

# Interpretación de tres momentos de adaptación en la implementación del Taller artístico:

## Danzamos Tejiendo Territorios en el marco del proyecto TransMigrARTS

**Interpretation of three moments of adaptation in the implementation of the Workshop:**

We Dance Weaving Territories within the framework of the TransMigrARTS project

**Interprétation de trois moments d'adaptation dans la mise en œuvre de l'atelier artistique :**

Nous dansons en tissant des territoires dans le cadre du projet TransMigrARTS

DOI 10.59486/ZVNK8160

Sonia Castillo Ballén, María Teresa García Schlegel y Elizabeth Garavito

Profesoras de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia

### Palabras clave

Artes, Taller-prototipo, análisis, adaptaciones, transformaciones.

### Keywords

Arts, Prototype workshop, analysis, adaptations, transformations.

### Mots-clés

Arts, Atelier-prototipe, analyse, adaptations, transformations.

### Resumen

Este artículo recoge la valoración del taller artístico prototipo TransMigrARTS *Danzamos Tejiendo Territorios*, llevado a cabo entre el 15 de abril al 20 de mayo de 2024, en el Centro Sociocultural Pablo Iglesias de San Sebastián de los Reyes, Madrid (España) desde tres perspectivas de análisis: "Ductus o ruta cinética intersensible" propuesta por María Teresa García Schlegel, "Modos de relaciones sintientes" por Sonia Castillo Ballén y "Cuerpo colectivo" por Elizabeth Garavito. Lo anterior, desde la perspectiva de las intersensibilidades, a partir de la cual se presta atención científica y artística a las adaptaciones y transformaciones resultantes de la implementación de los talleres artísticos prototipo, con poblaciones migrantes, en el seno del proyecto de investigación TransMigrARTS.

### Abstract

This article presents an assessment of the prototype workshop TransMigrARTS *Dance Weaving Territories*, held from April 15 to May 20, 2024, at the Pablo Iglesias Sociocultural Center in San Sebastián de los Reyes, Madrid (Spain), from three analytical perspectives: "Ductus or intersensitive kinetic route" proposed by María Teresa García Schlegel, "Modes of sentient relationships" by Sonia Castillo Ballén, and "Collective body" by Elizabeth Garavito. The above, from the perspective of intersensibilities, from which scientific and artistic attention is paid to the adaptations and transformations resulting from the implementations of the prototype artistic workshops with migrant populations within the TransMigrARTS research project.

### Resumé

Cet article rassemble le bilan du prototype de l'atelier TransMigrARTS *Dance Weaving Territories* réalisé entre le 15 avril et le 20 mai 2024, au Centre socioculturel Pablo Iglesias de San Sebastián de los Reyes, Madrid (Espagne) à partir de trois perspectives d'analyse : Ductus ou parcours cinétique intersensible proposé par María Teresa García Schlegel, Modes de relations sensibles par Sonia Castillo Ballén et Corps collectif par Elizabeth Garavito. Ce qui précède, du point de vue des intersensibilités, à partir desquelles une attention scientifique et artistique est portée aux adaptations et transformations résultant des mises en œuvre des ateliers artistiques prototype avec des personnes migrantes dans le cadre du projet TransMigrARTS.

# Presentación General del Taller

## Danzamos Tejiendo Territorios

El presente artículo se concibe como un resultado de investigación-creación del proyecto TransMigrARTS (2021-2025), programa RISE (Research and Innovation Staff Exchange), como parte de las acciones Marie Skłodowska-Curie del programa H2020 de la Comisión Europea. Dicho proyecto se basa en el intercambio científico entre estructuras académicas y no académicas, mediante la movilidad intra y extraeuropea (Francia, Colombia, Dinamarca y España). El método TransMigrARTS se basa en la articulación cronológica de acciones científicas organizadas en paquetes de trabajo (Work Package-WP), a saber: el desarrollo interdisciplinar de una herramienta de observación y evaluación para talleres artísticos (WP1), la aplicación de esta herramienta para la valoración de propuestas de Talleres Artísticos de Transformación (WP2); a partir de dicha valoración, se llevó a cabo la modalización de seis Talleres prototipo (WP3), cuya etapa final de implementación (WP4) se realizó en distintos contextos y comunidades migrantes de Europa y Colombia.

El Taller prototipo, *Danzamos Tejiendo Territorios* (de aquí en adelante “Taller”), es uno de los productos del WP3 y tuvo como objetivo: “Contribuir al desarrollo y fortalecimiento de redes colectivas entre personas migrantes, a partir de otorgar herramientas de la danza y de la expresión corporal, como posibilidad de afrontar vulnerabilidades y afectaciones derivadas de procesos migratorios”.

La implementación de este taller en el WP4 se desarrolló mediante un pretaller y ocho sesiones realizadas entre el 15 de abril al 20 de mayo de 2024, en el Centro Sociocultural Pablo Iglesias de San Sebastián de los Reyes en Madrid (España). Lo anterior, siguiendo modos específicos del diseño del taller a partir de los procesos de la planeación, la implementación y el análisis posterior, así como de la organización de las actividades distribuidas en temporalidades del antes

(preparación para la ejecución del taller), durante (tiempo en el que se realiza) y después del Taller (cuando se presenta al público y la continuidad del grupo después del cierre del taller), tal como se describe en el artículo: Modelización de Talleres prototipos TransMigrARTS (Velásquez, Camacho, S., 2023, pp. 56-70).

La interpretación de la implementación del Taller en mención, en el presente artículo, busca contribuir, en TransMigrARTS, con una comprensión acerca de las actividades artísticas propuestas por el Taller prototipo *Danzamos tejiendo territorios*, desde la perspectiva de la intersensibilidad (Mandoki, 2006a). Lo anterior, en cuanto a que las relaciones de intercambio entre vivencias, experiencias corporales, procesos creativos y transformaciones que se dieron a lo largo del desarrollo de las actividades del Arte Aplicado, pueden ser estudiadas como intercambios sensibles.

Para esto, acudimos a la propuesta de la artista e investigadora mexicana Katya Mandoki (2006a), quien equipara las interacciones entre sensibilidades que ocurren tanto en las prácticas artísticas, como en las prácticas estéticas en la vida social cotidiana. Para la autora, tanto las unas como las otras, constituyen matrices donde se acunan y se reproducen los modos sociales de los intercambios sensibles o intersensibilidades. Esto es lo que, a la larga, modela lo que la autora identifica como prácticas poéticas en el campo de las artes o prosaicas de la vida cotidiana.

Lo anterior, resulta muy pertinente para esta reflexión debido a que, durante la implementación del Taller, la especificidad de las prácticas artísticas que se proponen desde las actividades del Arte Aplicado, son realizadas por las personas participantes, desde la base de sus propios modos sensibles, modos del ver, del escuchar, del moverse, del ritmo y de la intensidad en la interacción. Estos modos forman parte de las di-

námicas de la vida cotidiana y de la interacción corporal, de manera contextualizada y situada, que las personas traen consigo aportándolos al Taller. Estos tienen, además, un carácter intercultural dada la diversidad de las personas y los modos del vivir que confluyen en el Taller.

En todo caso, para Mandoki, bien sean artísticas o cotidianas, el sentido de las intersensibilidades en tanto intercambios del sentir, ocurren a partir de la estesis, entendiendo esta como: “la sensibilidad o condición de abertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto en que está inmerso”. (Mandoki, 2006, p. 68). La autora identifica dos componentes comunes a los intercambios sensibles o estésicos, bien sea en las prácticas artísticas, o en las prosaicas de la vida cotidiana:

El primero, como componente retórico o LASE, referido a la manera como se usan las sensibilidades en dichas prácticas: bien sea a través del uso de la palabra en lenguajes de léxicas verbales o escritas; o del recurso de los lenguajes acústicos y sonoridades; o de las gestualidades o manifestaciones somáticas, o de las escópicas o visualidades de lo que aparece a la vista. Por ejemplo, el componente retórico de la sonoridad en la acción de cantar bien puede ser componente del lenguaje artístico profesional de la música como tal, o, componente retórico de una acción intersensible de la vida cotidiana, al canturrear.

