

nº7
julio
2025

TransMigrARTS

Revista de Investigación creación para
transformar la migración por las artes



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

CONVOCATORIA ABIERTA

RECEPCIÓN DE PROPUESTAS REVISTA TMA Nº 8

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

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

Envío de propuestas

Al correo revistatma@transmigrarts.com con el asunto 'Propuesta (tipo de colaboración) revista TMA 8'.

Dudas y consultas

Al correo comunicacion@transmigrarts.com con el asunto 'Consulta revista TMA 8'

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

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

PLAZOS

Fecha límite de entrega de originales por parte de los autores

22 de septiembre 2025

Validación de publicaciones por pares ciegos.

septiembre-octubre 2025

Publicación

diciembre 2025

sumario

EDITORIAL

Los talleres prototipos: áncoras para TransMigrARTS

Sandra Camacho López **pág 4**

ARTÍCULOS

Le projet Transformer les migrations par les arts : de la science à l'innovation

Monique Martinez **pág 14**

Hacia una caracterización de la socialización de un taller de arte escénica
· Aplicado a poblaciones migrantes en situación de vulnerabilidad

Fabrice Corrons **pág 34**

RespirAndo · Acciones performativas para transitar la experiencia migratoria

Juliana Marín Taborda · Álvaro Iván Hernández **pág 54**

Taller de práctica teatral y gesto escénico · Contexto de implementación
y emergencia de dinámicas grupales

Paula Espinoza · Hegoa Garay · Astrid Yohana Parra Ospina · Agnès Surbezy **pág 78**

“Yo saludaba así en mi planeta” · Prácticas teatrales con niños migrantes
alófonos dentro del proyecto TransMigrARTS

Sandra Camacho López · Paula Espinoza **pág 98**

Interpretación de tres momentos de adaptación en la implementación
del Taller artístico · Danzamos Tejiendo Territorios en el marco del proyecto
TransMigrARTS

Sonia Castillo Ballén, María Teresa García Schlegel y Elizabeth Garavito **pág 120**

EXPERIENCIAS

El Darién · Un jardín en movimiento que enfrenta al destino

Ángela Valderrama Díaz **pág 142**

Devenir cuerpo-ojo para danzar las experiencias de un taller perfor-
mance

Juliana Marín Taborda **pág 152**

De La Rose des Vents au RDV · Vers un dispositif de théâtre appliqué pour les
migrant-es

James Chaytor · Katia Grau · Claire Albert-Lebrun **pág 164**

ENTREVISTAS

La transformación en la voz de los participantes

Ana Milena Velásquez Ángel · Gracia Morales Ortiz **pág 176**

Anne-Marie Lameraiis· « N'oublie pas de vivre. L'art est partout ! »

Juliana Martín Taborda **pág 186**

TEXTO

El Taller de escrituras dramáticas y teatrales con población LGTBIQ+
· Transvivere: retornando a la esperanza

Presentación: Diego Prieto Olivares · Autorxs: Fabi Alzate Alzate · Anthony Nabetse Contreras · Esneider Córdoba Nagles · Teylor Gutiérrez · Lucía Jiménez · Omar Olvera Calderón · Diego Prieto Olivares · Gladys Sarmiento Galvis · Ruby Ashley Rose Queen. **pág 198**

Dirección nº7 ·
Sandra Camacho López

Editora Asociada ·
Ángela Valderrama Díaz

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

Comité de Redacción ·
Sandra Camacho López
Ángela Valderrama Díaz
Monique Martínez
Fabrice Corrons
Nina Jambrina

Comité Editorial ·
Proyecto ÑAQUE
Fernando Bercebal
Carolina Riveros Fassano

Textos ·
© De los autores

Editado en Madrid ·
Por ÑAQUE Editora

Diseño gráfico ·
Proyecto ÑAQUE S. L.

Diseño de portada ·
Proyecto ÑAQUE S.L.

Fotos de portada ·
Fotografía de David Romero.

Número 7

julio 2025 (bianual)

revistatma@transmigrarts.com

ISSN: 2794-0640

Camino de los Bonetes, 24
28250 · Torrelodones · España

Financiado por la Unión Europea.
Las opiniones y puntos de vista expresados
solo comprometen a su(s) autor(es) y no re-
flejan necesariamente los de la Unión Euro-
pea o los de la Agencia europea de investiga-
ción (REA). Ni la Unión Europea ni la REA pue-
den ser considerados responsables de ellos.

Editorial

El barco TransMigrARTS se ha encallado en casa de uno de los socios del proyecto: la escuela universitaria de artes TAI en Madrid. Con 130 inscritos para la escuela de verano, dedicada a la transmisión y a la formación de formadores durante el soleado mes de julio, se podrán compartir los talleres creados por el equipo de investigadores e investigadoras TransMigrARTS con aquellas personas (artistas o no) que se han interesado en la investigación y han decidido formarse como talleristas con las metodologías del arte aplicado.

El viaje emprendido desde 2023 siguió avanzando durante este primer semestre de 2025. El objetivo de medir las transformaciones de las vulnerabilidades de las personas migrantes y de poner a prueba los talleres prototipos de práctica teatral, juegos escénicos a través del clown, escritura teatral, performance, danza y un taller artístico interdisciplinar específico para la población de mujeres migrantes continuó. Los hallazgos investigativos se fueron definiendo cada vez más, los conceptos y las prácticas que fueron dejando las implementaciones de los talleres TransMigrARTS siguieron siendo fructíferos en temas como: la ciencia que le abre paso a la innovación, el proceso de implementación de un taller artístico y su socialización desde la figura del kintsugi y el antimuseo, el performar la investigación con el acto mismo de escribir, la emergencia y reconfiguración de las dinámicas grupales, las nociones de rutas cinéticas o hábitats sensibles y ciertos indicios para pensar en futuras creaciones de talleres artísticos específicos para niños(as) migrantes, son algunos de los nuevos aportes científicos en este nuevo número de la revista TMA. La experiencia sobre el ojo que se vuelve uno con el cuerpo y la cámara para registrar los procesos de la investigación creación aplicada (ICA), el tránsito de mujeres migrantes como actos escriturales simbólicos y el instrumento de los navegantes: la rosa de los vientos, como metáfora de las vivencias migratorias en diferentes partes del mundo, enriquecen los diálogos de saberes en las experiencias y entrevistas entre investigadores-talleristas y participantes.

El trabajo hecho a lo largo de estos cuatro años y medio del proyecto ha permitido avanzar en los recorridos marítimos del barco TransMigrARTS que se detiene, por un mes, en el puerto TAI de la capital española, para dar a conocer, de manera práctica, los resultados de estos años de labor. La luz se enciende de nuevo para enfocar e iluminar los recientes encuentros que permiten acercarse a lo profundamente humano, a través de los procesos artísticos, con diferentes personas migrantes y en distintas partes del mundo: un abanico teórico de seis artículos científicos, tres experiencias, dos entrevistas y un nuevo texto teatral completan la edición 7 de la revista TMA. La investigación creación aplicada ha permitido sacar a la luz nuevos aspectos sobre las incidencias y transformaciones de las personas en migración que han participado en el proyecto.

Los talleres prototipos: áncoras para TransMigrARTS

Para comenzar este número, Monique Martínez, profesora de la Universidad de Toulouse, presenta *Le projet Transformer les migrations par les arts : de la science à l'innovation* (El proyecto Transformar las migraciones a través de las artes: de la ciencia a la innovación) un artículo que recoge, de manera sucinta y, a su vez, profunda, el proceso de búsquedas y de alcances que ha vivido durante casi cinco años, entre 2021 y 2025, el proyecto europeo, ganador de la convocatoria Horizon 2020, TransMigrARTS, del cual, ella es su directora. Con 14 socios de tres países Europeos (Francia, España, Dinamarca) y dos de América Latina (Colombia, México), a partir de la metodología de Investigación-Creación Aplicada (ICA) y con poblaciones migrantes de distintos perfiles (refugiados, solicitantes de asilo, estudiantes, menores no acompañados, etc.), este proyecto ha realizado varias acciones y obtenido diferentes resultados, entre otros, la creación de talleres artísticos prototipo en varias disciplinas como teatro, danza, escritura dramática, clown, performance... el desarrollo de herramientas de observación y de evaluación, la Guía de Granada, la cual fue creada para observar los procesos de transformación en los participantes, así que TransformArts, el instrumento que evalúa el impacto artístico de los talleres desde la percepción de los participantes. Igualmente, la variedad de eventos producidos por este proyecto es incontestable: espectáculos, exposiciones, documentales, publicaciones científicas, una escuela de verano de formación de formadores en el TAI de Madrid (2025), una Plataforma digital: tallerestransmigrarts.com para difundir los talleres fijados, etc. Además de estos resultados que han nacido de los procesos científicos, Monique Martínez demuestra que el proyecto TransMigrARTS ha dado un “giro copernicano” a las artes, puesto que ha sido también un proyecto de innovación y de aportes metodológicos: pues se ha realizado el modelado de los talleres como “prototipos reproducibles”; se ha reivindicado al arte como herramienta de innovación social, capaz de generar conocimiento transferible y se ha llevado a cabo la validación científica de la ICA como metodología útil en procesos de transformación social y artística, dando como resultados importantes seis talleres artísticos con una estructura común y cinco microtalleres, todos transferibles a la comunidad amplia e interesada por trabajar en un proyecto socialmente innovador. Talleres con una estructura común: apertura, calentamiento, arte aplicado y cierre; una evaluación participativa a través del cuestionario TransformArts, centrado en las cuatro categorías definidas por las observaciones del equipo investigador: cuerpo, experiencia, grupo y creatividad. Sin olvidar que, los talleres pueden adaptarse, de manera flexible, según el contexto, poniendo atención al multilingüismo, por ejemplo, y al apoyo emocional. Monique Martínez evidencia en su artículo, que el arte no solo es una forma de expresión estética, sino también una poderosa herramienta de transformación social. Al involucrar activamente a personas migrantes en procesos creativos, el proyecto ha contribuido a restaurar vínculos, fortalecer identidades y generar espacios de diálogo e inclusión. Además, ha logrado establecer nuevas metodologías de evaluación desde el campo artístico y a abrir caminos para que las artes sean reconocidas como herramientas de transformación y generadoras de innovación social, lo cual representa una ruptura metodológica. Los resultados obtenidos ofrecen modelos replicables para futuras intervenciones y marcan un avance significativo en la articulación entre arte, investigación y acción en contextos de movilidad de personas migrantes con sus diferentes vulnerabilidades.

