofía del teatro, por la fuerte dimensión de convivio (Dubatti, 2008), que insiste en la dimensión viviente del teatro y que, como lo veremos infra, se suele concretar especialmente en la organización de un tiempo, posterior a la propuesta escénica, de compartir comida y entablar diálogos sobre lo vivido.

Esta tercera forma de liminalidad, poco estudiada, es la que precisamente nos interesa intentar definir. Para intentar conseguir tal reto, hemos ampliado considerablemente el corpus del artículo anterior (final abierto del Taller Itinerante de Artes para la Paz, de la Universidad de Antioquia, Medellín-Colombia, en julio de 2022), integrando otras 13 socializaciones de talleres realizados en el programa de investigación creación aplicada TransMigrARTS sobre artes escénicas con poblaciones migrantes:

- 4 observadas directamente, que cerraron los talleres siguientes: “Cultivando Raíces” (09/2021) de la Universidad Toulouse Jean-Jaurès; “Contar lo propio, entender lo ajeno: escritura dramática y testimonio” (11/2022) de la compañía artística Remiendo Teatro (Granada-España); doble propuesta “Práctica teatral y gesto escénico” (07-08/2024) de la Universidad de Antioquia, con comunidades distintas;
- 9 observadas indirectamente (mediante la lectura de los informes redactados para el programa TransMigrARTs), que concluyeron la lista de talleres a continuación: “Taller TransMigrARTS” (10/2021) de la empresa cultural Aparté Théâtre (Toulouse, Francia); “Artes como herramienta de cambio” (04/2022) y “Taller interdisciplinar” (03/2023) de la Escuela Universitaria de Artes (TAI-Madrid); “Micromemorias” 06/2022) de la compañía Nuevo Teatro Fronterizo (Madrid, España); doble taller “Devising Theatre / Teatro de creación procesual”

(07/2022 y 05/2023) de la empresa cultural Ñaque (Madrid); “Prácticas del transitar” (07/2022), “Danza de las emociones” (07/2022), “Creación compartida en danza con mujeres migrantes” (08/2022), “Prácticas de la risa y la celebración” (08/2022), “Prácticas de performance para el buen vivir” (08/2022), “Performando mi frontera con niños” (04/2023), “Valledato, cantaoras, oralidad y narrativas visuales: gráficas, memorias tránsitos” (04/2023) de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Bogotá y Valledupar, Colombia); “Teatralidades de la memoria y cuerpos-territorio” (05/2023) de la Universidad de Antioquia, “Testimonios de desplazamiento y migración del gesto a la reparación” (06/2023) de la Universidad de Antioquia (Argelia, Vigía del Fuerte y Medellín, Colombia); “Descubrimiento del propio Clown (06/2023) y “Clown y fotografía” (03/2023) de la compañía artística Bataclown (Toulouse); “Teatro y danza vio-itinerancias” (03/2023) de la Universidad Toulouse Jean Jaurès.

El corpus representa un total de 14 socializaciones en un periodo de 3 años (de 09/2021 a 08/2024), organizadas por más de 30 talleristas en 9 estructuras, y realizadas con grupos migrantes de característica poblacional bastante dispar. Difieron además en cuanto a criterios estéticos y circunstanciales y también al lugar que ocupan en los guiones de taller, los cuales, a su vez, representaron una variedad irreducible de manifestaciones (como sugieren los mismos títulos de los talleres). Tal diversidad permite por lo tanto alcanzar un corpus cuya heterogeneidad garantiza metodológicamente una base sólida para intentar sacar elementos definitorios sobre las socializaciones.

Descripción de una socialización de taller

El análisis del corpus nos ha permitido destacar varios parámetros de una socialización, que de hecho adaptan a la lógica del teatro aplicado los criterios

tradicionales de análisis del hecho performativo, es decir: espacio / tiempo del acto; actantes (participantes, público y talleristas); acciones escénicas.

Espacio / tiempo

Respecto a lo vivido en el proceso interno del taller, que suele tener un espacio propio y generalmente idéntico para la mayoría o totalidad de las sesiones, el espacio de la socialización plantea la serie de preguntas y reflexiones siguiente:

EL LUGAR

- ¿Es el mismo lugar que el de las sesiones precedentes o es diferente? En este segundo caso, ¿en qué medida el cambio fue pensado por los talleristas y/o impuesto por razones logísticas? ¿Su ubicación geográfica queda lejos o cerca del lugar anterior? Una distancia física importante puede crear una sensación de cambiar de universo.
- ¿Qué representa el lugar? Puede ser social, cultural, institucional o menos legitimado por la sociedad/las estructuras poder. También puede ser es el lugar donde residen, trabajan o estudian los participantes, lo que cambia la lógica respecto a la relación de los participantes con el público exterior, en la medida en que están en un espacio que consideran suyo.
- ¿El lugar de la socialización es cerrado? ¿al aire libre? Se ha dado el caso en uno de los talleres de realizar la socialización en una calle y una plaza, en coherencia con la estrategia del transitar/caminar del taller.

EL ESPACIO

- Si es el mismo lugar, ¿es el mismo espacio o no? ¿por qué?
- ¿Cómo es el espacio? Existe una caja negra bien delimitada o se nota un continuum entre el espacio de la representación y de los espectadores ¿Hay gradas para el público? ¿Qué dispositivo de relación teatral propone de por sí el espacio? ¿Frontal? ¿A dos, tres, cuatro lados? ¿Circular? Según la disposición, cambia igualmente el relacionar del público con la acción escénica y con los demás espectadores.

EL TIEMPO

- Es importante primero preguntarse en qué momento/etapa del cronograma del taller se da la socialización: ¿se trata de la última sesión o habrá otra(s)? En el caso de la última sesión, ¿existe un tiempo de preparación antes de la socialización o se empieza directamente? Del mismo modo, ¿se prevé un tiempo después, sin el público? Si es así, ¿qué relación se establece entre la socialización y este tiempo posterior? Concretamente, ¿en qué medida sirve para hacer un balance de lo vivido en la socialización y de ésta con el resto del taller?
- También es menester situar temporalmente el momento de la socialización respecto a las sesiones anteriores: puede que sea bastante cerca o lejos a nivel cronológico de las sesiones precedentes, o que respete o no cierta regularidad anterior del cronograma, lo que puede tener una incidencia sobre el estado emocional de los participantes al llegar a la socialización o sobre su nivel de transformación. En este mismo sentido, resulta relevante anotar si la socialización se celebra en la franja horaria tradicional del taller (si la hay) o en otro momento del día.

- Finalmente conviene contextualizar el tiempo de la socialización: ¿corresponde a un acontecimiento singular creado exclusivamente para el taller? o, ¿se integra a un evento-marco como un festival o en una programación particular preestablecida de una sala?

El análisis del lugar, del espacio y del tiempo permite medir el grado de extraordinariedad / excepcionalidad o, al revés, de continuidad/integración de la socialización respecto al conjunto de taller, y por lo tanto el potencial riesgo/reto para las personas participantes. Por eso, consideramos primordial tanto analizar de manera exterior estas coordenadas como interesarse por la percepción, por los participantes (individual y colectivamente), del lugar, el espacio y el tiempo.

po. Y si la actitud de las personas participantes ante tal situación puede tener una influencia en el acto de la socialización, también la tiene la recepción del público en este mismo contexto particular, ya que no solo modifica el acto de por sí, como en cualquier función escénica, por esencia irreplicable, sino que actúa indirectamente en la posición de los participantes respecto a la socialización y los efectos deseados del taller por los talleristas.