El segundo, es el componente dramático de los intercambios sensibles, los cuales, para la autora, en las interacciones del sentir, tienen que ver más con las manifestaciones de la modulación energética, porque están basados en actos y despliegues de energía para producir efectos sensibles. Siguiendo con el ejemplo anterior, la dramática se revela en la modulación de la energía, tanto para quien escucha como para quien canta, las intensidades y los ritmos, los tempos y las dinámicas corporales. La autora propone la evidencia de estas energías, en las manifestaciones de la enfática, la cinética, la proxemia y la fluición.

Asumiendo esta perspectiva de las intersensibilidades como transversal a la presente reflexión,

las tres autoras de este artículo, ponen en diálogo aquí, tres interpretaciones: En la primera parte, propiamente desde el cuerpo de la danza, el *Ductus* cinético propuesto por María Teresa García Schlegel (2016), viendo el taller en tanto matriz de intersensibilidades cinéticas, cuyas retóricas y dramáticas son modeladas mediante las pautas que las personas implementadoras proponen para establecer y guiar el itinerario del taller.

Posteriormente, se indagan Modos de relación sensible-sintiente por Sonia Castillo Ballén (2015): a partir de las intersensibilidades que ocurren entre los procesos del *corporar* las pautas por las personas participantes y, las fuerzas-*affordances*- de las presencias materiales y ambientales, las cuales también participan del Taller como un hábitat corporal de relaciones vivas.

Finalmente, a partir de la aplicación del *Se-guiARTS*, como herramienta que valora la implementación de los Talleres prototipo en el proyecto TransMigrARTS, Elizabeth Garavito (2018), interpreta este como nicho que alberga las interacciones de grupo como cuerpo colectivo. Lo anterior, a partir de la red de colaboraciones y solidaridades que se dan tras la experiencia de vivir el Taller y como consecuencia de los acomodamientos emergentes de los intercambios sensibles.

Para llevar a cabo las interpretaciones que se presentan a continuación, se prestó especial atención a las transformaciones manifiestas en los cuerpos de las personas participantes, así como en la relación con el lugar, con el espacio y demás componentes del Taller. Esto fue una decisión tomada por las autoras, atendiendo a las primeras evidencias que arrojó la observación del pretaller: a través de las acciones artísticas, las personas cambiaron el uso del esquema corporal pasando del modo cotidiano y funcional a un modo corporal más abierto y dispuesto a la creatividad. La noción de esquema corporal en general hace referencia a la figura visible del cuerpo de la persona, lo que se manifiesta a la vista de sí misma y las demás personas al interactuar (Dolto, 1986, pp. 9-16).

## Las personas de la coimplementación

El Proyecto Ñaque en Madrid, España bajo la dirección de Fernando Bercebal fue el espacio en el que se desarrolló el Taller. El grupo de co-implementadoras estuvo conformado por: Caro Riveros Fassano, actriz y bailarina de danza contemporánea de nacionalidad venezolana; y Sandra Ortega, artista escénica de la estructura colombiana Universidad Distrital Francisco José de Caldas. A esta última estructura, pertenecen la doctoranda de Estudios Sociales Lía Esther Lemus, responsable del registro TransformArts<sup>1</sup>; y las docentes e investigadoras: Elizabeth Garavito, artista plástica e investigadora de estudios

de género, responsable del registro SeguiARTS; la bailarina y antropóloga María Teresa García Schlegel; y la artista plástica y performer Sonia Castillo Ballén, ambas responsables de la elaboración del presente artículo científico del proceso de implementación del taller.

Por su parte, el equipo de personas migrantes, asistentes al Taller, estuvo caracterizado por una conformación intercultural, de diferentes edades y de diversidad de género, provenientes de Irán, Turquía, Siria, Venezuela, Perú, Ecuador y Colombia.

## Los procesos de registro y análisis de la transformación del uso del esquema corporal

Cada investigadora, por su parte, realizó la observación desde sus experticias en los momentos aquí expuestos. La información fue enriquecida con los resultados de los formatos del protocolo del proyecto TransMigrARTS para la evaluación

de la implementación. Esto es SeguiARTS y TransformArts, además de entrevistas semiestructuradas, conversaciones con el responsable de la estructura y con las personas implementadoras, observadoras y participantes del taller.

1 · TransformArts es una herramienta creada por los investigadores del proyecto TransMigrARTS con el fin de medir la transformación de los participantes después de los talleres prototipo. Esta es una autoevaluación que los mismos participantes hacen de su propia transformación a partir de 15 preguntas. Para mayor conocimiento, dirigirse al artículo de la revista TMA No. 5 <https://www.transmigrarts.com/doi/10.26434/chemrxiv-2023-12>

## Primer momento:

Transformaciones de esquemas de cuerpos circulantes durante la ejecución de la práctica dancística en el Taller y en relación con el prototipo, vistas desde el Ductus<sup>2</sup> cinético de las intersensibilidades /

Por María Teresa García Schlegel

Desde esta perspectiva de valoración, desarrollar un taller a partir del conjunto de instrucciones de un prototipo, depende del éxito de las talleristas en orientar la ruta de experiencias y vivencias intersensibles de los participantes. La observadora, para seguir los medios de persuasión de esa ruta y sus logros, planteó una grilla de observación de algunas pautas bajo las cuales se guiaron tales experiencias. El conjunto de pautas, al ser implementadas de manera continua y sistemática en cada sesión, estructuró un modelo de entrenamiento del movimiento danzado y la creatividad, que posibilitó la movilización del esquema corporal de los participantes. En lo que sigue se describen las pautas y el ciclo de entrenamiento. De este último resaltamos dos rutas que lograron momentos brillantes en su ejecución.

### 1. Las pautas

Para esta primera valoración, la recolección de datos y la observación de la experiencia creativa del cuerpo danzante, se hizo entendiendo por pauta al:

conjunto de instrucciones que guían a un grupo de personas o a un individuo a interactuar entre sí con materiales particulares, cada uno de nosotros entra en una carnalidad vivaz impregnada de palabras, imágenes, sentidos, deseos y poderes. (O'Connor, 2019, p.112)

A partir de lo anterior, se consideraron las siguientes pautas al interior del Taller: la orientación corporal, espacial y cinética, las narrativas de movimiento, los modos de estimular la creatividad.

### Orientación corporal, espacial y cinética

Esta pauta, corresponde al sentido, a la manera, a la orientación, valoración, agencia del movimiento y al cuerpo. Durante el desarrollo del taller se reveló en el trazado de la planimetría, la mirada y la alineación corporal.

### La planimetría

diseño del espacio en movimiento. El prototipo del Taller pautó la rueda o la pareja como modo de organizar la forma de la interacción: Las personas estando paradas, sentadas o recostadas, dispuestas en círculo, o en parejas, se entrenaron en la habilidad de recibir y compartir información, acordar interpretaciones, desarrollar guiones creativos, trabajos de expresión plástica, etc. Una adaptación fue el haber hecho de esta instrucción una pauta para el movimiento en el espacio. En otras palabras, una planimetría. (Ver imagen 1).

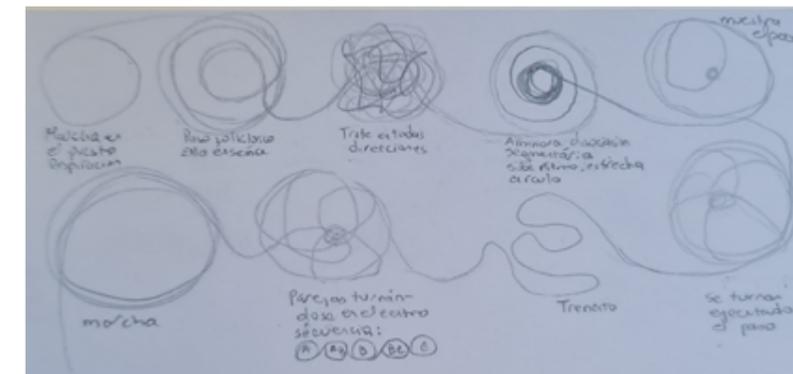


Imagen 1 · WP4\_I09. Diario de campo. Sesión 2, pp. 84-96.