En el segundo artículo, *Hacia una caracterización de la socialización de un taller de arte escénica aplicado a poblaciones migrantes en situación de vulnerabilidad*, Fabrice Corrons, Profesor de la Universidad de Toulouse Jean Jaurès propone, a través de un análisis exhaustivo, una contribución significativa al campo de las artes escénicas aplicadas y la investigación creación, pues su enfoque interdisciplinario, que combina teatro, antropología y filosofía, ofrece herramientas teóricas y prácticas para entender y mejorar los procesos de socialización en talleres artísticos

con poblaciones vulnerables. Además, su análisis crítico invita a reflexionar sobre el papel del arte en la transformación social y la dignificación de comunidades marginadas. Su artículo es una primera teorización de la “socialización” (también llamada celebración, ceremonia, cierre público, restitución, muestra...) con población migrante vulnerable, destacando su riqueza y complejidad desde perspectivas estéticas, éticas y políticas. Este momento conclusivo que consiste en compartir públicamente lo trabajado durante un proceso de taller artístico aplicado es complejo y ha sido poco investigado, es por esto, que a partir del análisis de 14 socializaciones de talleres realizados entre 2021 y 2024 en el marco del proyecto TransMigrARTS, en Francia, España y Colombia, el autor complejiza la mirada en torno a ese acto de cierre de los talleres artísticos a través de tres grandes apartados. El primero, hace una descripción de la socialización. En ella, se analizan los parámetros fundamentales del acto, como el espacio, el tiempo y los actuantes (participantes, público y talleristas). Se profundiza en cómo estos elementos influyen en la experiencia de los participantes y en la recepción del público. El segundo, presenta la socialización como un “dispositivo convivial (re)mediado”, que combina la convivencia y la mediación ética del tallerista, quien actúa como un puente entre los participantes y el público, promoviendo empatía y cuidado. Y el tercero, acentúa el valor estético y político a través de la imagen de la técnica japonesa kintsugi, que repara piezas rotas con oro, para introducir en los talleres de arte escénico, con poblaciones vulnerables, la metáfora del “kintsugi humano”, el cual simboliza la transformación de las cicatrices de los participantes en algo valioso y hermoso y en elementos de empoderamiento, subrayando la importancia sobre la Ética del cuidado. Al seguir esta noción, el tallerista se convierte en la figura clave en la protección emocional y social de los participantes, especialmente ante el riesgo de exposición pública, pues en general, las personas participantes en estos talleres no tienen formación profesional en las artes escénicas, sin embargo, tienen experiencias vitales profundas. Fabrice Corrons, conceptualiza entonces, la socialización como un “contramuseo”, para contraponer las narrativas de la “museolización” y dar visibilidad, de manera viva y colaborativa, a las experiencias sensibles de poblaciones marginadas y generar nuevas formas de memorias colectivas. El autor hace también aportes teóricos relacionando la socialización con conceptos como “la triple liminalidad” de la socialización: la artística, antropológica y social, lo que permite entender el acto como un espacio de transición y de transformación para los participantes. Este artículo es pues, esencial para investigadores, talleristas y profesionales interesados en el arte como herramienta de transformación social y no simplemente como espectáculo o muestra de resultados.

Juliana Marín Taborda, doctoranda en cotutela de la Universidad de Antioquia y la Universidad de Toulouse Jean Jaurès y Álvaro Iván Hernández, docente de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, se preguntan, inicialmente, si “es posible sembrar raíces en medio del movimiento migratorio desde acciones performativas”. A través de diferentes exploraciones, los autores realizan un análisis teórico-práctico de las exploraciones y experiencias vividas durante la implementación del taller *Respirando*, dirigido a mujeres migrantes hispanohablantes en Aarhus, Dinamarca. Este taller buscó construir experiencias de arraigo, integración y cuidado colectivo. El nombre del taller combina “respirar” y “andar”, aludiendo tanto a la estabilidad como al tránsito constante que caracteriza la experiencia migrante. En sus análisis, la y el autor, utilizando datos cuantitativos y cualitativos, defienden con convicción la capacidad del arte performativo de crear bienestar, generar arraigo simbólico y abrir espacio para la agencia de las personas migrantes. Esto se logra, según el y la autora, a través del trabajo con el cuerpo, la respiración y el movimiento, la relación con elementos naturales y la activación de memorias y afectos. En su artículo *Respirando. Acciones performativas para transitar la experiencia migratoria*, los investigadores profundizan en dos

sesiones del taller: La primera sesión, llamada una piedra en el camino, en la que hay exploración táctil y simbólica de piedras con el fin de que las participantes conecten dicha exploración con memorias personales y afectos relacionados con el desplazamiento y la pertenencia. Durante el ejercicio, se reflexiona sobre cómo lo aparentemente inerte (una piedra) puede convertirse en un canal de expresión y de transformación. La segunda sesión analizada, es la llamada sembrando arraigos, sesión durante la cual, mediante el contacto con plantas, las participantes exploraron el enraizamiento y la posibilidad de “plantarse” en un nuevo territorio. Esta sesión enfatizó lo ecológico y lo afectivo, generando un espacio simbólico de hogar y cuidado mutuo. A partir de los procesos que se desarrollaron durante dichas sesiones del taller *Respirando*, los autores plantean que la escritura performativa y el uso activo de imágenes fotográficas no son solamente archivo, sino que son parte del análisis y del discurso, pues las imágenes capturadas durante las sesiones se integran como parte viva del proceso investigativo y reflexivo. Los autores hacen uso de las imágenes como cuerpos extensivos, elementos activos en la construcción del conocimiento y no solo ilustrativos, porque más allá de documentar el taller, los autores performan la investigación en el acto mismo de escribir, mirar y sentir las imágenes y textos.

Paula Espinoza y Hegoa Garay de la Compañía teatral tolosana Les Anachroniques, Astrid Yohana Parra Ospina, profesora de la Universidad de Antioquia y Agnès Surbezy, profesora de la universidad de Toulouse Jean Jaurès, en el artículo *Taller de práctica teatral y gesto escénico: contexto de implementación y emergencia de dinámicas grupales* se enfocan en analizar cómo emergen y se configuran las dinámicas grupales durante la implementación del Taller procesual de práctica teatral y gesto escénico en el marco del proyecto TransMigrARTS, especialmente cuando el mismo prototipo se aplica en contextos sociales, espaciales y temporales distintos. Ellas quieren explorar cómo las artes escénicas pueden transformar positivamente las experiencias de personas migrantes y desplazadas, promoviendo la expresión, el empoderamiento y la cohesión al observar y comparar las dinámicas grupales que surgen en dos grupos con perfiles diferentes y cómo esas diferencias afectan el proceso creativo. Los dos grupos fueron: uno, en el Centro Cultural de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia (UdeA), con personas con formación artística, en un espacio escénico adecuado. El otro, en un aula de la Facultad de Derecho de la UdeA, con personas sin formación artística formal, en situación de alta vulnerabilidad. La realización del análisis comparativo entre estos dos grupos permitió a las autoras enfatizar en que las dinámicas grupales no emergen automáticamente, sino que deben ser cuidadosas y contextualmente cultivadas. La flexibilidad metodológica fue clave para el éxito del taller, permitiendo adaptaciones sin perder los objetivos fundamentales. También evidenciaron que los talleres no solo transmiten herramientas expresivas, sino que constituyen espacios pedagógicos y de sanación en los que se favorece la resignificación de experiencias dolorosas, el fortalecimiento de la autoestima, la cohesión grupal y la proyección de futuros posibles. El taller logró activar procesos transformadores diversos en cada grupo, mostrando la necesidad de una implementación flexible, situada y ética.

El quinto artículo *“Yo saludaba así en mi planeta”: Prácticas teatrales con niños(as) migrantes alófonos(as) dentro del proyecto TransMigrARTS* escrito por Sandra Camacho López, profesora de la Universidad de Antioquia y Paula Espinoza de la Compañía teatral Les Anachroniques de Toulouse, aborda la adaptación de un taller teatral prototipo del proyecto europeo TransMigrARTS para niños y niñas migrantes alófonos(as) (recién llegados y no francófonos), en la ciudad de Toulouse, Francia. Este taller se realizó dentro del programa de acogida a menores de la educación en Francia (UPE2A) y surgió como respuesta a una necesidad detectada por varios investigadores del proyecto: la ausencia de talleres artísticos diseñados específicamente para población infantil

migrante. Ante esta necesidad, las autoras describen cómo el equipo de investigadores creadores adaptó el *Taller prototipo Procesual de Práctica Teatral y Gesto Escénico* (TPPTGE), originalmente concebido para adultos, a las necesidades cognitivas, emocionales y lingüísticas de niños y niñas entre 6 y 11 años. Esta adaptación fue guiada por los principios del desarrollo infantil, teniendo en cuenta aspectos como el pensamiento concreto, el juego simbólico y la necesidad de comunicación no verbal. El taller se aplicó en dos escuelas de contextos socioculturales distintos de la ciudad (en el centro y en la periferia). A través del teatro como herramienta lúdica, se promovió la expresión emocional, la integración cultural y el sentido de pertenencia, sin depender del dominio del idioma, pues el modelo original del taller estaba fuertemente basado en la palabra, lo cual generó barreras iniciales de comprensión. La adaptación también tuvo que realizarse de acuerdo con la estructura escolar, pues los tiempos fueron limitados y hubo necesidad de acompañamiento docente constante por parte de la profesora que enseñaba el francés a los(as) niños(as) en cada grupo. En las actividades como los “saludos extraterrestres”, las “cartografías emocionales” o la “memoria de los objetos” fue necesario priorizar lo sensorial, lo lúdico y lo concreto; el uso del juego simbólico y la comunicación no verbal; la flexibilidad en las actividades (uso del cuerpo, objetos, dibujos y movimientos en vez de narrativas abstractas). Y si bien la adaptación del taller mantuvo su organización en los cuatro momentos propuestos por todos los talleres prototipo TransMigrARTS (apertura, calentamiento, arte aplicado y cierre), las actividades seleccionadas para la implementación se ajustaron a la edad y contexto. La diversidad lingüística fue un reto, pero también una riqueza. Los niños encontraron formas alternativas de comunicación (gestos, juegos, miradas, movimientos corporales). El uso del teatro de objetos facilitó la expresión emocional, el juego colaborativo y la conexión con sus historias personales y familiares. Sin embargo, después de la experiencia con los dos grupos de niños(as), las autoras subrayan la necesidad de diseñar propuestas artísticas específicas para niños migrantes, en vez de adaptar simplemente aquellas dirigidas a adultos. Este artículo sobre la experiencia de trabajo con la población infantil migrante es un primer acercamiento, en TransMigrARTS, al campo teórico del teatro aplicado en el marco de la educación intercultural, del idioma y de los procesos de integración social infantil. Las expresiones no verbales (dibujos, gestos, juegos) deben ser reconocidas como modos legítimos de expresión y narración de experiencias migratorias y el teatro potencia dichas expresiones. Sandra Camacho y Paula Espinoza dejan en claro ciertos aspectos a tener en cuenta en el momento de trabajar con niños y niñas en el contexto actual de crecientes desplazamientos forzados y migraciones: ellas hacen evidente una laguna importante en los enfoques artísticos: la falta de metodologías específicas para atender la infancia migrante.

El sexto y último artículo del presente número, titulado *Tres momentos de adaptación en la implementación del taller Danzamos Tejiendo Territorios* presenta, en una conversación a tres voces, reflexiones artísticas y científicas sobre la implementación del taller artístico TransMigrARTS Danzamos Tejiendo Territorios, realizado en Madrid entre abril y mayo de 2024. El taller tuvo como objetivo fortalecer redes colectivas entre personas migrantes a través de la danza y la expresión corporal, buscando transformar sus vulnerabilidades en espacios de creación, cuidado y empoderamiento. Este análisis del proceso del taller está hecho a partir de tres perspectivas de análisis. En la primera, “Ductus o ruta cinética intersensible”, María Teresa García Schlegel, indaga esencialmente sobre cómo las pautas de movimiento diseñadas en el taller permitieron una transformación del esquema corporal de los participantes y cómo se logró un entrenamiento físico-emocional que movilizó la creatividad, la conciencia corporal y la expresión desde lo simbólico y poético de las personas asistentes. Por su parte, Sonia Castillo Ballén, en la parte titulada “Modos de relaciones sintientes”, observa el taller como un hábitat intersensorial donde

las relaciones entre cuerpo, espacio, objetos y otras personas generaron un proceso de corpo-poesis (autoproducción corporal colectiva), evidenciando también que la experiencia migrante se transformó en una vivencia compartida, sensible y profundamente humana. Sobre el “Cuerpo colectivo”, Elizabeth Garavito, a partir del análisis con la herramienta de ajuste del prototipo (llamada SeguiARTS), destaca cómo el grupo pasó de ser un conjunto de individuos diversos a constituirse en un cuerpo colectivo. Las autoras mencionan a su vez ciertas adaptaciones del taller desde el punto de vista de las técnicas y metodologías corporales y de flujo de las sesiones para atender las necesidades y contextos del grupo. En cuanto al espacio en el que se realizó el taller, fue resignificado como un espacio de acogida, afecto y posibilidad de enraizamiento simbólico. Para ellas, el tránsito de la vivencia individual al disfrute grupal generó transformaciones en la percepción del propio cuerpo y del otro y se incorporaron nuevas expresiones como el rap y el teatro danzado, surgidas de las vivencias migratorias. Desde el punto de vista cuantitativo, la mayoría de las personas participantes manifestaron transformaciones personales significativas y mejoras en su expresión corporal. La libertad, la alegría y la posibilidad de expresión permitieron un ambiente percibido como seguro. Este artículo da cuenta, una vez más, del valor de las prácticas artísticas aplicadas como método interdisciplinar para abordar la migración desde una lógica de cuidado, escucha y creación colectiva.