Los actantes (participantes, público y talleristas)

LOS PARTICIPANTES

Más allá de observar si todos los participantes del taller están presentes en la socialización y de preguntarse, en el caso de ausencia, sobre las posibles razones, resulta valioso caracterizar el perfil de los participantes, sobre todo en dos aspectos:

- el nivel previo del participante en la práctica artística que se trabaja en el taller, lo que va a tener una influencia sobre su autonomía de ejecución/creación de los participantes durante la socialización;
- la motivación respecto a la socialización por el participante, desde el sencillo atractivo de mostrar lo experimentado hasta el orgullo de enseñar técnicas nuevas, en particular para participantes con cierto nivel artístico al inicio y/o con interés en trabajar con tal tallerista de renombre.

EL PÚBLICO

- ¿Cuántas personas acuden? La cantidad de los espectadores comparativamente con la de los participantes pueden influenciar el desarrollo del acto.
- ¿Cuáles son los perfiles? ¿Hay una mayoría de familiares y/o amigos o de desconocidos (voluntarios o no, como en el caso de una performance en un espacio callejero)? También puede establecerse restricciones por parte del colectivo, como la de género en una socialización exclusivamente para mujeres.
- De forma complementaria a la pregunta anterior: ¿qué motiva al espectador? En general acude al evento para ver a un participante conocido en el trabajo grupal, pero puede, de manera más excepcional, que sea también o más bien para asistir a una sesión del tallerista cuando éste es conocido.
- ¿Cómo le ha llegado la información, en privado, por redes sociales o en el espacio público? La calidad de la estrategia de comunicación también contribuye a crear expectativas del público a la vez que puede influir en el valor que otorgan los participantes a la socialización.

EL/LOS TALLERISTAS Y LOS FACILITADORES

La visibilidad del tallerista en el espacio de actuación es una constante en las socializaciones observadas. Cabe interesarse por:

- su ubicación física en el espacio: ¿en el escenario?, ¿entre el público?, ¿en un espacio liminal, a la vista del público, donde se sitúan también eventualmente los participantes?;
- su presencia en el tiempo del acto: ¿solo en un momento dado, como el inicio, para introducir la propuesta y contextualizarla, o como el final para completar lo vivido y abrir el turno de preguntas al público, por ejemplo? ¿en diferentes momentos y con efectos precisos que puedan sorprender al público?;
- su intervención en la creación escénica: ¿asume su propio rol de tallerista o adopta el papel de un personaje de presentador o el de un personaje/performer más del colectivo?, ¿en qué medida interviene en la propuesta de los participantes o es un guía para el público?, ¿cuál es su función con el público?

Más allá del tallerista, puede haber facilitadores, es decir personas que no hayan sido destinatarias del taller pero que hayan participado en las sesiones previas, a menudo como personas implicadas indirectamente en el taller y/o con los participantes, o que hayan sido invitadas a participar para apoyar la creación, como músicos o figurantes, por ejemplo. También resulta importante analizar su acción desde los tres parámetros enunciados para los talleristas para mejor entender el rol de intermediario/mediador.

Acciones escénicas

Como en las obras de teatro clásicas o de manera general en la organización de eventos, la socialización, propone una dramaturgia, que se configura en varios tiempos, entre los siguientes:

PRESENTACIÓN DEL ACTO

Retomando las reflexiones sobre el papel del tallerista, cabe preguntar si se propone una presentación formal de la socialización, y en el caso positivo (bastante frecuente), contestar los puntos siguientes: ¿qué se comparte como información (contexto, participantes, tallerista, estructuras, etc.)?, ¿en qué momento de la socialización (introducción, conclusión o durante la obra a modo de interrupción)?, ¿quién la enuncia?, ¿bajo qué formato (oral, textual, visual, y/o iconotextual – en pantalla, en un folleto o en otro soporte).

PROPUESTA ESTÉTICA

Aunque ocurre que la socialización puede ser una exposición fotográfica sobre lo vivido en el taller, en general son creaciones escénicas que retoman herramientas artísticas trabajadas durante el taller: una puesta en escena de una obra escrita, danza, teatro de objeto, títeres, performance, circo, etc., o una combinación de varios géneros.¹ Se analizará en particular: por una parte, la dialéctica entre las dimensiones testimonial y estética en las intervenciones de los participantes; por otra, la posible integración del público a la propuesta.

1 · Los espectáculos de socialización, tan diferentes como lo son los talleres, son materia para más artículos centrados exclusivamente en tal momento. El lector podrá encontrar pistas de reflexión en varios artículos de la revista TMA dedicados a los procesos de creación, amén de leer el primer artículo colectivo sobre la socialización ya mencionado, en que se observa la dramaturgia propuesta, y de poder imaginar la puesta en escena a partir del horizonte de espectacleitura de la escritura colectiva del taller “Contar lo propio, entender lo ajeno: escritura dramática y testimonio” (en Remiendo Teatro de Granada en otoño de 2022, bajo la batuta de Gracia Morales y Ana María Vallejo), publicada el número 4 de la revista TMA (p. 176-191).

EXPOSICIONES Y OTROS RECUERDOS DEL TALLER

Muchas socializaciones observadas integran, alrededor de la creación escénica, material vinculado con el taller, para que el público tenga otra fuente de conocimiento de lo vivido por los participantes en las sesiones anteriores y que así se expanda el universo multi- y trans-medial compartido con los espectadores. Puede ser una instalación de obras creadas durante el taller, o una exposición de fotografías y vídeos, o ambas iniciativas. En este aspecto, la socialización del Taller Itinerante para la Paz de la Universidad de Antioquia en 2022, analizada en el artículo colectivo ya referenciado, presenta una compleja propuesta interesante de interpretar para pensar las múltiples relaciones entre la parte escénica y la instalativa/expositiva.

Por eso, inspirándonos de la riqueza de las reflexiones presentadas en dicho artículo, corresponde insistir en que, además de estudiar la instalación artística y/o la exposición fotográfica desde las herramientas metodológicas del o de los géneros correspondientes, es necesario:

- situarlas en el lugar de la socialización y respecto al espacio escénico y caracterizar el recorrido para ir de un punto a otro y en el sí del mismo espacio de la instalación/exposición, y su posible valor simbólico;
- ubicarlas en el tiempo de la socialización (antes de la performance, después, antes y después, o durante) y entender las funciones (introductoria, conclusiva, complementaria, dilatadora...) de la instalación/exposición;
- observar las asociaciones (repeticiones, correspondencias, montajes) temáticas, discursivas y poéticas con la propuesta performativa e interpretar en qué medida la instalación/exposición expande el universo de la acción escénica.

Cruzando estas observaciones se relacionan de forma óptima las relaciones transmediales de la instalación/exposición con aquello compartido desde el escenario.