2 · En el artículo *La emergencia del ductus ético en el Teatro de Creación. Observar la transformación en un taller con personas migrantes*, el ductus es definido como “la ruta—o trazado compositivo de las intersensibilidades en movimiento”. (García Schlegel, M.T. y León Corredor, O.L., 2023, p. 38)

Los participantes, al dejarse persuadir de orientar su movimiento hacia la realización de círculos a lo largo de ocho sesiones, les llevó a experimentar cierta jerarquía relacional del espacio, ejerciendo diversos roles según el lugar dónde se ubicaban con relación a los otros y hacia dónde miraran como se ve a continuación:

- Cuando con sus espaldas delimitaban el afuera mientras se observaban y sintonizaban ejecutando patrones de movimiento, pudieron vivenciar el círculo como borde que delimitaba el adentro y el afuera de los juegos corpo-cinéticos.
- Los diseños de círculos concéntricos

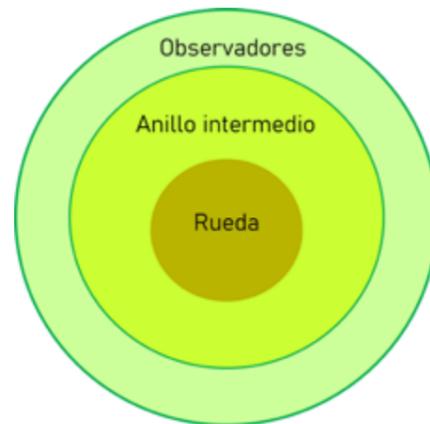


Imagen 2 · WP4\_I09. Rueda.

La habilidad de ser parte de los coros de movimiento fue entrenada además del círculo, al hacer recorridos detrás de alguno de los asistentes formando sinuosas líneas, o bailando frente al espejo. Sincronizar movimientos y fijar secuencias estudiándolas frente al espejo, además de círculos y recorridos, permitieron a las personas tener la experiencia de ser grupo energéticamente, sintonizando expresión, movimiento y el diseño corporal.

### La mirada: cuerpo espectáculo.

La mirada cobró especial valor en el taller como modo de comunicar:

Trato de hacer contacto visual sin hablar (...) abro bien los ojos y miro al compa-

dentro del borde tuvieron dos usos: El centro se usó como pivote y lugar protagónico. La interfaz entre el centro y el borde se usó como recorrido circular que fue ocupado sucesivamente por cada participante.

Como consecuencia de tal adaptación, los participantes bailando en el borde, adquirieron la habilidad de soportar el movimiento colectivo como un coro; bailando en la interfaz, adquirieron la habilidad de relacionarse con cada participante para proponer gestos o secuencias de movimiento. Ubicándose en el centro, pudieron ser protagonistas, objeto de todas las miradas, como lo representa este diagrama. (Ver imagen 2).

ñero, hasta que me transfiera el poder. Lo seguimos hasta que la pauta sea clara (...) Hay dificultades con el idioma, tratamos de pasar el movimiento con los ojos. No necesitamos el idioma para entender. (Diario de campo 1, 15 de abril de 2024, Pretaller, p. 20)

Siguiendo las orientaciones sobre el uso de la mirada, los participantes adquirieron la habilidad de ser cuerpo espectáculo: mirar ejerciendo el rol de audiencias y el de ser mirado; disponerse para ejecutar ante los otros. De abrir los ojos y mirar para comunicar y apropiar; o de entrar en estados de introspección cerrando los ojos. De irse a la deriva entre los otros buscando sintonías o evadiéndolas. Se estimuló la visión periférica y el estado de alerta.

### La Alineación: movilización del esquema corporal.

Las personas participantes vivieron una transformación en su esquema corporal, al dejarse llevar y experimentar la alineación consciente de sus cuerpos, trazando una línea perpendicular no rígida, sino flexible, “disponible” e incluso poética, que estuvo apuntalada en la metáfora raíz/tronco/ramas/estrella. Ejemplo de ello,

Vamos a ponernos en posición básica. Pies en paralelo a nivel de caderas. Rodillas disponibles (ni estiradas, ni dobladas), caderas disponibles (desbloquear las caderas (...)) “cuerpo energéticamente disponible, punto de poder entre ombligo y cadera. Alineo cabeza con ombligo (...) (Diario de campo 1, García, M., 15 de abril de 2024, Pretaller, p. 21).

Voy a ver la planta de mis pies con los dedos enraizados en la tierra... como la raíz que sube y se mete por las caderas que están dispuestas... inhalo y exhalo por las caderas dispuestas; tronco dispuesto a dar y recibir las manos que estaban posadas en el corazón (...) la raíz pasa por mis rodillas... por mis hombros... y sale por mi cabeza... y se conecta en la estrella (Diario de campo 1, (sesión 2), García, M., 22 de abril de 2024, pp. 96-97).

El sistemático entrenamiento en esta alineación desarrolló en las personas, la habilidad de coordinar o de disociar movimientos de manera distinta a sus usos cotidianos, tales como: explorar niveles de movimiento y concatenarlos de manera armónica; experimentar, ondulaciones en el eje vertical con la columna; explorar carnalmente expresiones como: pasar por el cuerpo, caderas o rodillas disponibles. En definitiva, la habilidad de reorientar su esquema corporal, siguiendo pautas cinéticas, espaciales, sonoras o emocionales que los llevaron a encarnar formas especiales de estar y de actuar para experimentar una corporeidad danzante.

Narrativas de movimiento. Para ajustar las pautas a los objetivos, la implementadora, al tiempo

que danzaba, iba trazando a modo de partitura una narrativa de movimiento, con la cual orientó una ruta corpo-cinética y sus imaginarios. Con ella traslapaba pautas cinético-corporales, rítmicas (con manipulaciones sonoras, onomatopeyas, entre otras), imágenes (intercalando metáforas, o invocando escenas cotidianas), provocaciones creativas, etc. Las narrativas de movimiento con-movieron a los participantes. Un recurso fundamental para orientarla fue el manejo del ritmo respiratorio, como se ilustra en la siguiente narrativa de movimiento.

Vamos a hacer una variación de lo previsto. “Vamos, primero, a hacer un calentamiento en movimiento”, dice la implementadora. *Organiza un círculo. Marcha en el puesto en tanto frota las manos. Todos la siguen. Ejercicio de respiración con los brazos. “Inhala-exhala, inhala-exhala” dice. Plantea un paso del folklor venezolano, “con derecha, uno(tata), uno(tata)”. Transita la interfaz ejecutando el paso, poniéndose al frente de cada participante, calibrando el movimiento. Continúa con el paso mientras descompone el círculo, cada cual busca direcciones. “Aprovechamos y vamos a internalizar el ritmo, la rítmica. Soltamos manos, soltamos hombros, soltamos cabeza”, (...) *Vuelve al centro. Va atenuando el paso hasta transformarlo en marcha. “No nos paralizamos. Vamos aminorando”. Coge sus rodillas que están juntas con las manos (todos la imitan). “Rodillas sueltas”. Coge sus caderas. “Caderas libres disponibles en todas las direcciones... subimos un poco más ¿cómo está ese pecho? uno(tata), uno(tata), uno(tata), uno(tata), uno(tata), uno(tata)” (...) “Camino por el espacio, miro, me encuentro una mirada en el camino y si sale una sonrisa la dejo salir. Recuerdo que estoy en la terraza del barco y debo equilibrar el espacio. Empiezo a pensar en la caminata, me detengo, reconozco, y paro... (Diario de campo 1, (calentamiento sesión 2), García, M., 22 de abril de 2024, p. 84).**

## Modos de estimular la creatividad.

El *leitmotiv* del Taller prototipo pone el acento en los juegos creativos y compositivos. La lógica creativa está soportada en provocar material dancístico, plástico, escritural o teatral desde la improvisación, para realizar composiciones, en especial coreográficas, de manera colaborativa entre los asistentes. El método compositivo más recurrente fue fragmentar para recomponer. Ejemplo de ello, es la alineación corporal, usando la metáfora raíz/tronco/estrella desde la disociación segmentaria arriba citada.