Con respecto a la sección de experiencias, publicadas en este número, la riqueza de vivencias invita a recorrer por tres lugares y formas distintas de ver y de vivir la migración. El Darién, Aarhus y Toulouse. Estos escenarios incitan a lo poético, al mismo tiempo que a cuestiones en torno al complejo tema de la migración. La profesora de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, Ángela Valderrama, escribe *El Darién, un jardín en movimiento*. Este texto es una crónica testimonial resultado de una experiencia de campo en la selva colombiana del Darién, como parte de su proyecto de investigación-creación en el contexto del doctorado en Artes y Ciencias del Arte de la Universidad de Toulouse Jean Jaurès. El texto se divide en tres momentos: un prólogo, los relatos del viaje y un epílogo. A través de ellos, se describe el tránsito por Necoclí, Acandí, los campamentos migratorios y la primera etapa del cruce por la selva. Su objetivo es explorar las implicaciones éticas del uso de testimonios de migrantes forzados en la dramaturgia, destacando el cruce del Darién como un acto épico que refleja tanto la fragilidad humana como la resistencia. La autora indaga en la dicotomía entre destino y libre albedrío. Mediante metáforas como el jardín o la figura del jardinero (de María Elena Walsh o Shakespeare), la migración es representada no solo como necesidad, sino como acto voluntario frente a la desesperanza. En un estilo híbrido: -crónica, ensayo filosófico, diario de campo, testimonio literario- Ángela Valderrama usa un lenguaje cargado de metáforas, citas literarias, apartes de los testimonios y recursos estilísticos como el contrapunto entre belleza natural y horror humano. Más allá de su geografía, la selva del Darién se convierte para la autora, en un espacio simbólico de tránsito, riesgo, purificación y esperanza. La autora lo recorre acompañada en una inmersión que tiene tanto de etnográfico como de poético, ético y de riesgo para ella misma. Como investigadora y artista, ella reconoce también el riesgo ético de narrar desde una posición externa, pero se compromete a dar voz a los migrantes (especialmente mujeres), a representar sus testimonios sin apropiación indebida ni espectacularización del sufrimiento, permitiendo que las migrantes hablen por sí mismas, utilizando el arte de la escritura como una forma de realzar esas historias. Esta experiencia es un aporte valioso, especialmente en contextos latinoamericanos donde la migración forzada está en aumento. Asimismo, esta experiencia (e investigación en curso) puede ser un referente de escritura transdisciplinar entre las artes y las ciencias sociales.

La segunda experiencia es compartida por Juliana Marín Taborda (Doctoranda en Artes de la Universidad de Antioquia y en Filosofía de la Universidad de Toulouse Jean Jaurès), a través de su texto titulado *Devenir cuerpo-ojo para danzar las experiencias de un taller de performance* intenta explicar, al mismo tiempo que transportar al lector, a su experiencia de “devenir cuerpo-cámara como investigadora” en el proyecto TransMigrARTS. Su rol como fotógrafa en el taller prototipo de performance *Respirando: tránsitos en el aquí y el ahora para futuros necesarios* en Aarhus-Dinamarca, le permitió hacer un relato autoetnográfico, en el que narra su presencia inicial en el taller como observadora a través del lente de la cámara, mientras las dinámicas de los ejercicios del taller iban conduciendo su cuerpo a los movimientos y desplazamientos de las personas participantes. Esta experiencia le permitió adentrarse con su cuerpo en las dinámicas y vivencias del taller y fue incorporando su mirada de fotógrafa a su propia vivencia como parte del grupo participante. Sus narraciones son testimonios de sus intentos por ser una sola con su cámara mientras registra y experimenta, desde lo sensible, lo que en el taller sucede con el grupo de participantes y cómo su propio cuerpo se va transformando. Su ojo, que tiene el rol de enfocar el momento para dejar memoria del proceso, también se transforma porque ya no solamente mira a través de la cámara para dejar memoria fotográfica sobre lo que sucede en el taller, sino que se empeña por dejar una memoria del instante de lo vivido por el grupo y por ella misma. Este proceso de transformación en el que se unifica su cuerpo con su ojo que registra, entre su cámara y las dinámicas colectivas del taller, así que en su intento de volverse una con su cámara la lleva a enfocarse en lo que el filósofo Gilles Deleuze llama “afectos”.

La tercera experiencia, escrita por los(as) investigadores(as) James Chaytor, Katia Grau y Claire Albert-Lebrun, relata la creación y evolución del taller artístico "La Rose des Vents", un proyecto desarrollado en el marco de TransMigrARTS, que comenzó en Toulouse en 2022 como continuación de los talleres "Faire Racines". El grupo de participantes fue conformado por personas de 12 nacionalidades distintas y en edades comprendidas entre 20 y 67 años; mujeres en su mayoría. A partir de la imagen de la Rosa de los vientos, instrumento utilizado por los navegantes, el equipo de trabajo desarrolló la metáfora de los diferentes viajes de las personas participantes, que llegaban de varios lugares del mundo, viviendo experiencias migratorias en todos los sentidos. Con el objetivo de ofrecer un espacio artístico, intercultural y participativo para personas migrantes, a través del teatro, la música, la danza y las artes visuales, el equipo de talleristas propuso fomentar la expresión individual y colectiva en torno a la experiencia migratoria. Con una metodología basada en la observación, la reflexión colectiva y los “momentos privilegiados” (en las experiencias de los integrantes), se enfocaron, desde las artes expresivas, hacia el "momento singular" de Deleuze. Se trabajaron temas como tiempo, espacio, estereotipos, cuerpo e interculturalidad mediante medios creativos. Este proceso, que duró nueve meses, finalizó con un espectáculo realizado en el Instituto Cervantes de Toulouse en julio de 2023, en el que el término “migrante” se resignificó, pues pasó de ser una etiqueta para convertirse en una vivencia compartida y humana.

La sección de entrevistas comienza con *La transformación en la voz de los participantes*. Un texto que permite entender algunas reflexiones sobre las transformaciones personales y colectivas de las personas participantes, vividas a lo largo del proceso del *Taller procesual de práctica teatral y gesto escénico: De la experiencia migratoria a la creación colectiva* en Medellín, entre mayo y agosto de 2024. A partir de diferentes entrevistas a profundidad y diálogos con participantes después de algunas semanas de haberse terminado el taller, las profesoras y artistas, Ana Milena Velázquez Ángel de la Universidad de Antioquia y Gracia Morales Ortiz, de la Compañía Remiendo Teatro de Granada hacen una recopilación de lo expresado por un grupo de siete participantes. Ellas

destacan algunas reflexiones en tres aspectos temáticos: por una parte, en las valoraciones de las personas entrevistadas en relación con el proceso grupal, por otra parte, las reflexiones sobre las vivencias y experiencias de vida generadas en el taller y, por último, en las observaciones sobre el lenguaje de las artes. Las siete personas participantes hablan, entre otras cosas, sobre los cambios emocionales, sobre las transformaciones personales y grupales, sobre cómo el teatro permite sentirse importante al posibilitar que cada persona muestre sus propias habilidades, a entender en sí mismo el concepto de migración o descubrir la migración para quienes no la han vivido. Igualmente, ellos(as) hablan sobre lo significativo que fue para cada persona y para el grupo, la socialización, lo cual podría hacer eco desde lo práctico con el artículo propuesto por Fabrice Corrons.

“(…) el proceso (…) me dejó una buena huella, una buena marca; me enseñó que en el teatro puedes juntarte, mostrar lo que eres y demostrarle a la gente cuál es tu vivencia, qué es lo que estás viviendo y lo que has vivido y soltar toda esa angustia, toda esa intranquilidad, todo el malestar o todo lo bueno que vivís”, aseguró una de las personas entrevistadas.

En la segunda entrevista, la artista plástica Anne-Marie Lameiras, ofrece un testimonio profundo sobre los efectos transformadores de la mediación artística intercultural, vividos durante el taller *RespirAndo* en Toulouse. A través de su participación en este espacio performativo, compartido entre personas migrantes y locales, la entrevistada hecha por la doctoranda Juliana Marín, reflexiona sobre la deconstrucción de prejuicios, la apertura hacia nuevas culturas y el redescubrimiento del arte como experiencia sensorial, espiritual y relacional. Su recorrido evidencia una transformación tanto personal como profesional, ampliando su visión de la arteterapia y cuestionando los límites entre arte, terapia y vida cotidiana. El taller impacta directamente la visión profesional de Anne-Marie, pues le permite salir del enfoque clínico-hospitalario del arteterapia y pensar en la mediación artística como práctica humanizante, no necesariamente ligada a la patología. Ella percibe el taller no solo como un espacio de bienestar, sino como un laboratorio ético y estético que permite “crear puentes” entre memorias, cuerpos y territorios. A través de la experiencia performativa, se activa en Anne-Marie un vínculo con la naturaleza (las piedras, las plantas), el cuerpo como vía de conexión con el presente y el arte como recordatorio existencial: *N’oublie pas de vivre. L’art est partout*. (No olvides vivir. El arte está por todas partes), dice Anne-Marie, resumiendo así su apropiación de la propuesta del taller: el arte está en la presencia plena y compartida.

Al final de este número, el doctorando en cotutela de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y la Universidad de Toulouse Jean Jaurès, Diego Prieto, presenta el texto teatral *Transvivere: retornando a la esperanza*, escrita de manera colectiva por 9 personas y dividida en 11 escenas. Esta obra nació del proceso del taller prototipo de *Escrituras dramáticas y teatrales* realizado en Bogotá durante el segundo semestre de 2024 con una población migrante y en desplazamiento forzoso perteneciente a la comunidad LGBTQ+. Este texto, más que una pieza de teatro convencional, es una compilación coral de voces, cuerpos e historias que han sido sistemáticamente silenciadas, perseguidas o marginadas y que aquí emergen con fuerza poética, política y emocional. Con una estructura fragmentaria y testimonial, la obra presenta una secuencia de relatos personales que giran en torno al desplazamiento forzado, la migración, la discriminación por identidad de género u orientación sexual y la búsqueda incansable de dignidad. Desde los “coros” que abren y cierran la obra -a manera de manifiesto colectivo- hasta las escenas íntimas

como “*Tenemos que hablar de Omar*” o “*La noche de hielo*”, el texto invita a escuchar lo que muchas veces se prefiere ignorar: el trauma, la resiliencia, la ternura y la esperanza de quienes han vivido al margen. Cada testimonio está presentado con una fidelidad casi cruda, sin demasiada intervención editorial, lo cual refuerza el valor de lo vivido y le otorga autenticidad dramática que oscila entre el dolor más profundo y la celebración de la vida. Durante el taller, Diego Prieto fue un facilitador para que hubiera lugar a una creación nutrida por lo colectivo y lo diverso, de ahí que los estilos, tonos y enfoques presentes en el texto sean diferentes en cada escena. Hay monólogos poéticos, escenas narrativas, cartas y momentos corales, todos ellos atravesados por un hilo conductor: la afirmación de la existencia como acto de resistencia. Ello interpela al lector(a) a reflexionar sobre el concepto de frontera no solo como límites geográficos, sino también simbólicos:

Bien sea, fronteras geográficas que nos separan por una nacionalidad.