Resulta interesante también considerar que este complemento (de naturaleza pictórico, textual, objetivo, escultórico, fotográfico, sonoro o audiovisual) suele disociar y autonomizar lo que se asocia en el escenario, es decir la relación entre tal objeto/accesorio/fotografía y un participante que lo enseña o sujeta: en el espacio de la instalación/exposición se puede anonimizar lo mostrado, brindando un alcance universal y un valor colectivo que, permitiendo otro tipo de identificación y hasta apropiación por parte del espectador, contribuye a la diseminación del taller en la comunidad.

Tal efecto se acrecienta de hecho si la exposición/instalación ya es visible antes del día de la socialización o si lo es posteriormente. Efectivamente, una instalación o exposición visible fuera del día de la socialización adquiere una autonomía estética que permite generar otro tipo de recepción, mediatizada únicamente por los objetos/las fotos. En tal aspecto, la visibilidad y categoría cultural del lugar de exposición así como la duración de la exposición tienen impactos en la diseminación del taller y en la transformación de los participantes, de la misma manera que el hecho de que esta posibilidad esté antes o después de la socialización puede originar efectos diferentes, tanto en los participantes (que pueden repetir, individualmente o en grupo, el acto de compartir lo vivido) como en el público (si también acude al evento de la socialización)

RECONOCIMIENTO DE LA EXPERIENCIA DE LOS PARTICIPANTES POR LOS TALLERISTAS

En muchos de estos momentos de los talleres observados, se integra, en general en la parte final, un momento de reconocimiento público por los talleristas de la experiencia transformadora del taller para con los participantes. Puede ser un discurso y/o una entrega de certificados u otra forma de reconocimiento (que también puede ser agradecimiento), con más o menos valor oficial, según el grado de institucionalidad de la estructura que lleva a cabo o produce el taller. Será de interés analizar la modalidad (lugar, duración, formato de esta ceremonia, tipo de reconocimiento) propuesta.

INTERCAMBIO CON EL PÚBLICO

Se puede integrar un momento de intercambio con los espectadores, generalmente liderado por el tallerista (puede ser también con intervenciones espontáneas de espectadores), que suele ocurrir al final de la propuesta estética, después del (eventual) saludo y los aplausos correspondientes. Conviene caracterizar el formato de este intercambio según coordenadas de una dramaturgia improvisada (además del análisis del espacio en que se celebra el intercambio y de su duración) y valorar precisamente en qué medida se integra a la propuesta estética y, más allá, a la socialización e incluso al mismo taller: dicho de otra manera, ¿el intercambio es una sencilla retroalimentación que no se recupera después o forma parte de un trabajo de reflexión que se retoma para seguir conversando en partes posteriores?

Por ejemplo, en algunos talleres, el tallerista se valió de una serie de preguntas abiertas, en la que intervienen indistintamente espectadores y participantes sobre el proceso, el trabajo, y donde el público puede asumir una forma de empatía o de identificación vivencial con tal parte de la propuesta estética. Con este foro se suele intentar superar la reflexión sobre el resultado estético del taller para que los asistentes puedan entender mejor el proceso de taller y la reflexión brindada por la comunidad participante. También se ha observado en varios talleres que los talleristas invitan al público a proponer unas palabras de reflexión sobre lo vivido y a escribirlas/dibujarlas en una serie de papeles de color que se les entregan, lo que genera en el escenario un collage plástico que puede dar pie a comentarios.

La interacción discursiva con el público puede también situarse a inicios de la propuesta, como se constató en las ocurrencias del teatro foro o del “devising theatre”, donde la previa explicación de las reglas de juego orienta la mirada de los espectadores: para el teatro foro, tras una primera representación de un tema realizadas por participantes, se pide a otros participantes y/o espectadores voluntarios que asuman los roles ya establecidos para una segunda representación que pretende cuestionar lo experimentado en la primera; para el “devising theatre”, la participación del público tiene que interrumpir la experiencia de transformación de la socialización, completando el guión previo con nuevos rumbos y favoreciendo la co-creación entre participantes y público.

A diferencia de estas explícitas modalidades de interacción discursiva, la relación con el público puede basarse en un silencio disparador de reflexión o en una fiesta donde los cuerpos comunican más que las palabras: en una performance en una calle, el insistente contacto visual de los participantes con las personas transeúntes y las preguntas que les lanzaban, sin duda, generaron en el interior de cada espectador una reflexión sobre lo visto; en el caso de una obra de teatro con final de baile, los participantes invitaron a los asistentes a compartir el espacio escénico y a bailar, consiguiendo convertir el momento de reunión entre participantes y familiares/conocidos en un ritual comunitario.

POST-FUNCIÓN: FOTOGRAFÍAS, VÍDEOS, CONVERSACIONES Y COMIDA COMPARTIDA

Un aspecto muy relevante de la socialización es el tiempo post-función, para sacar fotografías y vídeos, entablar los primeros intercambios discursivos privados entre participantes y asistentes y compartir comida.

Suelen surgir primero grupos formados por participantes y sus familiares/conocidos, y, en un segundo tiempo, estos grupos reducidos se abren a otros o se mezclan. El tiempo de esa palabra íntima, que suele permitir el reconocimiento del empoderamiento del participante y dar la oportunidad de hablar del proceso, va acompañado de estrategias fotográficas o audiovisuales, con pose de los participantes o asistentes, las cuales insisten en la voluntad de guardar testimonio de lo vivido y de reconocer el carácter extraordinario de este evento en la vida de ambos. Este tiempo se sitúa, por lo general, justo después de la función y/o durante la comida.

Efectivamente en la gran mayoría de socializaciones observadas, se ha integrado un momento de comida compartida, que suelen aparecer después de la función. El tipo de comida puede variar, de estar vinculada con la propuesta estética, el tema del taller o las características del grupo de participantes, a no tener temática particular. Puede ser preparada por los participantes, los asistentes, los talleristas o personas ajenas. Se puede presentar a modo de bufé libre o como platos servidos. El espacio puede ser el mismo espacio que el de la propuesta estética, u otro lugar (en ese caso, puede ser un espacio cultural, asociativo o un bar/restaurante profesional).

Etapas esenciales para la retroalimentación de lo experimentado durante la propuesta estética y a lo largo del taller, este momento post-función puede ser hasta de una duración mayor al resto del tiempo de la socialización: se generan relaciones intersubjetivas internas al grupo actuante que se van abriendo a las comunidades de cada participante y se pueden llegar a crear pistas o promesas de apoyo y cooperación en el futuro. La configuración de los grupos va evolucionando de manera errática en función de la escenografía del espacio de comida, que potencia el acto de convivencia y la diseminación de la experiencia del taller.

POSIBLES NUEVAS OCURRENCIAS DE LA SOCIALIZACIÓN

Esta descripción de las formas posibles de socialización demuestra la riqueza de este acontecimiento: puede repetirse varias veces, en condiciones de espacio y tiempo similares y diferentes, lo que va a cambiar la forma de socializar, de la misma manera que el empoderamiento de una primera socialización modifica la actuación en la siguiente ocurrencia. En el corpus se han observado varias repeticiones de socialización en contextos espacio-temporales diferentes, que han modificado muchas veces la actuación de los participantes, lo que lleva a preguntarse sobre la posible alteración del gesto espontáneo primerizo, de naturaleza más bien testimonial, en un gesto interpretativo.