### 2. El ciclo de entrenamiento

La continuidad y el flujo de la energía cinética. Si bien, el prototipo del taller declara la danza contemporánea como la práctica artística dominante, carece originalmente de, por una parte, instrucciones para desarrollar su ciclo de entrenamiento dancístico, así como, por otra parte, de modos y tiempos suficientes para los procesos creativos. Por esta razón, fue necesario hacer algunas adaptaciones.

En cuanto a lo primero, el manejo del ciclo de entrenamiento (calentamiento, desarrollo y relajación), supone la conducción del flujo de la energía cinética. Esto es, resolver el paso del reposo al movimiento y los niveles de intensidad de la energía atendiendo a las relaciones intersensibles. De ello depende un óptimo desempeño físico en bienestar. La incorporación de la pauta del ciclo de entrenamiento fue una adaptación que le dio estructura a cada sesión y al conjunto de sesiones. Reiterarla permitió la continuidad del entrenamiento y la posibilidad de movilizar el esquema corporal por la incorporación de tales pautas.

En cuanto a lo segundo, el prototipo entrelaza diferentes prácticas artísticas para detonar la creatividad, pero carece de instrucciones de cómo resolver las transiciones entre ellas y los tiempos

requeridos para el proceso creativo. Conducir el flujo de energía cinética permitió a las talleristas, por ejemplo, orientar el paso del modelado en arcilla al danzar, cuidando el bienestar de la población diversa del taller. Frente al exceso de actividades creativas en la instrucción del prototipo, el respetar el ciclo de entrenamiento y atender a su lógica sensible, les permitió a las talleristas seleccionar actividades implementando lo posible y adecuado. En ninguna de las sesiones se realizaron todas las actividades prototipadas. En todas se resolvió continuidad y flujo bien como planeación previa o como improvisación *in situ*. De ello resultaron dos rutas de adaptación que describimos a continuación:

#### De la evocación de la matría con temas dancísticos a la declaración Hip-hop.

Esta ruta tuvo su expresión más brillante cuando los asistentes adaptaron los temas dancísticos y musicales que habían traído al taller como huella de su terruño, a la versificación del rap, apropiando su gesto afirmativo y de reclamo. La añoranza personal se resolvió en un cypher<sup>3</sup>, donde las personas se sorprendieron a sí mismas rapeando en colectivo. La contundencia persuasiva de las pautas se evidencia en la manera como el grupo de participantes adaptó gestos, secuencias, sonoridades, libretos sociales, afectividades enraizadas en la música popular o mediática con lo que invocaron a sus matrias, a la forma contestataria juvenil, masculina, urbana, cosmopolita del rap siendo un grupo de hip-hop a manera de gueto urbano.

De los juegos teatrales a la dramatización danzada. Desde la sesión seis, las implementadoras resolvieron el calentamiento con juegos teatrales que desataron en las personas participantes una alegría juguetona. La tallerista invitó a recordar una situación memorable de su experiencia migratoria. “¿Cómo la sentí y cómo la puedo transmitir?” llevándolas a precisar una situación con una frase, palabra o emoción y luego repre-

sentarla para finalmente con-moverla desde la danza. Se dieron situaciones teatrales adaptadas como secuencias de movimiento sutilmente danzadas. Esta segunda ruta cosechó en las personas la habilidad de dejarse orientar por narrativas de movimiento con que la tallerista acompañó las trayectorias del ir y venir, ir y venir, con

## Segundo momento:

Entre tránsitos, aclimataciones y dinámicas del corporar, una perspectiva sensible-sintiente acerca de la implementación del taller Danzamos Tejiendo Territorios

Por Sonia Castillo Ballén

Esta reflexión se realiza en calidad de observadora de la implementación, reconociendo la no experticia en el campo de la danza. Por esta razón, la interpretación se llevó a cabo a partir de la decisión de participar intensivamente prestando atención al flujo vivo de las interrelaciones sensibles cocreadas en el Taller; el cual fue hecho paso a paso, por y entre las presencias que vivenciamos ese espacio-tiempo a lo largo de todas las sesiones: las personas, el salón, los objetos, los objetos y materialidades y las condiciones ambientales.

El proceso de darse cuenta y hacerle seguimiento a las transformaciones que ocurrieron en el Taller, se llevó a cabo a partir de la activación de la atención sensible de la investigadora mediante el uso de recursos de las artes como: la libre asociación y la consciencia somática (Citro, S., et,al., 2011). Esta última, entendida como acción de autoconsciencia del percibir o del sentir-sintiendo las transformaciones que se fueron manifestando en el cuerpo propio, así como en las imágenes corporales de las personas y del grupo, además en las imágenes cambiantes del espacio y de todas las presencias allí presentes. Esto en la medida en que se fueron llevando a cabo las pautas artísticas, es decir, el desarrollo de los diferentes ejercicios que propone el Taller. Por ejemplo, en una de las sesiones, a través de estos recursos metodológicos, fue posible darle

que representaron los frustrantes itinerarios burocráticos de la migración. Demostraron haber sido entrenadas para conmovirse desde esas narrativas, extrañándose de su propia vivencia. Al final de la sesión, hablaron de hacer catarsis; en sus palabras: “Dramatizándolo lo desdramatizamos. Viéndolo otra vez, no era tan *heavy*”.

valor y, a la vez, vivenciar la transformación evidente que las personas hicieron en el uso de su esquema corporal. Las personas participantes cambiaron el uso de maneras funcionales cotidianas de sus cuerpos con el cual llegaron al Taller, por un uso que requirió una acomodación corporal creativa para poder cantar. Las imágenes corporales de las personas cantando, acomodando su postura y el modo de su presentación, en tanto imágenes sonoras y somáticas, fueron inter-sentidas por todo el grupo y todo el Taller. El hecho de ver, escuchar y vivir este inter-sentir, afectó de manera positiva, la condición sintiente de quienes allí participábamos: sentimos alegría. El tono sintiente de la alegría, se hizo manifiesto en los rostros y semblantes de las personas, en su gestualidad corporal, así como en la vibración del espacio y sus presencias: bullicio, algarabía, ajeteo.

Los intercambios entre estas sensibilidades sonoras y somáticas del canto dieron paso a variaciones en la condición sintiente de las personas, lo cual fue evidente en la disposición a la alegría, a interacciones más abiertas y solidarias en el grupo.

Desde esta lógica, los recursos artísticos-científicos que se usaron para hacer el registro y seguimiento de las transformaciones en el Taller fueron los registros visuales: fotografías, dibujos, gráficos; así como escritura de notas de participación intensa durante la vivencia del Taller, a la manera de diario intensivo (Progoff, I., 1975) o posteriormente utilizando el recuerdo de la sesión misma, en ocasiones también breves cuadros comparativos.

3 · Un *cypher* en el *breaking* es cuando los B-Boys y las B-Girls forman un círculo y, uno tras otro, entran en el centro para bailar. Bailar en un *cypher* es hacer *cypher*, o estar *cyphereando*. El *cypher* es un lugar para compartir, intercambiar y bailar libremente. Tomado de «<https://www.redbull.com/es-es/breaking-todo-lo-que-necesitas-saber-guia>» el 12 de junio 2024.

### Taller como hábitat para ir haciendo sentidos<sup>4</sup>

El Taller se fue instaurando en el salón en el que se desarrollaba, sesión a sesión, como un hábitat<sup>5</sup> continente de relaciones sensibles, a la vez, autoproducidas, consumidas y recreadas por y entre todos sus habitantes: todas las presencias corporales que allí cohabitaron, desde la participación activa, para llevar a cabo la puesta en cuerpo de las pautas. El interaccionar de estas presencias humanas, objetuales, espaciales y ambientales produjo un magma corpo-poiético<sup>6</sup> vivo que estaba intencionado, buscando la transformación de vulnerabilidades. Cada habitante del Taller hizo lo mejor posible por participar de relaciones de con-vivencia (Shiva, 1988; Haraway, 1991), buen vivir (Gasull, 2017), para vivir bien ese espacio-tiempo, cuyas transformaciones pudieron ser sentidas como variaciones en la percepción del tiempo y en la densidad del espacio, así como en las modificaciones de las

imágenes corporales de las personas bailando y cantando y en el ritmo cambiante de sus vibraciones. El Taller estuvo hecho de la materialidad de imágenes vivas en transformación, imágenes visuales, sonoras, táctiles, somáticas, cinéticas, en todo caso, corporales.