Bien sea, fronteras sociales que nos dividen por nuestra capacidad económica.

Bien sea, fronteras ideológicas que nos dividen de acuerdo con nuestras opiniones.

Bien sea, fronteras de género o de orientación sexual que buscan regir nuestros cuerpos y deseos.

En este sentido, Transvivere invita a la construcción de una sociedad donde quepan todas las voces, donde escribir -y contar la propia historia- sea un acto de empoderamiento y de reparación para que, como se escribe en la escena 11, en “Cada esfuerzo por unirnos, por conectarnos con el otro”, implique olvidarnos

de aquello que nos hace diferentes para fijarnos en lo que nos hace iguales

Es así como una vez más se confirma que el arte es llamado a la vida, que puede ayudar a transformar y a reflexionar en la construcción de comunidad. En su artículo sobre la innovación, presentado en este número, Monique Martínez alude a ello:

Vivir es ante todo una acción colectiva y colaborativa. El objetivo del programa [ha sido] transformar, a través de experiencias artísticas compartidas, el daño a la vida emocional y relacional de las poblaciones migrantes en términos de familia, amistad, empleo, estudios, etc. Los migrantes se encuentran en un “entre”, entre “tiempos”, entre “espacios”, entre “comunidades” y su capacidad de reconstrucción, de recuperación puede ser acompañada, guiada por dispositivos artísticos que tengan en cuenta precisamente estas ecologías de afecto.

Este número 7 de la revista es pues, un testimonio extraordinario de los avances conceptuales sobre la Investigación Creación Aplicada (ICA) y sobre transformaciones vivenciadas durante el desarrollo de los talleres prototipo TransMigrARTS, no solamente para los participantes, sino también para los y las investigadoras(es) artistas que hacen parte de este proyecto.

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

Le projet

Transformer les migrations par les arts : de la science à l'innovation

The project
Transforming Migration
Through the Arts:
From Science to Innovation

El proyecto
Transformando la migración a
través de las artes:
De la ciencia a la innovación

DOI 10.59486/HWKV9009

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

Mots-clés

ateliers artistiques,
migration, recherche
création appliquée

Keywords

workshops of performing
arts, migration, applied
research creation

Palabras clave

talleres de artes vivas,
migración, Investigación
Creación Aplicada

Resumé

TransMigrARTS est un pro-
jet européen Horizon 2020
(RISE) qui vise à démon-
trer comment les pra-
tiques artistiques vivantes
peuvent réduire la vulnérabi-
lité des migrants [https://
www.transmigrarts.com/](https://www.transmigrarts.com/).
Au cours de la période
2022-2025, des ateliers
artistiques ont été créés,
en utilisant une méthodo-
logie de recherche création
appliquée (RCA), qui peut
répondre au défi social que
représente la migration
aujourd'hui.

Resumen

TransMigrARTS es un
proyecto europeo Hori-
zonte 2020 (RISE) que tie-
ne como objetivo demos-
trar cómo las prácticas de
artes vivas son capaces de
reducir la vulnerabilidad
de las personas migrantes
[https://www.transmi-
grarts.com/](https://www.transmigrarts.com/). Desde el 2022
hasta el 2025 se crearon
talleres artísticos, con una
metodología de Investi-
gación Creación Aplicada
(ICA), que puedan respon-
der a este desafío social
que constituye hoy día la
migración.

Abstract

TransMigrARTS is a European
Horizon 2020 (RISE) project
that aims to demonstrate
how living arts practices
can reduce the vulnerabili-
ty of migrants [https://www.
transmigrarts.com/](https://www.transmigrarts.com/). In the
period of 2022-2025 artis-
tic workshops were created,
using an Applied Research
Creation (ARC) methodolo-
gy, that can respond to the
social challenge that migra-
tion represents today.

De nombreuses études juridiques, politiques, sociologiques, anthropologiques et philosophiques s'efforcent de cartographier et de comprendre la mobilité des personnes migrantes, un phénomène qui prend de l'ampleur dans le monde entier et en Europe, en particulier au XXI^e siècle. Cette réalité engendre, le plus souvent, des situations de vulnérabilité chez les personnes qui ont quitté leur pays d'origine, fragilités étudiées la plupart du temps dans le cadre de la psychologie ou des sciences de l'éducation, mais peu dans le domaine de l'art. Pourtant, les pratiques artistiques sur la migration ou avec les migrants se sont multipliées au cours des deux dernières décennies, donnant une forte visibilité à ces expériences humaines.

Le projet TransMigrARTS (14 partenaires et plus de 150 participants), s'est donné pour objectif en 2020 de créer un réseau de chercheurs, d'artistes-chercheurs et d'entreprises culturelles hispanophones entre l'Europe (France, Espagne et Danemark) et l'Amérique latine (Colombie et Mexique). Il a pour but d'observer, d'évaluer et de modéliser des ateliers artistiques socialement innovants (pratiques théâtrales, écriture dramatique, performance, danse, atelier de jeux théâtraux, atelier pour les femmes et micro-ateliers) dans lesquels les migrants sont le public cible qui suit ces ateliers et participent aux activités proposées dans quatre pays. La Colombie a été fondamentale dans le projet, car des dispositifs artistiques ont été conçus au cours des dernières décennies en relation avec les populations déplacées par la guerre, alors qu'en Europe ils sont moins développés en raison du contexte de paix. Or les flux migratoires actuels vers l'Europe nécessitent la mise en place d'un accompagnement spécifique, de différente nature, et l'art y a toute sa place.

Le projet est structuré de manière diachronique en quatre étapes successives qui ont permis et permettent d'obtenir divers résultats scientifiques : de nouveaux protocoles de recherche ; des ateliers prototypes d'arts vivants utilisables dans le cadre de l'accueil et de l'accompagnement des migrants ; la création d'une revue indexée de re-

cherche création appliquée avec 8 numéros en libre accès prévus ; un ouvrage théorique sur la recherche création appliquée -RCA- une notion peu développée dans les quatre pays ; des spectacles artistiques, issus des ateliers avec les personnes migrantes, qui ont été présentés à des publics extérieurs ; des expositions photographiques ; des documentaires ; un roman documentaire sur les réseaux sociaux de la migration et une comédie musicale *Taller de migrantes*, tous deux écrits par le dramaturge mexicain Omar Olvera, qui, au-delà des actions scientifiques, ont permis de diffuser les résultats de la recherche ; et l'organisation d'une Université d'été à Madrid en 2025, qui est un lieu de rencontres, de tables rondes, de conférences, de diffusion des résultats de la recherche et de formation aux ateliers de Recherche création appliquée pour les étudiants, les enseignants-chercheurs, les artistes et les professionnels travaillant dans le secteur de la migration. La méthodologie qui unit les partenaires dans ce programme, est celle de la Recherche Création, développée dans le monde anglo-saxon depuis des décennies, mais encore peu théorisée dans les espaces hispaniques, d'où l'importance de la création d'un réseau hispanophone (avec des laboratoires d'hispanistes en France et au Danemark). Les partenaires ont démontré que la recherche création appliquée dans des communautés spécifiques peut être une forme de "recherche-action" ou d'"intervention" dans le domaine des arts, avec une grande utilité sociale (Martinez / Naugrette, 2020). Les débats épistémologiques, ontologiques et politico-critiques qui ont eu lieu autour de ce concept (Borgdorff, 2012) relèguent au second plan les expériences concrètes des pratiques de recherche. Pourtant, des outils clairs et simples sont nécessaires pour les artistes-chercheurs qui souhaitent s'engager dans ce type de recherche. Le travail du réseau TransMigARTS apporte des réponses concrètes à un débat international encore très conceptuel, avec la publication d'une revue de recherche création dédiée et d'un livre en 2025, en trois langues, qui abordent la recherche création appliquée dans différents secteurs sociaux.

Le guide de Grenade ou comment observer les ateliers

Au début du projet TransMigrARTS, l'équipe de Grenade a conçu un outil, *La guía de Granada* (González, 2022), afin d'observer et d'évaluer 26 ateliers artistiques dans les quatre pays, avec des participants migrants aux profils variés (migrants internes et internationaux, travailleurs, étudiants, demandeurs d'asile, réfugiés, mineurs non accompagnés, etc.). La réflexion sur l'observation participante ou la participation observante a donné lieu à plusieurs articles dans TMA (1), car la méthodologie RCA intègre

le corps même du chercheur dans le processus d'investigation, ce qui pose des problèmes épistémologiques. Si des supports plus « classiques » d'observation notamment via des enregistrements audiovisuels et photographiques (Muñoz, 2021 ; Marín, 2024) ont été utilisés, l'approche auto-ethnographique développée dans le premier atelier du programme a donné lieu à des résultats décisifs dans la définition de la posture d'investigation (Parra et al, 2021). Sonia de la Antonia la définit ainsi :

- Observateur expérientiel : personne qui a vécu l'expérience et pris des notes sur la base de cette expérience. Observateur intermittent : Une personne qui n'observe que pendant des périodes alternées. Son attention passe alternativement de l'immersion dans l'expérience à la distanciation par rapport à l'expérience pour observer.
- Observateur kaléidoscopique : personne qui déplace son attention, tantôt sur des événements particuliers, tantôt sur une perspective plus générale. (...)
- Observateur spécialisé : Dans mon cas et dans celui de mes collègues, il y avait une tendance à générer une observation à partir de la perspective professionnelle de chacun (philologie, journalisme, psychologie, arts du spectacle, enseignement artistique, gestion culturelle). (...)
- L'observateur dédoublé : c'est l'observateur qui sait qu'il observe, qu'il participe et qui le fait en pleine conscience, et qui sait même qu'il est observé par d'autres, ce dont il est également conscient.
- Observateur personnifié : il s'agit de la personne qui est entrée en tant qu'observateur et qui, à un moment donné, s'est inventé un rôle, en s'appuyant sur la création d'un personnage au cours de sa participation à l'atelier. Observateur médiatisé : il s'agit de l'observateur participant qui analyse les images dans une temporalité postérieure à l'atelier, dans une observation médiatisée par l'enregistrement audiovisuel. (...)
- Observateur externe : il s'agit d'un observateur qui remplit un rôle auxiliaire en soutien aux activités qui se déroulent dans l'atelier. Il était rarement impliqué dans les exercices en tant qu'exécutant, mais son travail était essentiel dans l'observation. (...)
- Observateur facilitateur : l'observateur facilitateur est celui qui, en tant qu'animateur, observe ce qui se passe au cours de l'atelier, tant au niveau du groupe dans son ensemble qu'au niveau de chacun des participants, et qui, sur la base de cette observation, apporte des modifications au cours de l'atelier en vue d'atteindre ses objectifs (27).