Esta descripción demuestra la riqueza del acto de la socialización, que merece sin duda una atención singular no solo en la investigación respecto al conjunto de los talleres, sino también en la que concierne el análisis de espectáculos entendidos como actos artísticos de co-presencia.

Caracterización

Nos vamos a centrar primero en el tipo de dispositivo que representa la socialización, para luego interesarnos en lo que está en juego en la exposición pública de estas poblaciones en situación de vulnerabilidad, con el objetivo final de analizar el valor estético y político de este acto.

Un dispositivo convival (re)mediado

Siguiendo la reflexión de Monique Martínez sobre el taller artístico como práctica dispositiva en la investigación creación aplicada, es decir, como una madeja de interacciones que integra lo aleatorio e “introduce principios de movilidad, inestabilidad, incertidumbre” (Martínez, 2025), consideramos que la socialización es también un dispositivo.

Tal como se define en la Escuela de Toulouse, el dispositivo consta de tres niveles: “el nivel geométrico o técnico” (la organización de los elementos ubicados en el espacio de 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)” (Martínez, 2025). El nivel pragmático o escópico, esencial para que los dos otros niveles se activen para las personas espectadoras y los participantes, se concreta en una serie de “focos” (Bercebal et al., 2024), es decir que:

el impacto de la atención dirigida hacia otra persona desde la mirada de otras personas, ya su aprensión puede trastornar, emocionar, transformar [...]. 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. (17)

Si tal impacto existe en el trabajo interno del taller, con la observación de personas conocidas (los demás participantes y del tallerista), queda evidentemente reforzado en una socialización: la presencia de un público exterior al taller, en gran parte desconocido para cada participante, puede aumentar la tensión / el estrés y por lo tanto la realización de la acción escénica, sobre todo si se toma en cuenta el hecho de que la gran mayoría de los participantes son no-actores y, por lo tanto, no tienen todavía las herramientas necesarias para mantener, cuando se enfrentan a la presencia exterior, la dosificación de la actuación lograda durante el taller.

Dicho fenómeno de foco contribuye a que el espectador “habite el dispositivo con los impulsos de su sensibilidad e imaginación, sus escenas mentales que favorecen precisamente la forma movediza del dispositivo que no propone un mensaje liso, lineal sino un agenciamiento de elementos heterogéneos abierto a un sinfín de posibilidades interpretativas” (Martínez, 2025). En este sentido, las escenas mentales son el fruto del cruce entre las autoficciones y las demás formas de estetización colectiva de lo testimonial, producidas desde el escenario, por una parte, y las reacciones íntimas de cada espectador, por otra parte. Concretamente, estas escenas mentales (nivel simbólico) pueden surgir de las acciones directas de los participantes (nivel pragmático) o de la presencia de un elemento escenográfico que cobra un sentido particular mientras las acciones escénicas (nivel técnico), tal como se analiza en este caso de un taller de marzo de 2024):

Mientras se va escuchando el relato, los espectadores, mirando la ventana, se focalizan en el espacio 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 escenario 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 espacio vago, lejano que reúne, a través del recuerdo, presente, pasado y seguramente futuro. La escena se condensa en varios tiempos que impactan 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 brecha 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 especie 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. (Bercebal et al., 2024, 24)

Entendiendo, por lo tanto, la socialización como práctica dispositiva, este acto es un tipo de dispositivo singular, que calificaremos de “convival” y “(re)mediado”.

“Convival” porque se relaciona con la idea de convivencia, en una doble perspectiva. Por un lado, nos referimos a esta manifestación de tes-

timonios, estetizados, de las vivencias de los participantes no-actores: la forma final de estas confesiones se ha nutrido de la interacción entre los participantes durante la gestación de esta socialización; y, a la vez, en el transcurso la socialización, estos testimonios interaccionan con las propias vivencias de los asistentes, de manera latente durante la presentación escénica y patente en las conversaciones posteriores. Por otro lado, y vinculándolo a este diálogo de vivencias con el público, lo convival remite a esta búsqueda de un buen vivir colectivo, que justifica la socialización como voluntad de transferencia y diseminación del empoderamiento y cuidado conseguido durante el taller, y que también remite con insistencia a la fiesta de lo convival, más allá de la definición que propone Dubatti del hecho teatral como convivio (Dubatti, 2008).

De hecho, tal como lo describimos, la posibilidad de una ceremonia de entrega de diplomas, así como la parte posterior a la presentación escénica, en la que participantes y asistentes intercambian y donde suele haber un momento de comida compartida, son pautas muy importantes en la socialización. Esta marcada dimensión, de fiesta y de rito del convivio teatral, resulta ser un elemento que el arte aplicado comparte con el teatro comunitario, es decir autogestionado, y que dista del teatro convencional, como afirma Holovatuck: “Siempre lo festivo y lo ritual van a acompañar al teatro, pero en el teatro comunitario es en donde más fuerza toman para hacerse presentes. [...] Aquí es donde la celebración por la vida en comunidad, junto a otros, y el festejo por ello, se hacen presentes tanto arriba del escenario como durante el proceso de gestión del espectáculo” (2021, p. 113).

Ahora bien, la socialización de un taller presenta un hecho diferencial respecto a la práctica comunitaria: el rol crucial del tallerista (y, eventualmente, de sus ayudantes) en el buen funcionamiento de la celebración de este dispositivo convival, tanto en el soporte emocional para con los participantes como en el que establece con los asistentes en cada momen-

to de la socialización. ¿Cómo nombrar por lo tanto esta acción constante del tallerista durante la socialización? Enfocar el fenómeno desde los estudios mediales nos otorga una perspectiva singular. Efectivamente, podemos considerar, a semejanza de lo que explica Oriol Fontdevila para el arte visual (2018), que cualquier propuesta artística es ya de por sí como una mediación, es decir: una intención y un intento, por parte de los participantes, que los receptores entiendan su propuesta artística (imaginaria o real) y su discurso. Ahora bien, esta mediación suele ser imperfecta, por varias razones, entre las cuales la dificultad que puede tener un participante en lograr transmitir de forma eficaz su propuesta. El tallerista activa, por lo tanto, una labor de intercomprensión entre mundos y vivencias que pueden desconocerse (por motivos de indiferencia o ignorancia del prójimo o por distancia intercultural). Al tiempo, su trabajo de visibilización y rehabilitación de esas comunidades migrantes ante un público que puede llegar a representar una parte de la sociedad que los suele marginar y ocultar. Por eso, volviendo a la lógica de la mediación, nos parece que el tallerista desarrolla entonces una remediación, en el sentido que emplean Bolter y Grusin para los medios de comunicación, es decir: como “mediación de la mediación”, con objetivo de “remodelar o bien rehabilitar otros medios” (2000, 55-56).

La remediación del tallerista, que actúa con los participantes mediante lo que Yohanna Parra Ospina llama “aura empática” (2025) y que pide a los asistentes un pacto de respeto, empatía y solidaridad hacia las comunidades, transforma pues, la socialización en una performance de remedio, en tanto reparación y auxilio. En este acto asume, no solamente, el rol de testigo (directo de lo que se experimentó durante el taller, e indirecto de las vivencias de los participantes), sino también, el de pantalla protectora para la población vulnerable, demostrando una vez más la necesidad del enfoque ético en las intervenciones artísticas (Alvarán et al. 2022).