Mientras las personas bailaban hubo transformaciones en las temperaturas ambiente, en las olfacciones en el salón, en la intercomunicación emotiva de las personas a través de la dramaticidad en sus semblantes, en sus rostros y en sus gestos corporales. Todo esto conllevó permanentes aclimataciones a estas condiciones ambientales variantes. La ebullición de esta corpo-poiesis resultó ser envolvente, incluso de la escópica del lugar, en el uso de objetos y materialidades, en las presencias de reflejos y sombras corporales bailando como dobles proyectados en el brillo del piso, en las paredes y en el espejo, en las variaciones de las temperaturas. Tal como puede verse en el intento de graficar dicho magma en la Imagen 3 (Ver Imagen 3).



**Imagen 3** · WP4\_I09. Aclimataciones: afectaciones mutuas entre espacio y corporalidades; estelas del movimiento; aumento de las temperaturas; vibración de reflejos y sombras; circulación de respiraciones y olfacciones colectivas.

Bailar los pasos fue una experiencia de co-sentir al desatar los anudamientos de los esquemas corporales anidados en nuestros cuerpos. Al ir

ensayando<sup>7</sup> los pasos y las poses se fue co-produciendo la vivencia de ser y sentir otros cuerpos posibles, de maneras insospechadas.

4 · Colombetti, G. (2010). Enaction, sense-making and emotion. Sociology & Philosophy Department University of Exeter Amory, Rennes Drive Exeter EX4 4RJUK. La autora interroga la pervivencia de *la ansiedad cartesiana en las ciencias de la emoción, respecto de monitorear, evaluar y regular el cuerpo*. (p. 3). Retomando la propuesta de autopoiesis (Maturana y Varela) interpreta el cuerpo como autoproducción en interacción, enaction con la situación, agenciando sentidos y significados relacionales. (pp.5)

5 · El hábitat como un sistema vivo (Maturana y Varela, 1998) de regeneración de la vida y sus relaciones vivientes.

6 · A la manera en que Maturana y Varela argumentan la autopoiesis como la autoproducción en la organización de los procesos de la vida misma. (pp.9-33).

7 · "...la participación de un grupo situado, para enfocarse en las áreas de práctica particulares en las que ha sido entrenado el cuerpo, ensayando en co-laboración, en vez de unitarios selves, ..., las formas que corporaliza la performance de este proceso". (Hunter, 2016, p. 5).

La corpo-poiesis fue co-creada colaborativamente, por una parte, por las fuerzas de los intercambios sensibles entre el grupo de personas participantes del Taller, por sus cuerpos y roles interseccionalmente situados (Young, 1997), por sus condiciones corporales de género, edad y salud para la ejecución de las pautas, por sus experiencias de vida y los contextos socioculturales y ambientales de donde provienen, así que por los niveles de integración en el proceso migratorio en España. Por otra parte, la corpo-poiesis fue

co-creada colaborativamente también por las *affordances* (Gibson, 1977; 2014),<sup>8</sup> entendidas como fuerzas de interacción corpórea que generan los componentes objetuales, ambientales y materiales también presentes en el Taller (Ver imagen 4). Como puede verse en la imagen, las *affordances* del lugar, del espacio, de los objetos, las escópicas en general, constituyen fuerzas vivas que participan de la hechura de las pautas, en este caso, la esquina del salón, la cámara, el espejo, la silla, la maleta, etc.



**Imagen 4** · WP4\_I09. El espejo inverso como modo de observación: en el espejo la figuración y en el salón el fondo.

Los resultados de esta corpo-poiesis se hicieron evidentes en la exploración de vivencias metafóricas y creativas del disfrute del cuerpo propio y grupal, más allá del uso del esquema corporal funcional y laboral por parte de las personas migrantes, quienes en su mayoría llegaban al Taller, luego de jornadas extremas de trabajo o de tramitología. Esta situación de estar viviendo condiciones laborales extremas, en condiciones de hacinamiento, en el tener que vivir el día a día las consecuencias de la discriminación y del racismo o de los estados continuos de depresión, fueron comunicadas por las personas, una vez que al desestructurar el esquema corporal funcional pudieron transformar su

autopercepción. Mediante las conversaciones que se propiciaron en el Taller, las personas dejaron de lado los roles representativos (Sayago, 2014) del migrante que vive en silencio estas vulnerabilidades, para permanecer, pasar desapercibido sin llamar la atención. A partir de estos intercambios sensibles entre las personas en el Taller, se fortalecieron el reconocimiento grupal y la comunicación, la solidaridad, la confianza. Esta última, evidente también incluso en los modos de uso y de relacionamiento con el lugar. El salón mismo, se fue transformando en un lugar de acogida, un lugar para ensayar enraizamientos, para la vivencia lúdica del cuerpo bailante<sup>9</sup> y del grupo naciente.

8 · Gibson, J. (1977, 2014). The Theory of Affordances. In *Perceiving, Acting, and Knowing*. El autor interpreta las fuerzas de interacción y agencia que ejercen los componentes objetuales y materiales entre y con las interacciones humanas. Para este caso de usa la expresión en cuanto la puesta en cuerpo de las pautas, requiere del accionar de las personas y sus cuerpos de manera interactiva con todo cuanto está y constituye el Taller.

9 · En el Taller, una de las mujeres migrante de Irán, se presentó como madre de un migrante ya establecido en Madrid buscando además la migración a España de su hija y nieta. Durante la transformación de su esquema corporal, se reveló la gracia de una mujer mayor, danzante por afición a fuerza de prácticas clandestinas de bailar sola y sin burka, en pleno disfrute de su cuerpo. No una bailarina de profesión sino una bailante.

El proceso de corpo-poiesis, según se pudo interpretar en los registros visuales, notas de campo y diálogo con las personas, ocurrió mediante dinámicas de tránsitos, acomodaciones y aclimataciones, que se describen a continuación:

### 1. Aclimataciones al espacio del taller y transformaciones en el uso del esquema corporal.

Las características físicas y simbólicas de la presencia del Salón en la Biblioteca como lu-

gar del Taller contuvieron y modelaron, durante la puesta en cuerpo de las pautas, los modos de la proxemia que sucedieron en el taller a manera de agrupamientos funcionales. Estos constituyeron el modo recurrente por parte de las personas, para hacer el intento de poner en sus cuerpos, las pautas. En el grupo de imágenes, que se presentan a continuación, puede observarse un seguimiento de distintos momentos de agrupamiento, relacionamiento y acomodación con respecto al salón (Ver imagen 5).



**Imagen 5** · WP4\_I09. Aclimataciones en el espacio: posición supina del frente a frente acomodándose al espacio. Procesos de *acuerpamientos*, *corporizaciones* e *incorporaciones*, correspondientemente: intentado seguir la pose, ensayando movimientos en el pisos, incorporando cuerpos colectivos del abrazo.

El espacio físico del salón de conformación paralelepípeda horizontal, ejerció un tipo de *affordance* para la organización de las actividades. Esto, por ejemplo, al ser distribuidas según el cruce de las diagonales arquitectónicas, en sentidos de flujos centrípetas o centrifugas, en las lógicas de fondo-figura- fondo.<sup>10</sup> Por esta razón, el uso grupal de la distribución del espacio físico y simbólico del salón, ocurrió así: en el primer nivel, el centro físico del salón de cruce de diagonales ocurrieron las otras posibles figuraciones de las personas como transformación de la relación fondo-figura, de manera alternada, la persona o el grupo, en roles espaciales de fondo o figura. Lo anterior, coincide con la ocurrencia de las ruedas dancísticas en las lógicas concéntricas del “ductus coreográfico” del ver y del ser visto, según lo presentó María Teresa García, en el análisis anterior.