Le guide de Grenade considère trois moments clés dans le processus d'observation d'un atelier : avant, pendant et après, car le dispositif artistique ne se contente pas de réaliser des pratiques artistiques, mais doit prendre en compte le contexte social et institutionnel, le profil des personnes, le temps et l'espace. Selon Martinez (2025), on peut distinguer dans l'atelier artistique une triple échelle du dispositif :

- macro, le cadre général de l'intervention de l'animateur de l'atelier, sollicité par une structure,
- méso, le développement de l'atelier dans un temps et un espace définis au sein d'une organisation,
- micro, Les différents exercices théâtraux prévus dans la diachronie de l'atelier mis en œuvre.

L'instrument TransformArts ou comment évaluer l'impact des ateliers du point de vue de l'art

Bien que l'évaluation des ateliers de théâtre appliqué ait été pensée à partir de champs disciplinaires autres que les arts - sciences de l'éducation, psychologie... en général - et avec des méthodes classiques de sciences sociales, - quantitatives et qualitatives -, il était nécessaire de réfléchir à un outil utile aux artistes qui mettront en œuvre les ateliers TransMigrARTS à l'avenir, facile à utiliser mais validé scientifiquement. Le défi du projet était de combler cette lacune épistémologique en partant du concept d'atelier artistique à fonction transformatrice, centré sur les processus de création, mais pas sur les pathologies des personnes, puisque la dynamique de TransMigrARTS est différente de celle de l'art-thérapie ou d'autres disciplines du secteur de la santé. Ici, l'artiste n'est pas un "libérateur", un thérapeute ou un travailleur social. Le plus important est le processus de création partagé entre les différents acteurs (artistes, participants, animateurs). Avec un premier groupe interdisciplinaire d'experts et pendant près de deux ans, la voie d'un instrument qui donnerait la parole aux personnes ayant participé à l'atelier

Dans le processus de recherche, l'observation de la transformation des personnes était l'objectif principal et plusieurs catégories ont été définies pour tenir compte des indicateurs de changement possibles : présence, participation au processus créatif, interrelations, communication, collaboration, co-participation, utilisation et interaction des matérialités artistiques et des sensibilités pour la transformation, matérialités, langages artistiques et leurs sensibilités, manifestations corporelles de la transformation (corps, voix, espace, temps), émotions et affections, confluence entre l'autobiographique et le fictionnel (TMA2, 2022, 29-54). Ce guide a été décisif non seulement pour évaluer les processus artistiques et réfléchir aux pratiques les plus souhaitables pour les participants migrants, mais aussi pour concevoir le premier instrument de mesure de la transformation des personnes issues du domaine de l'art, ce qui constituait l'un des plus grands défis du programme.

a été tracée (Martínez et al., 2023) : un consensus sur les notions clés qui indiqueraient la transformation a été trouvé : corps/voix/espace/temps, auxquelles s'ajoutent : processus artistique et résultats. Une autre équipe a poursuivi la réflexion en identifiant 12 questions qui "synthétisent les variables artistiques susceptibles de changer et qui pourraient indiquer des processus de transformation dans la perception de soi des participants" (Molina-Fernández et ali, 2024), non seulement dans leurs capacités créatives ou artistiques, mais aussi dans les manières d'être et de se comporter dans un groupe enrichi par l'art. Dans un troisième temps, un groupe de 13 personnes aux profils professionnels, culturels, nationaux et académiques différents, issues des sphères publiques et privées, du monde professionnel et académique, de 4 universités différentes et de 3 pays différents, a développé pendant 7 jours de travail intensif une proposition pour évaluer le processus de transformation des participants aux ateliers TransMigrARTS et pour pouvoir répondre à l'hypothèse de recherche du projet, appelée TransformArts.

Illustration 5 : Transform-Arts

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

Source : Élaboration propre ¹

1 - Cette dernière question reflète la perception qu'ont les participants de leur transformation. Après l'achèvement de six ateliers prototypes TransMigrARTS dans la quatrième phase du programme, 94,8% des réponses confirment cette transformation, contre 5,2% qui ne la perçoivent pas (cf. TransMigrARTS deliverable à la Commission européenne).

Vers la création d'ateliers prototypes

L'analyse des dispositifs artistiques observés a permis de concevoir des ateliers " prototypes ", une notion très nouvelle pour le domaine de l'art qui implique un tournant copernicien dans la communauté scientifique par rapport à l'idée de la reproductibilité d'un produit artistique. TransMigrARTS s'est déployé en plusieurs modalités de recherche : recherche fondamentale, recherche appliquée, développement expérimental et innovation, qui correspondent aux exigences du Manuel de Frascati ², pour ce qui est le transfert des résultats de la recherche. Adopté par l'Organisation de coopération et de développement économiques (OCDE) en 1964, ce manuel est une référence internationale depuis plus de cinquante-cinq ans. Il vise à mesurer les acteurs de la recherche et du développement expérimental (R&D) et le niveau d'investissement des pays dans le PIB. La R&D comprend les travaux créatifs et systématiques entrepris dans le but d'accroître le volume des connaissances (y compris les connaissances sur l'humanité, la culture et la société) et de concevoir de nouvelles applications à partir des connaissances disponibles. Pour qu'une activité soit considérée comme de la R&D, il faut qu'elle réponde simultanément à cinq critères de base, à savoir que l'activité doit être : - Nouvelle - Créative - Incertaine - Systématique - Transférable et/ou reproductible. Le Manuel de Frascati ajoute pour le domaine des arts (2025, 49) :

« L'un des domaines qui nécessite plus d'attention lors de l'évaluation est celui des arts (section 2.6) : la créativité existe, mais les autres critères doivent être confirmés pour qu'elle soit incluse dans la R&D".

En effet, si la recherche fondamentale ou appliquée sont des pratiques des études artistiques (musicologie, histoire de l'art, études théâtrales, études des médias, littérature, etc.), les performances artistiques sont généralement exclues

de la R&D car elles ne répondent ni au critère de nouveauté requis pour la R&D ni à celui de la reproductibilité. L'art est considéré comme une nouvelle forme d'expression et non comme une connaissance, car les connaissances potentiellement produites ne sont pas largement transférées à la société.

C'est dans ce concept de reproductibilité que réside l'enjeu de la recherche TransMigrARTS, qui se déploie dans le cadre d'un programme européen de recherche et développement afin de concevoir, construire et tester des prototypes artistiques qui peuvent être de nouveaux produits pour tous. Si un prototype est "un modèle original réalisé pour présenter toutes les caractéristiques techniques et fonctionnelles du nouveau produit et qui se prête à une phase d'expérimentation pilote qui lui permettra d'être utilisé comme nouveau produit" (Frascati, 64), comment penser des dispositifs artistiques qui répondent à cette définition et mettre en preuve le processus qui les légitime ? Le débat a été vif parmi les chercheurs dans la mesure où cette vision est un changement copernicien dans la représentation sociale et symbolique de l'art : comment répondre à des critères d'un document qui régit depuis plus de cinq décennies les règles de l'innovation pour mesurer le potentiel économique de la recherche ? Alors même que ce Manuel a intégré des réflexions sur les disciplines artistiques et les a mises à disposition des experts pour qu'ils s'en emparent et les utilisent.

TransMigrARTS a su proposer de "nouvelles formules" pour les produits culturels, il a su établir de nouvelles spécifications pour ces produits, il s'est appuyé sur la conception d'équipements et de structures spéciales nécessaires à ce nouveau processus, il a rédigé des modes d'emploi ou des manuels sur le processus, dans une dynamique de recherche atypique, ouvrant au monde de l'innovation des champs disciplinaires éloignés d'une conscience de production et de producti-

tivité, comme c'est le cas pour le champ de l'art. L'innovation que l'équipe a défendue n'est pas, comme en sciences exactes, la reproduction de résultats mais de processus. Ce sont la méthode, les principes, le chemin qui sont au cœur de la démarche d'innovation car les interactions humaines sont des variables infinies qui peuvent changer les résultats de la recherche. Il convient de les intégrer dans toutes leurs spécificités.

En juillet 2023, à Toulouse, un groupe de 40 personnes d'Espagne, de France, du Danemark et de Colombie s'est réuni pour concevoir ces ateliers prototypes, après un travail préliminaire intensif de l'Université d'Antioquia, qui a analysé les vingt rapports et documents annexes associés aux ateliers artistiques (évaluations, textes et articles), entre février 2022 et juin 2023. Comme le précise l'article "Modélisation des ateliers

prototypes TransMigrARTS : une expérience de reconnaissance des connaissances" (Velasquez *et al*, 2023)

Sur la base de cette première analyse, d'autres tâches utiles au travail ont pu être établies, que ont été réalisés en suivant : A) Analyses comparatives structurelles des ateliers, avec l'intention de proposer un possible modèle pour les ateliers prototypes, B) Analyses qualitatives du contenu des rapports d'observation, C) Analyses conceptuelles des effets de la migration et triangulations avec les analyses de contenu réalisées, D) Examen systématique de la méthodologie et des exercices d'art appliqués de chaque atelier, et E) Examen des guides et manuels d'art pour l'intervention avec les migrants. (Velásquez *et al*, 2023, 59)

La conception des ateliers TransMigARTS

Après cette étape préliminaire, le travail a été réparti en groupes qui ont entrepris de penser les ateliers non seulement en termes d'exercices ou de séquences artistiques mais dans le cadre plus large des dispositifs qui ont beaucoup à voir avec les éléments institutionnels, les préjugés, les espaces, les temps, tout ce que Foucault intègre dans sa définition du dispositif, que l'école de Toulouse, Critique des dispositifs, applique à l'art depuis plus de deux décennies, " le dispositif peut être défini comme un réseau d'éléments hétérogènes organisés pour produire, dans un espace donné, des effets de sens chez le récepteur " (Martinez Thomas / Gobbe Mevellec, 2014).

Les équipes, issues de différentes structures et disciplines, ont réalisé sept tâches qui, en un mois, ont jeté les bases des résultats globaux du projet :

1. Recommandations, approches et principes / points de départ, principes, approches et minimums pour la mise en œuvre des ateliers TransMigrARTS.
2. Atelier sur les pratiques performatives, intitulé "Respiration : passages dans l'ici et le maintenant pour des futurs nécessaires".
3. Le théâtre, la création et le geste artistique sous le titre "Atelier processuel sur la pratique théâtrale et le geste scénique : de l'expérience migratoire à la création collective".
4. Ecritures dramaturgiques et scéniques nommées : Atelier d'écritures dramatiques et théâtrales.
5. Clown et jeu théâtral : jeux expressifs, émotions et états de la migration.
6. Danse et mouvement : nous dansons en tissant des territoires.
7. Atelier pour les femmes : femmes migrantes et empuissancement.

2 · https://www.oecd.org/es/publications/manual-de-frascati-2015_9789264310681-es.html

L'objectif de la première tâche était de rédiger des conseils pour aider à la mise en œuvre future des prototypes dans la dernière phase du projet : clarification sur les migrations, les vulnérabilités, la méthodologie utilisée - l'RCA - et les étapes nécessaires avant, pendant et après les ateliers.

Dans les autres équipes, ces six ateliers ont été écrits collectivement, sur la base d'un protocole commun aux 6 dispositifs, avec quatre étapes pour chaque session : ouverture / échauffement / art appliqué / clôture. La description de ces ateliers peut être lue dans TMA4 (72-83), leurs architectures détaillées restant confidentielles puisqu'il ne s'agissait que de " prototypes ".