Para concretar esta protección, el tallerista debe haber conseguido, previamente, la confianza de las poblaciones vulnerables, es decir haberse convertido en “vínculo comprometido” (Lira et al., 1991) para y con esos colectivos. A la par, durante la socialización, el apoyo y el compromiso del tallerista con los participantes son fundamentales para el cuidado de las comunidades, y la prevención de riesgos ante la exposición pública de vivencias íntimas y a menudo traumáticas. Su acción, marcada por una necesaria contención, oscila por consiguiente: entre “la distancia operativa y la escucha activa” del artista social (Torres & Córdoba Triana, 2025); entre las diferentes formas de actuación y no-actuación escénica (al estilo de los grados de participación, de los ayudantes en el teatro kabuki – cf Kirby 1982); y entre “la conveniencia de la inacción y la necesidad de la intervención” con los participantes y los asistentes, como explica Sánchez para definir la ética del testigo (2016, p. 303).

Profundizando sobre rol de mediación con las comunidades y las estructuras organizadoras desarrolladas durante el taller (Torres & Córdoba Triana, 2025), el tallerista pretende conseguir, en la socialización, una horizontalidad entre todos los agentes presentes. Contribuye pues a mejorar la reciprocación entre participantes y asistentes, que es “la base de la cooperación” y el pilar de una “ética de la razón cordial” para una sociedad de la “hospitalidad cosmopolita”, según la filósofa Adela Cortina (2017, 149). En definitiva, sea cual sea su grado de actividad en la socialización, tiene que “poner cuerpo”, retomando la expresión utilizada por José Antonio Sánchez en referencia a artistas comprometidos con figuras generalmente excluidas de la vida artística y social. O sea: “asumir el riesgo de la exposición, ser coherente con el discurso, implicarse corporalmente en la realización del discurso (sea verbal, visual, físico o virtual)” para que el “ejercicio de representación con implicación afectiva y con voluntad política [esté en condiciones de ser] éticamente asumible” (Sánchez, 2016, 118).

Unos *kintsugis* humanos puestos en valor

La socialización, entendida como un momento de muestra de lo vivido/creado en una taller a un público exterior, suele generar ciertos debates sobre su interés para con el bienestar de las participantes, y por esa misma razón, no siempre se da. De hecho, el análisis del corpus nos ha permitido observar que: solo el 60% de los talleres tuvieron una socialización; en algunos casos concretos, algunos participantes no han querido participar en esta etapa; en varios informes de estos talleres, se hace hincapié en la importancia de acabar el taller, no con la socialización, sino con una actividad de autorreflexión de los propios participantes sobre la experiencia de esta socialización puesta en perspectiva con todo el taller, para compensar el desgaste, esfuerzo o estrés de la exposición que supone el socializar. La socialización representa, por lo tanto, un peligro potencial en términos psicosociales para los participantes, lo que relativiza y hasta cuestiona los conocidos beneficios en la autoestima de la práctica de artes escénicas (Moto, 2022), el empoderamiento identitario ya estudiado (Jambrina, 2023), o la activación del pensamiento crítico/político de los espec-actores en las expresiones del Teatro del Oprimido de Augusto Boal que se presenta como mecanismo de transformación de la realidad vivida por los no-actores.

En términos concretos, una socialización de taller tiene una fuerte probabilidad de generar un estrés demasiado alto para unos participantes caracterizados por una vulnerabilidad múltiple, de naturaleza artística, emocional y social. Artísticamente, no suelen ser actores profesionales (son los llamados “no-actores” o también “actores naturales/espontáneos”) y no manejan por consiguiente las destrezas para gestionar la exposición. Además, deben asumir la divulgación pública, ante unos asistentes extranjeros al

taller, de lo vivido de forma privada en el espacio seguro de ese mismo taller y, que remite a experiencias traumáticas pasadas, donde muestran sus fragilidades y sus posibles patologías² así como la segregación, discriminación y exclusión que sufren (Añaños et al. 2022).

En resumen, retomando la perspectiva del sociólogo Gatti (2007), los participantes consideran que exhiben sus identidades “débiles” para unos asistentes que, a menudo, representan para los primeros unas identidades “fuertes”. Tal percepción de una dominación, real o imaginada, entre escenario y platea puede reforzar el sentimiento de vulnerabilidad de los participantes respecto a una dignidad todavía precaria. Por eso, por mucho que se haya pedido previamente a los asistentes una ética de corresponsabilidad en lo que concierne el derecho a la imagen y la protección de datos de los participantes, la exposición puede ser considerada por los participantes como una puesta en riesgo de su estatuto identitario (administrativo y/o simbólico), ante la imposibilidad de control de registro o confidencialidad de lo vivido. De ahí también que, la posible repetición del acto de socializar en contextos/oportunidades diferentes, pueda generar en el participante un sentimiento de ser, en grado menor o mayor, manipulado por los talleristas o por las instituciones que organizan estos eventos.

Este miedo de un efecto “pornomiserabilista”³ de la socialización y de sus consecuencias en el estado psicológico de los participantes se manifiesta durante del acto (la mirada de los espectadores, el reto de querer transmitir de forma óptima lo vivido) o en su preparación (los participantes pueden criticarse y juzgarse individual y mutuamente ante la presión de proponer lo que ellos consideran que debe ser la mejor acción artística durante el acto). Por consiguiente, este momento del taller puede tener

2 · Cf. en el caso de las comunidades migrantes, el *síndrome de Ulises* teorizado por Joseba Achotegui en 2020).

3 · Con el adjetivo “pornomiserabilista”, nos referimos a la tendencia a valerse de la miseria humana como estrategia narrativa en el arte: el término fue utilizado para hablar de cierto tipo de cine latinoamericano de los años 1970, en particular en las propuestas de cineastas colombianos como Luis Ospina y Carlos Mayolo.

efectos contraproducentes respecto a la transformación individual y colectiva que se había podido conseguir, lo que aumenta el marco mismo del arte aplicado. En efecto, en la medida que esta práctica artística se distingue del arteterapia por no exigirle al tallerista un diploma de terapeuta (Bisiaux, 2025) o una competencia en gestión emocional (Torres & Córdoba Triana, 2025), los traumas posiblemente generados por la socialización no suelen hallar un acompañamiento sicosocial correcto en el arte aplicado (a no ser que se haya integrado al acto la presencia de un psicólogo).

Para contrarrestar o invertir tal peligro, el tallerista suele accionar una ética del cuidado, en el sentido en que “[e]l cuidado es la compensación por la exposición, pero también la afirmación de un espacio de autonomía al que no pueden acceder los enemigos (los psiquiatras, los agentes de inmigración, los racistas)” (Sánchez, 2016, p. 167). Es decir, que el cuidado como “reconocimiento del cuerpo subjetivo”, “disuelve las máscaras sociales [...], suspende momentáneamente las identidades y las distancias físicas, opera en el nivel de los afectos” (Sánchez, 2016, p. 168). Esta búsqueda de un reconocimiento mutuo entre participantes, y también con los asistentes (Camacho López & Ostiguy, 2025), se concreta en el arte aplicado con una estética del cuidado, que han definido Yuriko Saito (2022a) y James Thompson (2023) como una dependencia mutua entre arte y bienestar de las personas (cf. González Martín, 2025).