En el segundo nivel, los espacios intermedios, del cual formaron parte las áreas laterales del salón, allí tuvieron lugar los agrupamientos de las personas para el ejercicio funcional de los intentos y ensayos de la puesta en cuerpo de las pautas o para la conversación. Por último, el fondo del salón, del cual formó parte la pared en la que funcionaba la puerta de ingreso al Taller, así como la pared con el espejo. Este fue el lugar más recurrente para la ubicación de las implementadoras al impartir las pautas durante el Taller, así como para las acomodaciones de actividades de alimentación, la utilería, la producción sonora, el descanso y las actividades de los registros visuales y de observación. Lo anterior, tal como puede verse en la Imagen siguiente (Ver Imagen 6):

<sup>10</sup> Lo anterior, siguiendo la valoración original de grupo en su acepción plástica, que refiere los agrupamientos de figuras humanas en la distribución espacial y de la composición espacial de una representación pictórica.



**Imagen 6** · WP4\_I09. Vista de planta.

Como puede verse, durante la implementación, el Taller sufre adaptaciones a distintos modos de ser habitado y transitado, según las necesidades. En este sentido, el espejo, para quienes realizábamos la observación, provocó un *affordance* reflejo, una fuerza de atracción que fue adaptada por las observadoras en función de registro inverso, en la lógica fondo-figura: la imagen reflejada en el espejo permitió ver el detalle de los procesos de puesta en cuerpo de las pautas. Con esto, la pared y su espejo en el salón resultaron transformadas, pasando a ser instrumento de registro para la observación científica y a la vez, reflejo testigo, donde las personas podían ver la transformación del esquema corporal, las variaciones en los semblantes de sus rostros, la emergencia de las otras posibles presencias corporales durante la puesta en cuerpo de las pautas. El salón se tornó más o menos vacío, o por lo menos más completo con estos dobles y presencias reflejas y especulares. La aclimatación al lugar entonces, además de los acomodamientos a las relaciones interpersonales, implicó a

las personas dejarse afectar y afectar al mismo tiempo con respecto al salón y a sus contenidos variantes.

Otras acomodaciones en las actividades, debido a las *affordance* del lugar, fue, por ejemplo, la organización en filas de personas, una frente a la otra durante el primer encuentro. Esto generó la remembranza a escuadras, de uso común en la proxemia escolar, castrense y religiosa como pudo ya verse en la Imagen anterior (Ver Imagen 6). Para algunas personas, según los semblantes del registro, hubo incomodidad en dicha experiencia. También en las primeras sesiones, algunos participantes manifestaron su molestia por las pautas que obedecían a acomodaciones corporales en el piso, pero, posteriormente, la adaptación a esta situación proviene y es aceptada directamente desde el grupo, con corporamientos de imágenes en posición fetal, por ejemplo, acunados por una *affordance* del piso como cama, en remembranza de metáforas corporales de la infancia.

## 2. El corporar las pautas: la puesta en cuerpo.

Las pautas propuestas por las retóricas dancísticas, implicaron a las personas, la puesta en cuerpo de estas a partir de procesos de apropiación corporal, así como la producción, control y gasto de modos evidentes de la energía corporal vital, para poder intentarlas, ensayarlas y aprenderlas. El talante o actitud que las personas desarrollaron en estos procesos, en términos de Mandoki (2006), forman parte del componente intersensible de la dramática. En este caso específico claro está, aplicado para valorar el talante de la hechura, en este caso, del modo de corporar las pautas.

Asumiendo esto, la puesta en cuerpo de las pautas, en tanto proceso de corpo-poiesis, se hizo manifiesto en tres momentos: el primero como *acuerpamientos* donde la persona intentaba apropiarse las pautas a partir de los procesos de la mimesis, el error, la repetición de posturas y el desarrollo de dinamismos corporales. Lo anterior como puede verse regresando a ver la Imagen 3.

Cuando el intento se afianzó, entonces las personas fueron perfeccionando las pautas, esto como procesos de *corporizaciones*, ensayadas una y otra vez desde el disfrute de renovación de energías corporales, por repetición, en pequeños agrupamientos, en las zonas intermedias del salón. (Ver imágenes 7 y 8).



**Imagen 7** · WP4\_I09 (de izquierda a derecha). Intentos de *acorporamiento* de las pautas / *Ensayos de agrupamientos en el espacio* - procesos de *corporización* / Transformación del esquema: procesos de *incorporación*.



**Imagen 8** · WP4\_I09. Transformación del esquema corporal: del intento al ensayo y a la metáfora somática.

Finalmente, ya a partir de las *incorporaciones*, se evidenciaron procesos de transformación del esquema corporal, a cambio del disfrute de otros usos del cuerpo, el disfrute personal y grupal de otras metáforas somáticas posibles manifiestas en los gestos de bienestar y de alegría en los

semblantes. (Ver imagen 9). Una vez el esquema corporal inicial se hubo desencajado, las personas interaccionaron a partir de relaciones de bienestar que, por momentos, permitió la vivencias de estar creando juntos, en el presente, instantes de plenitud, solidaridad y confianza.



**Imagen 9** · WP4\_I09. Rueda de ejecución de las pautas: transformación del esquema corporal y experiencias de cuerpos colectivos.

## Tercer momento:

Una interpretación de los resultados del SeguiARTS que propone el Cuerpo colectivo como resultado de la implementación del Taller Danzamos Tejiendo Territorios

Por Elizabeth Garavito

La interpretación de la sistematización del SeguiARTS a lo largo del desarrollo del Taller, reveló que este en su conjunto, constituyó una danza para la configuración de un cuerpo colectivo. Este proceso se fue generando a través de una escucha que fue más allá del sentido del oído, como una escucha corporal. Cada ser humano está dotado de capacidades diversas que le permiten ampliar este escuchar a cada uno de sus sentidos, y a su vez, interpreta estos sonidos, señales, imágenes, etc., para articularlos a favor de su comprensión del territorio que experimenta. (Garavito López, 2018). Observamos que el Taller en su momento inicial, fue un espacio que convocó personas de geografías, culturas, historias, edades, sexos y formaciones diversas; este primer momento fue crucial en el devenir del Ta-

ller, pues todas las acciones, palabras, silencios, cuerpos, vestimentas, gestos, entre otras cosas, fueron signos a ser interpretados. Derivada de esta lectura rápida y generalmente inconsciente, vino la asistencia o no a la siguiente sesión del Taller, en este caso, de 20 asistentes iniciales continuaron 7 hasta el final. Esta decisión inicial de continuar asistiendo a las siguientes sesiones fue a su vez, una aceptación implícita de formar parte de este nuevo cuerpo plural.

Además de las lecturas e interpretaciones individuales, la arquitectura del taller definió la forma que se le fue dando a este nuevo cuerpo. Las implementadoras del Taller propiciaron un escenario de conversación y de diálogo empático con y entre las personas, con el fin de permitir que las relaciones entre ellas, fuera una experiencia positiva y enriquecedora, con estrategias como atender y ampliar los momentos en que quienes participaban aportaran material sensible, con el fin de enfatizar en que estos fueran tratados desde la escucha atenta y el cuidado.

Este taller adaptó el prototipo, centrándose en “las personas” y sus relaciones, partió de la atención a las necesidades particulares, las cuales se conectaban con las respuestas colectivas. Los ejercicios propuestos convocaban a las personas a ser realizados desde sus experiencias particulares, posteriormente estas experiencias exteriorizadas se tornaban en elementos constitutivos de propuestas coreográficas. Esta nueva dimensión de lo propio, encarnada en experiencia colectiva, afianzó y enriqueció la configuración del grupo, el cual, dejó de

## Conclusiones

El observar el Taller *Danzamos Tejiendo Territorios* como una matriz intersensible, desde las diferentes perspectivas aquí propuestas, reveló la importancia de la adaptación en la implementación del prototipo. Evidenció el poder de las pautas como medios de persuasión (retórica) para que los participantes se dejaran llevar por el ductus cinético o itinerario de las experiencias estéticas propuestas y, “corporaran” sus dramáticas, vivenciado otros modos de relación sensible-sintiente al movilizar sus esquemas corporales. Ello tejió una red de colaboración y solidaridad vivenciada, como cuerpo colectivo, haciendo del taller un escenario propicio para *la transformación del uso del esquema corporal a la corpo-poiesis*.