Cinq micro-ateliers ont également été ajoutés à ces résultats. Comme certaines associations ou institutions sollicitant les artistes pour l'accompagnement de migrants ne proposent qu'une durée réduite, TransMigrARTS a proposé des formats plus courts et plus flexibles, en fonction de la réalité du terrain.

Le processus d'adaptation des ateliers prototypes

Après cette étape centrale du projet, un autre processus a commencé dans le développement de la recherche, tout aussi nouveau que passionnant : l'ajustement des prototypes conçus afin d'établir scientifiquement leur validité, dans le but de les diffuser au sein d'une large communauté. Cette étape, entre septembre 2023 et juin 2025, a été passionnante du point de vue théorique car il fallait inventer un processus depuis le champ de l'art, pour ajuster des modèles. Ces tâches ont été pilotées par l'Université de Toulouse-Jean Jaurès, permettant également une méta-réflexion initiée depuis plus d'une décennie au sein de la plateforme de recherche Création et Innovation Sociétale du laboratoire de recherche LLA/CREATIS de la même université sur l'innovation dans le domaine des arts. L'objectif de cet espace de recherche et de valorisation

- Se faire confiance et faire confiance au groupe : un espace sûr et accueillant.

- Voix et corps des migrants : entrelacer les mondes à partir des différences.

- Les métaphores du voyage : mémoire et resignification de ses propres récits à partir de la pratique théâtrale et du geste scénique.

- Du geste à la réparation : le masque de théâtre dans les processus de transformation.

- Transformation et résilience dans l'action artistique et rituelle.

S'est imposé un espace nommé « Valise pour les enfants », pour répondre à une situation particulière : les femmes souhaitent participer aux ateliers mais s'y rendent souvent avec leurs enfants. Il a fallu donc réfléchir à un espace propre pour les accueillir et des jeux pour stimuler leur imagination, afin que les mères soient disponibles pour les interventions artistiques.

est de générer des programmes de recherche appliquée pour répondre aux défis sociaux, économiques et/ou culturels à travers l'art. Depuis 2010, la plateforme soutient des programmes dans différents secteurs (santé, congrès, formation, espace, etc.) et prône une vision holistique de la recherche afin de privilégier l'idée d'une recherche " translationnelle " comme impératif moral (Martinez *et al*, 2018). Les transferts qui peuvent être opérés à partir des études théâtrales ou plus largement des arts du spectacle sont des thématiques que les chercheurs ont développées pour différents secteurs, notamment le congrès (Martinez, 2021) dans le cadre d'une collaboration avec une société de congrès Europa Organisation, pour créer des dispositifs innovants à travers des pratiques de recherche-création.

La méthode d'ajustement proposée, également expérimentale, a comporté deux étapes :

Mise en œuvre des prototypes

Une dynamique de co-implémentation des ateliers a été établie avec deux membres chercheurs/artistes appartenant à deux structures différentes du projet. Ils ont permis à d'autres personnes de réaliser ce que d'autres chercheurs et artistes avaient conçu. Cela a permis une réflexion en binôme en amont des sessions (par les deux personnes intervenantes) et au cours des différentes étapes elles-mêmes de la mise en œuvre, dans la mesure où, bien que les consignes allaient dans le sens d'un respect maximum du canevas de chaque atelier, le contexte, les personnes et la durée des sessions pouvaient conduire à des changements ou à des modifications dans l'organisation et les activités proposées. Après chaque session, un groupe de chercheurs du programme, dont les personnes en mobilités officielles TransMigrARTS, se réunissait pour fournir un feedback collectif qui devait être consigné dans un questionnaire appelé Segui'Arts... Celui-ci recueillait avant tout des éléments pratiques sur la mise en œuvre de l'atelier, afin de valider la pertinence de l'atelier mais sans tenir compte des variations contextuelles dues le plus souvent à leur réalisation dans un espace et un temps spécifique.

Afin de nourrir l'analyse globale par une vision plus qualitative de l'atelier, la co-rédaction d'articles scientifiques entre deux personnes issues de deux structures du projet, publiés dans la revue TMA, a été inscrite parmi les livrables du projet. Entre autres, et à titre d'exemple, ces articles reflétaient - dans le cas du micro-atelier *Confianza en el otro*, réalisé par Ñaque à Madrid, en mars 2024 - comment l'intensité de l'attention que reçoit chaque participant, variable à la fois en puissance et en extension temporelle, est fondamentale dans le dispositif mis en place dans l'entreprise d'ingénierie Dapín pour créer un groupe et favoriser le lien entre les salariés (Bercebal *et al*, 2024). Ou encore, dans le

cas de l'atelier d'écriture dramatique qui s'est déroulé à Albi, en mars 2024, comment le concept d'hospitalité est à la base du dispositif lorsque, paradoxalement, un atelier d'écriture est proposé à des participants qui ne partagent pas une langue commune. Comme le dit Ana María Vallejo et ali. :

"L'écriture a alors été consolidée comme une forme d'hospitalité pour les participants et l'atelier a dû muter et se transformer pour permettre à chacun d'entre eux de participer en fonction de ses besoins en temps et en communication. Cette notion d'écriture élargie a permis de développer dans l'espace de l'atelier des actions d'écriture sous d'autres formes qui n'impliquaient pas nécessairement le langage, comme le dessin, le paysage sonore, le mouvement ou les gestes corporels" (TMA6, 109).

Enfin, à ce processus d'ajustage pour connaître les points faibles des prototypes du point de vue artistique (avec Segui'Arts qui est une enquête virtuelle sur chaque atelier en général et sur chaque session en particulier) s'est ajouté le questionnaire d'impact TransformArts, dont les résultats ont été un autre moyen de valider la pertinence de la proposition : donner la parole aux gens pour qu'ils prennent conscience de ce qu'ils ont appris et expérimenté est en soi un indicateur précieux. D'autres formes de mesure d'impact, plus spontanées - textes, dessins, carnets de bord ou cahier collectif - ont également permis d'avoir un aperçu du sentiment de changement que les participants ont pu éprouver en participant aux ateliers proposés.

L'instrument depuis le champ des arts constitue une avancée majeure dans la connaissance de ce que l'art fait aux personnes et est un résultat d'innovation de rupture par rapport aux autres

méthodes d'évaluation. Si l'on peut dire que la conception des ateliers répond à une logique de recyclage d'éléments existants dans des ateliers de théâtre antérieures au programme, repensé à l'aune d'un public cible migrant, une innovation somme toute incrémentale, TransformArts ouvre

Adaptation des ateliers expérimentés

Ce processus d'ajustage, très nouveau dans le domaine des arts, a été un travail intense pour arriver à stabiliser les ateliers, dans leur forme définitive. La méthodologie RCA impliquait un va-et-vient constant entre le terrain et la réflexion, mais aussi entre la particularité de l'atelier et la généralisation d'un modèle tiré de différentes expériences. Il fallait trouver un équilibre entre le caractère ouvert de la mise en œuvre, situé et contextualisé, et la matrice générale qui permettait de transférer le produit final. En ce sens, après avoir compilé les questionnaires techniques sur la mise en œuvre artistique et croisé les informations avec les autres éléments du protocole, des synthèses ont été faites : une vue globale pour tous les ateliers et d'autres plus partielles pour chacun des ateliers. L'analyse transversale de tous les ateliers a permis de confirmer, de nuancer voire de remettre en question des éléments invariants qui pourraient servir de guides aux futurs intervenants dans leur démarche d'intervention. L'étude de chaque atelier mis en œuvre parfois deux fois et même trois fois a facilité la stabilisation des prototypes. Les personnes ayant conçu, mis en œuvre et observé les ateliers se sont réunies pour parvenir à un consensus par rapport aux décisions nécessaires au changement et pour proposer un projet final intégrant les résultats obtenus dans chaque expérimentation. Des considérations générales ont été établies comme variables communes pour l'amélioration de tous les ateliers, et des observations ont été faites comme suggestions pour chacun d'entre eux.

Les spécifications générales ont été diversifiées, permettant ainsi de qualifier, de compléter et de

des perspectives inédites pour penser l'impact des dispositifs artistiques en théâtre appliqué. La méthode de conception d'une mesure de l'auto-perception est transférable à différents types de participants d'ateliers, selon le contexte et l'objectif social de l'intervention.

réduire le protocole initial, c'est-à-dire le modèle original qui a été testé, avec ses caractéristiques techniques et opérationnelles, lors de la phase d'essai pilote. Notamment :

- En ce qui concerne l'organisation et la structure des ateliers, il a été proposé d'adapter les noms des prototypes, de les rendre plus courts, plus concrets et plus attrayants, et de conserver une structure commune pour les quatre moments de chaque atelier, à savoir : l'ouverture, l'échauffement, l'art appliqué et la clôture.
- Il a été suggéré d'insérer un paragraphe introductif très général sur le langage artistique et de supprimer les objectifs très théoriques et abstraits, qui entravent la lecture et la compréhension.
- Il a été rappelé que TransMigrARTS était avant tout une pratique artistique et non une animation culturelle, ce qui nécessitait que chaque animateur d'atelier ait une formation sur les outils qu'il allait utiliser.
- Nous avons insisté pour ajuster et simplifier les objectifs de tous les ateliers aux 4 catégories mises en évidence dans les rapports d'observation qui soulignaient les transformations du corps, de l'expérience, du groupe et de la créativité.
- La répartition précise du temps dans les sessions de l'atelier prototype

et le nombre de sessions ont fait l'objet d'une discussion. Il a donc été décidé de donner une marge de temps au lieu d'une durée fixe et d'afficher certaines sessions comme prioritaires et d'autres comme complémentaires. Cette flexibilité de l'atelier permet d'intégrer le critère d'un art situé et de donner une visibilité au contexte, au terrain et au caractère aléatoire de la rencontre dans un espace et un temps donnés : l'atelier est un dispositif de sessions ou d'exercices adaptables pour laisser place à la créativité et à l'expertise de l'animateur de l'atelier.

- Il a été convenu d'utiliser un langage neutre et d'insister sur la durabilité des matériaux utilisés dans l'atelier, d'un point de vue écologique. Dans ce dernier sens, il a été conseillé de revoir le besoin réel des matériaux proposés pour chaque session de tous les ateliers et de penser à la préproduction tout au long du processus.
- Il a été convenu d'accorder une grande importance aux rencontres avec les participants avant le début de l'atelier, sous forme de pré-ateliers, voire de réfléchir à une formule de pré-atelier en ligne si nécessaire, en fonction du contexte.
- Un accent particulier a été mis sur la dernière session des ateliers qui met fin à la dynamique générale et d'améliorer la clôture de l'atelier. Il a été suggéré de penser dès le début la possibilité de faire une restitution publique finale en intégrant les différents supports artistiques produits, selon un processus d'art appliqué.

Au-delà des ateliers, ces réunions ont été l'occasion d'une nouvelle réflexion sur les recommandations à l'intention des futurs participants aux ateliers, en mettant l'accent sur les points suivants :

- L'adaptation au type de personnes participant à l'atelier et, par conséquent, la nécessité de penser à un système d'accueil et d'adieu bienveillant, car beaucoup d'entre elles sont des participants "nomades", un phénomène caractéristique de la population migrante, une population instable ou sujette à des événements imprévus dans leur vie quotidienne ;
- Les stratégies visant à résoudre la réalité du multilinguisme (proposer des solutions telles que des slogans clairs, des phrases courtes, des traductions automatiques, l'utilisation d'outils web, de traducteurs, de téléphones portables, de l'IA) ;
- l'importance du soutien psychologique, soit en intégrant un professionnel pendant l'atelier, soit en ayant le contact d'un psychologue qui peut aider les participants en dehors de l'atelier ;
- la remise d'un certificat de participation à la fin de l'atelier, qui peut être utile aux participants en fonction du contexte et qui ajoute de la valeur à l'expérience de l'atelier elle-même.