Saito relaciona, de hecho, esta opción estética con la tradición japonesa del *kintsugi*, este proceso artístico reparativo de piezas rotas de tazas de té con oro (2017) y establece una correspondencia con el proceso de reparación de la salud mental (2022b). Insistiendo en la fuerza de la visibilización de la grieta/la cicatriz, estetizándola (con oro/arte) y subrayando la belleza de la imperfección, el arte del *kintsugi*, que permite asociar el cuidado de objetos y el cuidado de personas a través del arte, describe eficazmente lo que ocurre en la socialización. Los participantes representan efectivamente sus heridas para empoderarse, mediante el juego de la ficción y la trascendencia

del arte: se presentan ante el público como tazas de té que se repararon con el oro de la estética escénica durante el taller, y, al mismo tiempo, la exposición de la socialización profundiza la reparación desde una perspectiva convival.

La socialización se concibe, por consiguiente, como resultado y proceso a la vez del *kintsugi*, arte aplicado que aparece, de hecho, *mise en abyme* (puesto en abismo) en los objetos que se presentan en muchas socializaciones y que resultan ser huellas reparadas del taller y de las experiencias anteriores (sean creaciones realizadas *ex nihilo* u objetos personales cuya activación simbólica pasa por su uso como accesorio escénico). Tanto estos objetos testimoniales, como los no-actores, ambos *kintsugizados* para y por la socialización, constituyen pues, un “archivo vivo [que] reta la clausura de la representación” (Sánchez, 2016, p. 312), en la medida en que no se dejan encerrar en el régimen plenamente ficcional o simbólico: son irreductibles indicios de lo real, con las heridas visibles, que se están curando gracias al proceso artístico de *kintzugización*.

Este fenómeno, que justifica también la lógica estética de dispositivo expuesta *supra*, sitúa por lo tanto lo performado en el escenario, en un territorio triplemente fronterizo al servicio del cuidado: el umbral de indeterminación del “actor natural” (carente de formación interpretativa previa), entre el que no actúa y el que actúa, lo espontáneo y lo interpretativo, el yo y su alter ego lúdico, lo que acerca su actuación a la idea boaliana de *metaxis*, esta condición del espec-actor entre arte y vida; la frontera movediza de la autoficción, entre realidad y ficción (Martínez & Gómez, 2022), que empodera mediante la distancia ética de la renarración (González Martín 2025), a la vez que reclama la visibilidad de la persona y de su experiencia contra la desidentificación y la invisibilización que suelen sufrir los que Eduardo Galeano llama los “nadie”; el estado intermedio de la cicatriz, entre la memoria de la herida y la proyección de la reparación acabada, que por el aspecto ceremonial del *kintsugi*, tiende al gesto ritual que analizamos en nuestro artículo precedente (Jambrina et al., 2023).

Esta triple liminalidad de la performance asociada con el momento de transición que representa el acto de socialización en el transcurso del taller y en la transformación de los participantes, se imprime en el espacio de la socialización, convertido con mayor fuerza en un territorio compartido, propio del convivio. A la vez aumenta, durante la performance, el efecto de empatía de los asistentes ante lo que presencian en el escenario, no solo por la compasión que puede despertar la vivencia contada y/o la admiración ante la valentía de mostrarse con las heridas cicatrizando, sino también por el peculiar modo de actuar de los participantes.

En efecto, si tal representación de experiencias pasadas traumáticas fuese realizada por intérpretes profesionales, existirían, como lo explica José Antonio Sánchez en *Ética de la representación* (2016, 93-95), dos peligros: el de la delegación de voz de la representación en ausencia del referente, o sea, la impostura propia del hecho teatral que aquí se refiere a personas ajenas a las ventanas de representación (cf. 2024) y que supone un posible riesgo de suplantación de la identidad de la persona, es decir “negar su subjetividad, cosificar su experiencia” (Sánchez, 2016, p. 94); y el de una posible búsqueda de virtuosismo del actor, que cancela la representación mental del espectador, imposibilita la función de médium de la interpretación, y por

Una propuesta de contramuseo

Este reconocimiento se desarrolla en un espacio que, sea idéntica o diferente al del taller, intenta mantener cuanto más, la misma escenografía y la atmósfera segura que se creó durante las sesiones de trabajo. Siguiendo la visión plástica del taller de arte aplicado como hábitat vivo de interrelaciones sensibles en búsqueda del buen/bien vivir (Castillo et al., 2025), la socialización suele generar un territorio hospitalario para los participantes (y los asistentes): puede tomar la

lo tanto “clausura la representación, la cierra sobre sí misma, la aísla de su referente” (Sánchez, 2016, 94). Al contrario de esta “falsa representatividad” (Sánchez, 2016, p. 95) del actor profesional, la singular “factura de la propia de representación” (p. 93) de los no-actores genera una relación singular, más fuerte y empática, de los asistentes a lo observado.

El dispositivo convival remediado y *kintsugizado* evita así el riesgo de vulneración para convertirse en una etapa de una estimulante transformación iniciática, donde: la ética pasa de un rechazo a un cultivo de la imperfección, de un principio de prudencia al de empoderamiento (Corrons & Jambrina, 2025); la repetición del testimonio ante un público exterior insiste en la fuerza del juego como “antídoto contra la brutalidad” (Sánchez, 2016, 20); la creatividad del testimonio autosocioconstruido, mediante el arte, empodera a los participantes, muestra su empatía con los demás y contribuye a dignificarlos ante los asistentes. En ese sentido, la socialización compensa el discurso asimétrico al cual están sometidos los participantes en la vida real, dándole aquí un protagonismo que consolida el “[r]econocimiento de la igual dignidad y compasión [,] dos claves de una ética de la razón cordial, que resultan innegociables para superar ese mundo de discriminaciones inhumanas” (Cortina, 2017, 27).

forma de un hogar o una casa, la que, en el caso de talleres con poblaciones migrantes, puede ser duplicada en la acción escénica para representar tanto el lugar abandonado como el actual, tanto el desarraigo como el nuevo arraigo.

Esta consideración de la casa es más bien de índole simbólica y se acerca a la perspectiva que Gaston Bachelard le da, ya que se relaciona con lo experimentado en este tipo de lugar acogedor

y protector, antes y ahora. Los recuerdos verbalizados o representados (con o sin los objetos creados o testimoniales) llenan de memoria colectiva el espacio, cuya conversión en territorio comunitario reparador, se hace tanto más naturalmente cuanto que se trata de un lugar con función de contenedor de historias, ceremonia social y comunión sensible. Del mismo modo, el momento de cocina compartida incide en la fuerza de la vida en el comedor, el cuarto central de una casa, al mismo que tiempo transforma los participantes en anfitriones de un público exterior, invirtiendo la percepción de exclusión o marginación social que pueden llegar a tener.