Este enfoque también posibilitó descifrar la lógica intersensible que orientó a las talleristas, como expertas en arte, a seleccionar lo posible y adecuado para el buen suceso de la implementación.

A partir de la implementación de prototipos de la Investigación Creación Aplicada (ICA) en el proyecto TransMigrARTS (Martinez, 2022), se llevó a cabo la última fase del proyecto WP4, proponiendo alternativas para tratar vulnerabilidades que viven personas migrantes que han llegado a Europa, concretamente a España. En el caso del grupo de personas participantes en el Taller, las razones de migración más evidentes fueron: la búsqueda de oportunidades educativas, laborales, calidad de vida, viajes, alcanzar derechos humanos básicos para mujeres, reunificación familiar y asilo político.

ser una idea abstracta y se convirtió en experiencia vital. (Ver imagen 9). Así, el Taller logró conjugar las experiencias sensibles de las personas en un cuerpo colectivo, como territorio, como un cuerpo que vincula y, a la vez, es un nicho que abre posibilidades para un “vivir mejor”. En este nuevo cuerpo colectivo, la experiencia del ser migrante no es solamente un suceso cargado de situaciones adversas y discriminación, sino, un territorio donde es posible abordarlas como experiencias de gran valor para su crecimiento como seres humanos.

A través de la acción interdisciplinar, e intercultural entre ciencias y artes que ocurre en los talleres de la ICA, particularmente en el Taller aquí abordado, se hizo evidente, en la fase de implementación, la flexibilidad que alcanzó la práctica de la *aplicación* de talleres prototipo ICA, y a partir de lo cual, emergieron durante la implementación, nociones ampliadas de la noción de *aplicación* en sí misma.

La aplicación en las ciencias se ha desarrollado para resolver problemas específicos en los campos sociales, médicos, económicos, ingenieriles, de la producción y tecnología, ambientales, educativos, entre otros (Duedra, et al., 2020). De otra parte, las prácticas artísticas en sí mismas, por un lado, han sido *aplicadas* por las ciencias para proponer alternativas o solución de problemáticas por parte de campos que estudian o afrontan retos relacionados con las dimensiones comunicacionales, estudios de paz, reinserción social, emocionales, psicológicas, médicas, del espectáculo e incluso en campos relacionados con la política y las migraciones.

Hoy, en los talleres prototipo ICA de TransMigrARTS, cuyas *Primeras Pistas de Reflexión* fueron expuestas por Monique Martinez (2023), por influencia de las artes, la noción y la puesta en marcha de la “aplicación”, puede, además estar caracterizada con lo que Bourdieu llamó el sentido práctico (1995), a propósito de su búsqueda de caracterización del campo artístico. En doble vía, el sentido práctico de las artes para realizar procesos de conocimiento, las prácticas

artísticas como conocimientos que contribuyen al tratamiento de situaciones sociales, como en este caso, el de la migración y, a la vez, la práctica artística como conocimiento en acción que amplía las búsquedas contemporáneas de *la investigación basada en la práctica y la práctica como investigación* (Viadel, R., et al., eds., 2014).

El avivamiento de las *adaptaciones o interpretaciones* halladas en la implementación del prototipo Taller *Danzamos Tejiendo Territorios*, bien pueden formar parte del campo de estudios artísticos que, de facto, ocurren en los procesos como *arreglos, versiones, adaptaciones. Adaptación* en la perspectiva de Lotman (1970) por ejemplo, como *transcodificación*, es decir, un tipo de acto comunicacional que ha sido creado en un sistema de expresión para ser trasladado a otro, una traducción para este caso, por ejemplo, la transcodificación que conlleva la pauta surgida de: en principio de *la recuperación de la experiencia artística colectiva* de las personas proponentes del prototipo, a la *versión verbal, escritural y sistematizada* de dicha experiencia en el documento “prototipo”; posteriormente, *el arreglo de la contextualización* del prototipo que debieron hacer las investigadoras que implementaron, en relación a las condiciones específicas del grupo de migrantes. Las mismas personas migrantes, al poner sus cuerpos, al *adaptar las pautas corporándolas*, propiciaron que ocurrieran las *transformaciones*.

*Grosso modo* las adaptaciones, aclimatizaciones y procesos de corporamiento y del cuerpo colectivo analizadas en el taller fueron:

### Primera adaptación o adaptación técnica y contextual.

Hecha por las implementadoras para adaptar el prototipo a pautas, con el fin de adecuar y sintonizar la práctica técnica y creativa al contexto y situación del grupo específico de personas migrantes. Estas fueron:

- Las adaptaciones, desde la retórica de la danza contemporánea y las pautas con las que se transcodificaron las instrucciones que guían los ejercicios del

prototipo y diseñan las etapas del recorrido que propone el taller.

- El flujo, adaptación que resuelve el continuo sensible, entre los ejercicios de una misma sesión y de las sesiones en general, para hacer posible las transformaciones hasta convertirse en *hábitus*.

### Segunda adaptación o adaptación corpo-situada.

Las adaptaciones en los momentos del incorporar las pautas, valoradas desde componentes intersensibles de la dramática:

- Aclimatizaciones al taller como hábitat por parte de las personas participantes, reconociendo durante la puesta en marcha de las pautas, las mutuas afectaciones corporales entre intersensibilidades del corporamiento de las pautas y *affordances* espaciales y ambientales.
- Tránsitos del *acuerpamiento* o intentos para aprender las pautas, a la corporización para ensayar (Hunter, 2021, p. 1) las pautas aprendidas, hasta alcanzar la incorporación de éstas con miras a la transformación de la autopercepción y el esquema corporal.

### Adaptaciones a la vivencia de cuerpo colectivo, desde el SeguiARTS.

A partir de los procesos de reconocimiento iniciales, pasando por las dinámicas de agrupamientos cada vez distintos y efímeros, en la hechura de las pautas, de las semillas de amistades y afinidades mutuas que se fueron generando, hasta la creación ya propiamente del grupo.

Citamos a continuación, la perspectiva de Fernando Bercebal, director del Proyecto Ñaque, respecto de la propuesta, que deja abierta este artículo, en cuanto a la aplicación en sus posibilidades de adaptación:

Un prototipo no puede ser trasladado a la realidad de forma directa. Tiene que estar

## Bibliografía

adaptado, puesto que, la palabra proto, es anterior al tipo. ¿Y qué es el tipo? Lo que aplico. ¿Y cómo lo aplico? Con filtros, con adaptaciones. (2024)

Al respecto, se destaca la presencia de tres elementos fundamentales, que son: dónde se va a desarrollar el taller, con quién se va a desarrollar el taller y para qué se va a desarrollar el taller (...) Y luego, la coherencia o no con el medio artístico que se utiliza (2024). Lo anterior, revela cómo la adaptación será hecha en función de la experticia y capacidades del tallerista. Así mismo, siendo los participantes del taller el equipo de trabajo creativo que debe orientar el tallerista. Así las cosas, la adaptación no puede ser sino enriquecimiento creativo, divergencia que debe mediar a través del juego. (Bercebal, 2024)<sup>11</sup>

Para finalizar, referenciamos las conclusiones respecto de la percepción que las personas participantes del Taller manifestaron en relación con aspectos de la transformación, a partir del instrumento TransformARTS, según lo señala Lía Lemus (2023):

Para concluir, se puede afirmar que las y los participantes en un 75% valoran que sí hubo transformación personal gracias a su participación en el taller. Vale la pena recalcar que es en las categorías de grupo y vivencia donde los porcentajes son mayores al momento de identificar la transformación tras participar en el taller. Según lo señala el instrumento en mención, respecto de la experiencia corporal, un 62,5% de las personas participantes manifestaron haber mejorado su manera de expresarse a través del cuerpo, a partir de su participación en el taller.