Tous ces éléments ont permis de compléter les bases déjà travaillées dans le groupe de travail de Toulouse, appelé « Recommandations, approches et principes » pour la mise en œuvre des ateliers TransMigrARTS : profil de l'animateur de l'atelier, participants, clarification que les ateliers TransMigrARTS ne peuvent pas s'occuper des problèmes structurels (faim, soins psychologiques...). Ils offrent seulement une voie pour améliorer les conditions de vulnérabilité liées à la perte des réseaux de soutien, à l'isolement, à la vulnérabilité des corps, de la langue, à la perte de confiance en soi, à la sous-estimation et au déni de ses propres expériences, à la diminution de la créativité, de la perception et de l'appréciation.

Transfert des résultats : innovation

Après cette étape d'ajustement, qui correspond à une étape de plan d'essai telle que définie dans le manuel de Frascati, l'équipe a travaillé sur le transfert des produits artistiques créés, présentés sur un site internet pour les futurs participants à l'atelier qui souhaiteraient utiliser les protocoles déjà stabilisés des différents dispositifs artistiques. Avec la plateforme *Voulez-vous faire un atelier de théâtre ?* <https://tallerestransmigrarts.com/>, nous sommes entrés dans une dynamique d'innovation où les règles de transmission ont changé. Il ne s'agissait pas d'écriture scientifique ou de débats de recherche complexes, mais de clarifier les résultats de manière opérationnelle afin de les diffuser auprès d'un public plus large. Les titres sont simplifiés et les noms des prototypes sont rendus plus attractifs. Le style simple a été unifié, avec des formulations courtes et claires, s'adressant directement au participant de l'atelier, avec des apostrophes pour une meilleure appropriation. Les moments de chaque atelier (ouverture, échauffement, art appliqué, clôture) ont été visualisés de manière claire et agréable, avec des images des ateliers TransMigrARTS en arrière-plan de l'écran, illustrant les exercices. Le mouvement dynamique et fluide de la navigation numérique devait répondre à une utilisation concrète du site et permettre une utilisation facile et opérationnelle du matériel : un e-book téléchargeable (dont le contenu est joint) a été créé. Le carnet collectif TransMigrARTS, un journal de bord, a été intégré pour que les participants puissent laisser une trace collective de leurs expériences au cours des différentes sessions. Un accès facile au matériel présenté a également été fourni, afin que chaque atelier puisse être visualisé en PDF et imprimé dans son intégralité. En outre, pour faciliter l'accès aux indicateurs de qualité, l'instrument TransformArts d'évaluation de l'autoperception de la transformation par les participants a été simplifié et rendu plus facile à utiliser. Sur base des questionnaires remplis sur papier par les participants eux-mêmes et après avoir rempli un tableau *Excel* avec les données collectées, le responsable de l'atelier pourra vi-

sualiser l'impact de l'atelier par rapport aux quatre catégories définies pour TransformArts : le corps, l'expérience, le groupe et la créativité... et le sentiment de transformation. Seules des données sociodémographiques minimales seront demandées aux participants, ce qui permettra également d'obtenir des résultats basiques mais utiles concernant les ateliers :

1. Je m'identifie comme... masculin...
Je m'identifie comme... femme...
- Je m'identifie comme... non-binaire...
- Je m'identifie comme...
2. J'ai ans
3. Mon pays d'origine est répertorié sur
4. Mon pays de résidence est... listé
5. Langue : Je m'exprime principalement en ...

Ces indicateurs seront importants au moment de proposer les " produits culturels " que sont les ateliers à différentes structures susceptibles d'être intéressées par l'accompagnement des migrants. Ces ateliers artistiques s'inscrivent dans une dynamique de diversification du champ de travail des artistes engagés dans le TA (Théâtre appliqué) et désireux d'intégrer des interventions participatives dans leurs activités, ce qui est une tendance déjà reconnue dans le domaine de l'art et du théâtre en particulier.

À travers ce projet ambitieux et quelque peu utopique, les partenaires du programme ont incontestablement démontré que les arts vivants contribuent à transformer les modes d'existence affectés des migrants en situation de vulnérabilité. Les modes d'existence font référence au réseau complexe d'actions essentielles que les humains doivent accomplir et mener à bien au quotidien. Vivre est avant tout une action collective et collaborative. L'objectif du programme était de transformer, par le biais d'expériences artistiques partagées,

les dommages causés à la vie émotionnelle et relationnelle des populations migrantes en termes de famille, d'amitié, d'emploi, d'études, etc. Les migrants se trouvent dans un "entre", entre "temps", entre "espaces", entre "communautés" et leur capacité de reconstruction, de récupération peut être accompagnée, guidée par des dispositifs artistiques qui prennent précisément en compte ces écologies affectives. L'importance de ces cinq années de recherche

réside également dans le passage de la recherche fondamentale à l'innovation, ce qui constitue un virage copernicien par rapport à la vision classique de l'art. Nous sommes convaincus que les arts sont sources d'innovation sociale, qu'ils peuvent conférer des connaissances diverses et des compétences spécifiques aux universitaires, aux artistes, aux travailleurs sociaux et aux décideurs publics.

Bibliographie

BERCEBAL, F *et al* El concepto del foco - Una metáfora posible para la dinámica de grupo y del empoderamiento personal en el taller artístico (2024), *TMA5*, Ñaque, Madrid, <https://doi.org/10.59486/USID3817>

BORGDOFF, H (1012) *The Conflict of the Faculties : Perspectives on Artistic Research and Academia*, Leiden University Press : Amsterdam.

GONZALEZ MARTIN, D., et ali (2022) La guía TransMigrARTS : una nueva forma de observar los talleres artísticos, *TMA2*, Ñaque, Madrid, 10-27. <https://doi.org/10.59486/CETS5530>

MARIN TABORDA, J. Memorias TransMigrARTS -Un agenciamiento rizomático de 414 fotografías como cuerpo extensivo en la Investigación-Creación Aplicada, *TMA5*, Ñaque, Madrid 52-69. <https://doi.org/10.59486/FHGO8656>

MARTINEZ THOMAS, M., NAUGRETTE, C (2020). *Le doctorat et la Recherche en création*, Paris, Harmattan, 2020.

MARTINEZ THOMAS, M., El taller artístico como práctica dispositiva en la Investigación Creación aplicada, in CORRONS, F., CASTILLO, S. (2025) *La Investigación Creación Aplicada (RCA) Innovar desde el arte para los sectores sociales*, Ñaque, Madrid, 145-164.

MARTINEZ THOMAS, M. / JAMBRINA, N. (2021) *Quel Congrès Voulons-nous ?* L'Harmattan, Paris, 2021.

MARTINEZ THOMAS, M. et ali (2018) *Dramaturgias de otros escenarios : prolegómenos a una revisión crítica del Teatro Aplicado, Circuitos teatrales del siglo XXI*, Antigua, 82-101.

MARTINEZ THOMAS, M. / GOBBE MEVELLEC, E. (2014) *La escuela de los dispositivos : un nuevo acercamiento al arte*, Ciudad Real, Ñaque.

MOLINA FERNANDEZ, E. GARCÍA VITA, M., MARTINEZ, M (2024) *Processus de construction de l'instrument "Transform-Arts" : Pour une évaluation de l'auto-transformation des personnes migrantes dans des ateliers artistiques*, *TMA5*, Ñaque, Madrid, 70-81.<https://doi.org/10.59486/QZYT7304>

MUÑOZ, A. (2021) Participar para observar detrás de la cámara - ¿Qué queda por contar del registro audiovisual en los talleres TransMigrARTS?, *TMA1*, Ñaque, Madrid, 31-39. <https://doi.org/10.59486/YAMQ9192>

OCDE (2018), Manuel de Frascati 2015 : Guide pour la collecte et la communication d'informations sur la recherche et le développement expérimental, Éditions OCDE, Paris/FEYCT, Madrid, <https://doi.org/10.1787/9789264310681-es>.

PARRA, A, *et al* : Investigar participando - El taller de artes expresivas Faire Racines - Cultivando Raíces de TransMigrARTS, *TMA1*, Ñaque, Madrid,10-29, <https://doi.org/10.59486/GHLA9276>

VALLEJO, A. M. et ali, La escritura creativa como espacio de hospitalidad - Taller de Escritura teatral y dramática TransMigrARTS, *TMA6*, Ñaque, Madrid, 96-109 <https://doi.org/10.59486/BRWD7333>

VELÁSQUEZ ÁNGEL, A. M., CAMACHO LÓPEZ, S., GÓMEZ ZÚÑIGA, R. C., Modelización de los talleres prototipos TransMigrARTS - Una experiencia de reconocimiento de saberes, *TMA4*, Ñaque, Madrid, 56-70, <https://doi.org/10.59486/FWYA6890>



Le livre électronique Conseils pour les intervenants

Avant, pendant et après l'atelier...

Bienvenue !

Tout d'abord, pour mieux se connaître, parlons des ateliers TransMigrARTS et des notions qui en sont à l'origine : migration, vulnérabilité et transformation.

Les ateliers TransMigrARTS ont été développés en identifiant les pratiques artistiques pour travailler avec les migrants.

• Mais qu'entend-on par migration ?

Il s'agit de mouvements de personnes à la recherche d'une vie meilleure et plus digne, influencés par des facteurs économiques, politiques et sociaux. Les comprendre permet de prendre en compte le caractère unique des expériences et des conditions de vulnérabilité des migrants :

- La migration peut être volontaire ou forcée, imposée par des conditions défavorables.
- Ils peuvent être individuels ou collectifs, avec des dynamiques différentes en termes d'isolement.
- Il existe une grande variété de situations, de la migration sans papiers à la migration avec reconnaissance légale (pour le refuge, l'exil, les études, le travail, etc.).
- Le processus de migration comporte différentes étapes et différents moments : le départ, le transit, l'arrivée, le séjour et le retour, le cas échéant. Chaque expérience est unique.
- La migration implique un certain nombre d'interactions avec différents contextes qui peuvent accroître les vulnérabilités des migrants.

Les ateliers du projet TransMigrARTS transforment ces vulnérabilités d'un point de vue artistique.

Mais quelles sont ces vulnérabilités ? Ce sont des circonstances qui affectent la dignité et le bien-être des migrants, influencées par des facteurs socioculturels, politiques, économiques et environnementaux.

Ces vulnérabilités peuvent se manifester par

- la perte des réseaux de soutien,
- l'isolement physique et émotionnel,
- Le manque d'intérêt pour les expériences des migrants,
- la diminution de la capacité à s'adapter de manière créative aux circonstances.

Les ateliers artistiques cherchent à transformer ces vulnérabilités non seulement d'un point de vue individuel, mais aussi en reconnaissant l'impact des contextes migratoires. Grâce à la co-création et à l'expression artistique, les liens de solidarité sont rétablis, la confiance en soi est encouragée, les expériences individuelles et collectives sont valorisées ... et l'autonomisation des migrants est encouragée.

• Mais qu'est-ce que la transformation dans ce processus ?

Nous comprenons la transformation comme une perception de soi d'un changement par rapport aux vulnérabilités déclarées, comme un effet de l'action créative :

- rétablir des réseaux de soutien et de solidarité, lutter contre la solitude et l'isolement, en travaillant de manière co-créative ;
- améliorer la communication en encourageant l'expression corporelle et émotionnelle ;
- la reconnaissance des expériences de chacun, en encourageant l'écoute active des récits de soi et la création de récits fictifs ;
- la projection des migrants dans leur avenir en stimulant la créativité et l'imagination.