Esta relación con los alimentos se inscribe, además, en una dinámica general sobre los cuerpos, que son las primeras casas de uno y que habitan y crean el hogar. En este teatro de lo real, la corporalidad sigue teniendo un peso importante en la triada cuerpo-imagen-discurso constitutivo del hecho teatral, porque la inmediatez del cuerpo de no-actores altera aún más la mediación representativa y también en la medida en que los colectivos vulnerables exhiben una conciencia de los cuerpos más elevada que en poblaciones no vulnerables. Estos cuerpos puestos en valor como unidad de medida de la comunidad facilitan una horizontalidad de las relaciones entre los participantes, el tallerista y los asistentes, mediante una coralidad que aboga por una lógica recíproca y colaborativa, respetuosa de lo individual y lo colectivo. A la vez, rebajan, por su mayor intercambiabilidad, la amenaza de jerarquización social que existe en la delegación de identidad y en la representatividad propias de la representación social y artística.

En otras palabras, una socialización de arte aplicado contribuye a que todos seamos cuerpos potencialmente vulnerables/dos y empoderables/dos, lo que tiende a diluir la relación de dominante a subalterno. Asociada a esta cor(por)alidad, esa primacía del recordar sanando / sanar recordando, propia del *kintsugi*, convierte de hecho lo que podría ser una “conferencia performativa” (es decir, una conferencia realizada por un agente cultural desde un modo alternativo, artístico,

de transmisión de conocimiento teórico) sobre el tema en una “con-vivencia transformadora”, o sea en un compartir resiliente de vivencias, que impide la visión teórica y por lo tanto la posible impos-tura respecto al sujeto dominado (Spivak, 2009).

Por todas esas razones, la socialización se puede entender como un contramuseo, concepto cuya definición reciente (Soares, 2021) y abierta remite a las “prácticas insubordinadas que operan en oposición a los regímenes de musealización que producen los museos, así como el discurso disciplinario que genera la materia digna de ser preservada y transmitida” (p. 50-51). Efectivamente, en un sentido socio-político, la socialización da visibilidad y legitimidad artística a los recuerdos y a la identidad presente de los que quedan generalmente excluidos de las memorias oficiales, de los museos y del arte, a aquellos que “no encajan en el marco dominante de lo humano” (Butler, 2006, p. 45), ya que “[e]l proceso de individuación por medio de testimonios permite la percepción de una cartografía afectiva que surge como forma de resistir a la eliminación” (Soares, 2021, 49).

En este sentido, la socialización genera, desde lo efímero y situado y desde las sensibilidades del arte, una cartografía que reta la «ignorancia autorizada» (Spivak, 2009): exhibe y cuestiona una forma de desconocimiento (aquí hacia la vida de los migrantes) que recibe cierta recompensa social directa o indirecta y que funda, voluntariamente o no, el imaginario cultural oficial que los mapas como los museos vehiculan (Anderson, 2006). Funciona como un “aparato aparecedor” (Gatti, 2022, 113): esta artística y empoderadora “topografía del descontado” (Gatti, 2022, 69) proporciona a los asistentes e indirectamente a parte de la sociedad (a través de la diseminación del testimonio de la socialización) una visibilidad positiva de la población vulnerable, que contrarresta la posible percepción del colectivo como amenaza o escollo para el privilegio de los dominantes (lo que vendría a ser, en el caso de estos talleres con poblaciones migrantes, una lucha contra la metanastifobia, es decir el miedo al migrante)... Y *mutatis mutandis* esta cartografía colectiva ayuda

a transformar la percepción que tienen los participantes y los asistentes del lugar de la socialización en el mapa general de la ciudad.

Esa práctica viva y efímera de rehabilitación social se instaura por lo tanto doblemente como contramuseo: contra la exclusión o la marginación que padece esta comunidad, y contra la generalmente poca consideración de estas experiencias por la comunidad artística o el resto de la sociedad. También se sitúa contra la visión tradicional del museo en el tipo de objetos musealizados. Por una parte, pone de realce la importancia de la performance de los no-actores en directo, por encima o al mismo nivel que los objetos o productos audio-visuales testimoniales expuestos. Por otra parte, dignifica esas creaciones (objetuales, audio y/o visuales, escultóricas) otorgándoles una dimensión estética y, por consiguiente, un estatuto artístico, en particular a los restos (que representan los objetos de la identidad pre-existente al taller o la situación de vulnerabilidad): pasan de la categoría de “objeto-desecho” (Debary, 2019) a la de “una forma particular de habitar el mundo, esto es, en un gesto [artístico] de luto” (Das, 2007, 5, in Soares 2021, 51). A fin de cuentas, la socialización de un taller con población vulnerable pone en valor otro tipo de patrimonio, invisibilizado en los museos tradicionales.

Esta musealización performativa de la vulnerabilidad, a través de un dispositivo convival y *kintsugizado*, profundiza lo que Soares llama la “*bio-poética*”, “pues además de hacer recordar la pérdida, permite la elaboración de otros modelos de continuar viviendo y creando” (Soares, 2021, p. 51). El régimen de mediación museístico cambia efectivamente, en parte por el rol de remediación del tallerista, que por otra parte se parece al del comisariado de arte colaborativo como “espacio de negociación con la convención artística con el fin de transformar la propuesta artística” en una suerte de ejercicio de crítica institucional y en un posible revulsivo para que esta estructura pueda metamorfosearse en algo más dialógico y colaborativo” (Fontdevila, 2015, p. 220). También se transforma el régimen por: la horizontalidad y

reciprocidad de las relaciones entre público y obra de arte, consolidada por el convivio y la cor(por)alidad del dispositivo que propicia un rol activo al espectador; la envergadura del proceso artístico de la performance sobre el resultado, de una musealización viva, conscientemente situada e incompleta sobre una mirada póstuma y narrativamente totalizadora; la prevalencia de la propagación social del acto respecto a la capitalización principalmente estética del espectáculo.

La socialización de un taller de arte aplicado consigue pues poner de realce éticamente la necesidad del lugar de enunciación de los subalternos sin anular la representación poética. Mediante una performance *kintsugi* de no-actores remediada por el tallerista, este contramuseo suspende el régimen de lo sensible consensuado para producir disensos en cuanto a la visibilidad o al orden sensible (Rancière, 2010), en “el ritual gregario de querer hacer un mundo más ameno, asible, posible, habitable, cuidadoso, humano, sustentable y perdurable” (Holovatuck, 2021, 111). Tal propuesta emancipadora se entiende en el giro cartográfico, social y colaborativo del arte en el siglo XXI, el cual se enmarca el contexto de una nueva razón de ser de las artes vivas en un contexto digital fuerte. La socialización busca “la conciencia de ser personas en relación”, es decir, “el respeto activo de la dignidad, que asume la tolerancia, pero va más allá de ella, comprometiéndose a intentar no dañar, no romper el vínculo con las personas, que tienen dignidad, y no un simple precio” (Cortina, 2017, 54).

Bibliografía

Alvarán, S. M., León Corredor, O. L., Arroyave Álvarez, O., & Jambrina, N. (2022). Consenso prospectivo sobre la emergencia de un enfoque de la ética en las intervenciones artísticas con población migrante. *Revista TransMigrARTS TMA*, (2), 88-103.

Anderson, B. (2006). Comunidades Imaginadas. FCE.