- Amaya, N. (2021). La performance de investidura como herramienta metodológica para analizar las representaciones sociales de mujer. Una ruta desde la investigación -creación. En *Representaciones sociales e imaginarios Colectivos del Género, el cuerpo y la sexualidad*. (pp.124- 145). Editorial Red Iberoamericana de Academias de Investigación A. C.2021
- Bercebal, F. (2024) *La sistematización del Devising Theatre*.
- Bourdieu, P. (1995). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Ed. Anagrama.
- Bourriaud, N. (2022). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo editora/A. hache.
- Castillo Ballén, S. (2015). Modos de relación sintiente. Bocetos hacia una perspectiva del performance como ruta metodológica para la indagación de subjetividades. En *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 10(1). 129-150. <https://doi:10.11144/Javeriana.mavae10-1.mrsb>
- Castillo Ballén, S. (2006). La imagen del cuerpo fragmentado. En *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, (11), 53-64. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/44987>
- Castillo Ballén, S. (2023). Corpo-grafías: trazas auto-etnográficas de reverberación. En A. Chaverra y S. Castillo (Eds.) *Reverberar: Arte y Acontecimiento*. (pp.71-93). Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Colección Doctoral.
- Citro, S., et, al. (2011) *Cuerpos plurales*. Argentina: Editorial Biblos.
- Colombetti, G. (2010). *Enaction, sense-making and emotion*. Sociology & Philosophy Department University of Exeter Amory, Rennes Drive Exeter EX4 4RJUK.
- Dolto, F. ([1986] 2007) *La Imagen Inconsciente del Cuerpo*. Paidós Ibérica.
- Duedra, M., et al., (2020). Ciencia básica, ciencia aplicada, extensión y divulgación: de la compartimentalización a la ecología de saberes o transdisciplinariedad. *Revista Estudios y Ensayos Trayectorias Universitarias*, 6(11). ISSN 2469-0090.
- Garavito López, E. (2018). Ecología en prácticas cotidianas. En Calle 14: *Revista de investigación en el campo del arte*, 13(24). 410-437.
- García-Schlegel, M. T. (2016). *La fémina y la danza como experiencia de Nación*. [Tesis doctoral] Universidad Nacional de Colombia.
- García-Schlegel, M. T. y León, O. (2023). El ductus ético del teatro creación en la emergencia de una observación de transformación de la experiencia de migración. En *Revista de Investigación creación para transformar la migración por las artes TMA*, 3. 38-53.

- Gibson, J. (1977). The Theory of Affordances. In *Perceiving, Acting, and Knowing*, edited by Robert Shaw and John Bransford.
- Gibson, J. J. (2014). *The ecological approach to visual perception: classic edition*. Psychology press.
- Goffman, E. (1997). *Presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu editores.
- González, D., Velásquez, A., Jambrina, N., Castillo, S., Vaisman, N., Martínez, M. (2022). La Guía TransMigrARTS, Una nueva forma de mirar los talleres. *Revista TransMigrARTS*, 2. 28-55. «<https://www.transmigrarts.com/doi-%c2%b7-la-guia-transmigrarts/>»
- Haraway, D. (1991). *Simians, cyborgs, and women: The reinvention of nature*. Routledge.
- Hunter, L. (2021). *Entre ensayos y Performatividad: Los estudios del performance y la política de la práctica*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB.
- Ingold, Tim. (2015). *La vida de las líneas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Jimeno, M. y otros (Eds.) (2016) *Etnografías contemporáneas III: las narrativas en la investigación antropológica*. (pp.7-22) Editorial Colección CES. Universidad Nacional de Colombia.
- Lemus, L. (2024, junio). Dupla experiencial Sentires como relatoras del grupo de evaluación. Experiencia desde el diseño de TransformArts: Renuncias de un cuerpo en movimiento. *Revista de Investigación creación para transformar la migración por las artes TMA*. «<https://www.transmigrarts.com/DOI%2010.59486/GPHF2121>»
- Lotman, I. (1970). La estructura del texto artístico. Istmo.
- O'Connor, K. (2019). La Pauta de Improvisación como Práctica: el Pautar como Método. *Corpo Grafías Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 6(6). 108-121. <https://doi.org/10.14483/25909398.14231>
- Ortega Garzón, S. M., & Camacho López, S. (2024). Duelos migratorios como objetos de representación: las guerras no contadas. *Boletín GEC*, (33), 94-120. <https://doi.org/10.48162/rev.43.055>
- Mandoki, K. (2006a). *Estética Cotidiana y Juegos de la Cultura. Prosaica Uno*. Conaculta. Fonca. Siglo XXI editores.
- Mandoki, K. (2006b). *Prácticas Estéticas e Identidades Sociales. Prosaica Dos*. Conaculta. Fonca. Siglo XXI Editores.
- Martínez, M. (2022). Iniciando el viaje con TMA. *Revista de Investigación creación para transformar la migración por las artes TMA*, (1). 4-6. «<https://www.transmigrarts.com/wp-content/uploads/2023/08/Revista-TMA-1-definitiva.pdf>»
- Martínez M. (2023). La investigación creación aplicada. Primeras pistas de reflexión desde Francia. *TransMigrARTS*, 3(3), pp.10-23.
- Maturana, H., & Varela, F. (1998). *De máquinas y seres vivos. Autopoiésis: La organización de lo vivo*. Editorial Universitaria.
- Miranda Gassull, V. (2017). El hábitat popular. Algunos aportes teóricos de la realidad habitacional de sectores desposeídos. *Territorios*, (36), 217-238.
- Palacios G, A. (2009). Arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *Arteterapia: papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 4. 197-211.
- Parra Grondona, A; Chaytor, J; Bercebal, F; De la Antonia, S; Martínez Thomas, M. (2022). Investigar participando: el taller de artes expresivas Faire Racines - Cultivando Raíces de TransMigrARTS. *Revista de Investigación creación para transformar la migración por las artes TMA*, 1. 10-29.
- Pedraza, Z. (2004). *Régimen bio político en América Latina, cuerpo y pensamiento social*. «<http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/iberoamericana/15-pedraza.pdf>»
- Pedraza, Z. (2009). En clave corporal: conocimiento, experiencia y condición humana. *Revista Colombiana de Antropología*, 45(1). 147-168. <https://doi.org/10.22380/2539472X.988>
- Progoff, I. (1975). *At a journal workshop: The basic text and guide for using the Intensive Journal process*. New York: Dialogue House Library.
- Rico Bovio, A. (1996). *Fronteras del cuerpo. Crítica a la corporeidad*. Ediciones Abya Yala.
- Sheets-Johnstone, M. (1966). *The Phenomenology of Dance*. Madison and Milwaukee: The University of Wisconsin Press.
- Sheets-Johnstone, M. (2011). *The primacy of movement*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Shiva, V. (1988). *Staying alive: Women, ecology, and survival in India*. Kali for Women.
- Sennett, R. (2012). *Juntos Rituales, placeres y políticas de cooperación*. Editorial Anagrama.
- Spinoza, B. (2018). *Ética*. Alianza editorial.
- Velásquez, A., Camacho, S., Gómez, 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 TMA*, 4. 56-83. «<https://www.transmigrarts.com/doi-%c2%b7-modelizacion-de-los-talleres-prototipos-transmigrarts/>»
- Viadel, R., Roldan, J, Martín, F. (2014) *Estrategias, técnicas e instrumentos en Investigación Basada en Artes y en Investigación Artística*. Editorial Universidad de Granada.
- Weber, A. & Varela, F.J. (2002). Life after Kant: Natural purposes and the autopoietic foundations of biological individuality. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 1. 97-125.
- Young, I. (1997). *Intersecting Voices: Dilemmas of Gender, Political Philosophy, and Policy*. Princeton University Press: Ithaca, NY.

11 · Entrevista realizada a Fernando Bercebal, director del Proyecto Ñaque, durante la implementación del taller Danzamos Tejiendo Territorios (mayo 2024, Madrid España), a propósito de la tesis doctoral (2019) *Teatro de creación aplicado. Técnicas creativas para mejorar el trabajo de equipo y el trabajo por proyectos en ámbitos educativos, empresariales, artísticos y de acción social*. Universidad de Alcalá, España. Disponible en: «<https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/40606>»