Añaños, F.T., García Vita, M., & Añaños, Karen, G. (2022). La intervención socioeducativa con poblaciones migrantes vulnerables. Una cuestión de derechos humanos. *Revista TransMigrARTS TMA*, (1).

Bercebal Guerrero, F., Garavito, E., Martinez, M., Ortega, S.M., & Lemus Gómez, L.E. (2024). El concepto de foco. Una metáfora posible para la dinámica de grupo y del empoderamiento personal en el taller artístico. *Revista TransMigrARTS TMA*, (5), 12-33.

Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso.

Bisiaux, L. (2025 – en prensa). Pensar la distinción entre teatro aplicado y dramaterapia a través del clown contemporáneo. El ejemplo de Bataclown. En F. Corrons y S. Castillo (eds.). *La Investigación Creación Aplicada (ICA). Innovar desde el arte para los sectores sociales*. Ñaque.

Boal, A. (2004). *El arco iris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*. Alba.

Bolter, J., & Grusin, R. (2000). *Remediation. Understanding New Media*. MIT Press.

Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Paidós.

Camacho López, S., & Ostiguy, T. (2025 – en prensa). Contarse Historias / encontrarse: hacia la búsqueda del care en el espacio de creación. En F. Corrons y S. Castillo (eds.). *La Investigación Creación Aplicada (ICA). Innovar desde el arte para los sectores sociales*. Ñaque.

Castillo, S., García, M.T., & Hernández, A. (2025 – en prensa). Sentidos de la plasticidad performativa de la “Aplicación” en la ICA”. En F. Corrons y S. Castillo (eds.). *La Investigación Creación Aplicada (ICA). Innovar desde el arte para los sectores sociales*. Ñaque.

Cornago, O. (2025 – en prensa). Ficciones operativas: herramientas teórico-prácticas para talleres con artes aplicadas. En F. Corrons, S. Castillo (eds.). *La Investigación Creación Aplicada (ICA). Innovar desde el arte para los sectores sociales*. Ñaque.

Corrons, F. (2024). Teatro, migración en la España del siglo XXI. La cuestión de la postura. En M. Carrera Garrido, G. Morales Ortiz (coords.), *Voces para la escena: dramaturgias actuales en España y América Latina* (pp. 67-82). Iberoamericana/Vervuert.

Corrons, F. & Jambrina, N. (2025 – en prensa). Ética e investigación creación aplicada: hacia el principio de empoderamiento al servicio de una ética de la innovación. En F. Corrons y S. Castillo (eds.). *La Investigación Creación Aplicada (ICA). Innovar desde el arte para los sectores sociales*. Ñaque.

Corrons, F. & Castillo, S. (Eds.) (2025). *La Investigación Creación Aplicada (ICA). Innovar desde el arte para los sectores sociales*. Ñaque./

Cortina, A. (2017). *Aporofobia, el rechazo al pobre. Un desafío para la democracia*. Paidós.

Das, V. (2007). *Life and words: violence and the descent into the ordinary*. University of California Press.

Debary, O. (2019). *De la poubelle au musée, une anthropologie des restes*. Créaphis.

Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales: teatralidades, performatividades, políticas*. Yorick.

Dubatti, J. (2008). *Cartografía teatral: Introducción al teatro comparado*. Atuel.

Dubatti, J. (Comp.) (2018). *Poéticas de liminalidad en el teatro*. Ensal.

Fontdevila, O. (2015). Comisariar arte colaborativo, ¿colaborativamente?. *Transductores*, 3, 211-222.

Fontdevila, O (2018). *El arte de la mediación*. Consonni.

Gatti, G. (2007). *Identidades débiles. Una propuesta teorica aplicada al estudio de la identidad en el País Vasco*. Centro de Investigaciones Sociológicas.

Gatti, G. (2022). *Desaparecidos. Cartografías del abandono*. Turner.

González Martin, D. (2025). Renarrándonos: la distancia estética como cuidado. En F. Corrons y S. Castillo (eds.). *La Investigación Creación Aplicada (ICA). Innovar desde el arte para los sectores sociales*. Ñaque.

Holovatuck, J. (2021). *Teatro comunitario. Apuntes para su impulso, abordaje y proyección*. Paso de Gato.

Jambrina, N., Chaytor, J., Corrons, F., González Martín, D., & Vaisman, N. (2023). El final de un taller artístico con población migrante. Un estudio de la “socialización” del Taller Itinerante de Artes para la Paz, Universidad de Antioquia. *Revista TransMigrARTS TMA*, (3), 54-75.

Kirby, M., (1982). *A Formalist Theatre*. The University of Pennsylvania Press.

Lira, E., Becker, D., Castillo, M.I. (1991). *Derechos humanos: todo es según el dolor con que se mira*. LAS.

Martinez, M. (2017). *Le théâtre appliqué - Enjeux épistémologiques et études de cas*. Lansman.

Martínez, M., & Gómez-Urda, F. (2022). Vidas Migrantes. Autobiografía y autoficción a partir de los ejercicios de dramaturgia actoral de José Sanchis Sinisterra. *Revista TransMigrARTS*, (2), 74-87.

Martínez, M. (2025 – en prensa). El taller artístico como práctica dispositiva en la investigación creación aplicada. En F. Corrons y S. Castillo (eds.). *La Investigación Creación Aplicada (ICA). Innovar desde el arte para los sectores sociales*. Ñaque.

Motos Teruel, T., Giménez Morte, C, & Gassent Balaguer, R. (2022). Efectos de la práctica de Artes Escénicas. El pensamiento de los profesionales. *Revista TransMigrARTS TMA*, (1).

Parra Ospina, A.Y. (2025 – en prensa). El aura empática del artista social en la Investigación Creación Aplicada (ICA): una aproximación metodológica, pedagógica, ética y co-creativa con mujeres excombatientes de grupos armados en Colombia. En F. Corrons y S. Castillo (eds.). *La Investigación Creación Aplicada (ICA). Innovar desde el arte para los sectores sociales*. Ñaque.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ellago Ediciones.

Saito, Y. (2017). The Role of Imperfection in Everyday Aesthetics. *Contemporary Aesthetics*, 15.

Saito, Y. (2022a). *Aesthetics of care: Practice in Everyday Life*. Bloomsbury.

Saito, Y. (2022b). Aesthetics of Visible Repair. The Challenge of Kintsugi. En M. Berger, & K. Irvin (eds.), *Repair: Sustainable Design Futures*. Routledge.

Sánchez, J.A. (2016). *Ética y representación*. Paso de Gato.

Soares, B. B. (2021). Contramuseología: El museo como dispositivo contra la gentrificación de la memoria. *Pasajes*, 64, 35-55.

Spivak, G.C. (2009). *Puede hablar la subalterna?* MACBA.

Torres, S., & Córdoba Triana, A.J. (2025 – en prensa). El perfil del artista tallerista en el ámbito de la investigación creación aplicada. Reflexiones sobre un rol en construcción. En F. Corrons y S. Castillo (eds.). *La Investigación Creación Aplicada (ICA). Innovar desde el arte para los sectores sociales*. Ñaque.

Thompson, J. (2023). *Care Aesthetics. For artful care and careful art*. Routledge.

Vallejo, J. (2022). *El personaje y la persona en el cine de no ficción*. Punto Rojo.