Les ateliers artistiques accompagnent les migrants, les aidant à trouver leur voie et à construire un sentiment de communauté et d'appartenance.

C'est pourquoi la vision éthique des ateliers est basée sur l'attention portée à toutes les personnes qui y participent... sans oublier les participants aux ateliers.

1. AVANT

Participants à l'atelier : Pour réaliser un atelier TransMigrARTS

Soyez prêts !

Par conséquent, avant de commencer l'atelier, il est suggéré de :

- Contacter les structures où va avoir lieu l'atelier et s'assurer du soutien engagé des partenaires.
- Choisir le mode de constitution du groupe : par invitation directe ou par appel à participation ouvert, par exemple.
- Préparer les informations relatives à l'atelier : objectifs, nombre de sessions, lieu, calendrier et détails nécessaires au bon déroulement de l'atelier, et fournir les coordonnées de l'animateur de l'atelier pour répondre aux questions éventuelles.
- Établir un budget pour l'atelier en tenant compte des honoraires de l'animateur, du matériel nécessaire aux activités et, le cas échéant, du transport et de la nourriture des participants.

Il est essentiel de "situer" l'atelier ! Cela signifie avoir une connaissance préalable du contexte et des personnes.

Par conséquent, la connaissance de leurs caractéristiques telles que les capacités diverses, linguistiques, culturelles, sexuelles, ethniques, économiques et sociales vous permettra d'adapter ce qui est nécessaire pour que l'atelier ait lieu.

• Afin de "situer" l'atelier, il est essentiel de :

- Choisir un lieu sûr et accessible pour les participants. Privilégier des sessions longues et continues s'il s'agit d'endroits éloignés ;
- Adapter l'atelier, les sessions et les objectifs aux conditions spécifiques du contexte ;

- Anticiper et se préparer aux situations qui pourraient survenir au cours de l'atelier :

- Prévoir un espace pour la garde et l'accueil des enfants dans le cas où des familles participent à l'atelier. Proposer des activités alternatives pour les enfants.
- Se former à la prise en charge émotionnelle et au soutien en tant qu'animateur d'atelier. Voici quelques recommandations de base :
 - . Si possible, faites appel au personnel de soutien psychologique ou social de l'institution pour répondre aux besoins éventuels.
 - . Disposer de contacts d'urgence pour le personnel de soutien psychologique, médical et social.
 - . S'adapter avec souplesse à des situations changeantes ou imprévues.

L'équipe TransMigrARTS travaille depuis cinq ans à la création d'outils.

Ils sont à vous, n'hésitez pas à les utiliser :

Le pré-atelier, l'atelier dans son intégralité, avec le nombre de sessions proposé et les recommandations de base pour la prise en charge émotionnelle, la socialisation publique finale.

En outre, vous disposez d'un moyen de mesurer l'effet de votre atelier grâce au questionnaire TransformArts. Vous pouvez l'utiliser librement et il vous aidera à évaluer ce que l'art transforme par rapport aux structures des candidats.

Qu'est-ce qu'un pré-atelier ? Il s'agit d'une première réunion destinée à présenter l'atelier au groupe de participants. Nous vous proposons de :

- Vous préparer à accueillir les participants de manière conviviale, autour d'un café.
- Réaliser une activité pratique pour faire connaissance et vous présenter en tant qu'animateur d'atelier.
- Présenter l'atelier, la structure, la durée, les sessions et la bonne ambiance de l'atelier.
- Laisser du temps au dialogue pour écouter les doutes, les idées et les attentes des participants.
- Observer et écouter attentivement chaque participant afin de reconnaître ses caractéristiques et ses capacités et d'en tenir compte dans l'atelier.
- Proposer un exemple d'activité d'ouverture d'atelier pour sensibiliser le groupe.
- Établir les règles de coexistence et conclure des accords pour le bon déroulement de l'atelier.
- Expliquer les droits à l'image au groupe de manière à ce qu'il se sente à l'aise, confiant et encouragé par l'expérience.
- Demander également l'accord des participants pour la diffusion publique des résultats finaux de l'atelier ou des réflexions écrites ou audiovisuelles futures résultant de l'atelier.

Le pré-atelier est important pour connaître le groupe avec lequel vous allez travailler et pour adapter l'atelier si nécessaire pour son bon déroulement.

Bonne chance dans vos préparatifs !

2. PENDANT

L'attention portée aux participants est essentielle pendant l'atelier et... également celle que les intervenant porteront à eux-mêmes.

Par conséquent, lors de la première session de l'atelier, n'oubliez pas de demander aux participants de signer les documents de consentement, comme décrit dans les recommandations ci-dessus.

Il est nécessaire de prendre soin des participants à l'atelier :

- Assurez-vous que chaque personne présente souhaite, de son plein gré, participer à l'atelier.
- Aidez les participants à être autonomes et libres de faire les activités proposées. Par conséquent, les instructions et les intentions de chacun des exercices doivent être claires.
- Si quelqu'un ne veut pas faire l'exercice proposé, PAS DE PROBLÈME : il peut rester pour observer ou partir s'il le souhaite. L'animateur de l'atelier est un guide, PAS une autorité. Dans les ateliers TransMigrARTS, les relations humaines sont horizontales.

Les ateliers sont des lieux qui favorisent la solidarité et les liens par la co-création. Les animateurs et les participants créent ensemble, sans imposer quoi que ce soit.

Ainsi, reconnaître que les participants ont leurs propres savoirs et leur permettre de les exprimer, c'est donner à chacun le sentiment d'être respecté. Cela contribuera également à générer un dialogue et des échanges entre tous.

Si nécessaire, adaptez l'atelier aux caractéristiques du groupe :

• N'hésitez pas à le faire !

N'oubliez pas que le plus important est le processus de l'atelier, et NON le résultat.

Il est également important de pouvoir observer et écouter attentivement chaque participant, afin que ses capacités soient reconnues et puissent être intégrées dans les créations du groupe.

Au cours de chacune des sessions

C'est essentiel :

- Organiser un moment d'accueil pour encourager la communication et l'empathie.
- Planifier les pauses en tenant compte du rythme du groupe.
- Utiliser l'approche individuelle lorsqu'un climat de confiance a été créé pour renforcer le travail collectif.

L'atelier doit être un espace de sécurité et de confiance.

Vous devez être conscient que des difficultés peuvent survenir dans l'atelier.

C'est pourquoi :

• **Lorsque des situations de discrimination se présentent, les mesures suivantes sont nécessaires :**

- Préserver un espace de confiance dans lequel les gens peuvent s'exprimer sans être jugés sur leurs caractéristiques personnelles.
- Agir rapidement face aux attitudes négatives ou aux actes de violence liés à l'expression des diverses identités et conditions des personnes.
- Préserver l'intégrité physique et émotionnelle de toutes les personnes impliquées.
- Si des relations conflictuelles sont perçues, des propositions peuvent être faites pour les transformer au moyen de dialogues, de dynamiques corporelles et artistiques, de lectures littéraires, entre autres.
- Éviter l'utilisation de métaphores, d'images, de références et de littérature lorsqu'elles reproduisent des relations discriminatoires irréfléchies.
- Lors de l'arrivée de nouvelles personnes, veillez à maintenir un espace de sécurité et de confiance grâce à des stratégies d'intégration.
- Si nécessaire, rappelez les accords conclus au début.

• **Certains exercices permettent de revivre des expériences difficiles et de mettre en évidence les vulnérabilités des personnes.**

C'est pourquoi il est essentiel de :

- Se préparer à canaliser les situations de débordement émotionnel qui peuvent survenir chez les participants et plus encore chez l'animateur de l'atelier.
- Veiller à ne pas revictimiser les personnes ou à ne pas disqualifier les récits qu'elles font de leur expérience.
- Les récits de soi et les histoires ont un potentiel de transformation, mais attention, il ne faut pas les psychologiser. Les ateliers ne sont pas des espaces de thérapie individuelle.

Il est donc recommandé :

- D'écouter attentivement et respectueusement les témoignages et les histoires des personnes.
- D'éviter de demander des détails inutiles dans les récits personnels.
- Pour éviter la revictimisation dans les exercices de récit de vie, utiliser des exercices qui laissent place à la fiction, à l'imagination et à la poétisation.

Clôture interne de chaque session

- À la fin de chaque session, il est important d'organiser un cercle de discussion, afin que les participants puissent exprimer comment ils ont vécu l'expérience pendant l'atelier.

Rappelez-vous que la clôture de chaque session permet d'exprimer l'expérience des processus de transformation.

3. LES SUITES

Une fois l'atelier terminé, le travail ne s'arrête pas là...

Si le groupe décide d'organiser un événement public pour présenter le travail, soyez prudent ! Il peut s'agir de sujets sensibles et intimes.

Assurez-vous que le public qui assiste à l'exposition comprend le contexte en clarifiant le processus dans l'invitation, dans la présentation.

Il convient également d'envisager l'ouverture d'un dialogue avec le public : il existe toujours un risque que les migrants soient laissés seuls sur la scène et qu'ils ne soient pas en mesure de s'exprimer.

Il est toujours intéressant de partager des expériences, surtout si l'échantillon comprend des personnes qui n'ont jamais migré ! Il s'agit d'élargir les possibilités de transformation non seulement pour les participants à l'atelier, mais aussi au-delà de l'atelier. Changer le regard que nous portons sur les autres.

Le rôle de l'animateur de l'atelier est fondamental dans la suite des événements. Il doit :

- Laisser un contact en cas de questions ou de problèmes de la part des participants ou de l'institution qui accueille (par exemple, les droits d'image).
- Encourager les modes de communication qui renforcent le réseau créé lors de l'atelier.
- Suggérer des possibilités de garder les gens en contact et de ne pas perdre les liens entre eux.

Des personnes ont laissé des traces de leurs expériences dans l'atelier, n'oubliez pas :

- De clarifier l'endroit où les photos, les œuvres, les souvenirs... seront conservés.
- D'établir les modalités d'utilisation des vidéos faciles à diffuser sur les réseaux.
- Ou de décider ensemble qui gardera un souvenir, un matériel.

Si l'équipe créée lors d'un atelier souhaite continuer à travailler, les engagements doivent être clairs :

- Quel sera le rôle de l'animateur de l'atelier ?
- Les participants sont-ils d'accord pour que la création continue à être présentée en dehors de l'atelier ?

Il est très important de préciser que les créations du groupe sont propriété intellectuelle de tous les participants et sont régies par les principes du droit d'auteur.

Il est suggéré de remettre des certificats qui valident la participation des participants à l'atelier. Il est toujours agréable d'avoir une attestation officielle après une expérience collective et c'est un moment important à souligner à la fin de l'atelier.

L'étape de l'après atelier est un moment de joie et de fête grâce à l'unité et à la solidarité.

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 irrepetible, 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, objetual, 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.



RespirAndo

Acciones performativas para transitar la experiencia migratoria

RespirAndo

Performative actions to transit the migratory experience

RespirAndo

Actions performatives pour traverser l'expérience migratoire

DOI 10.59486/LRHJ4474

Juliana Marín Taborda – PhD candidata en cotutela Universidad de Antioquia y Universidad de Toulouse Jean Jaurès II. Docente de la Universidad de Antioquia.
Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2397-4425>

Álvaro Iván Hernández – PhD en Estudios del Performance Universidad de California-Davis.
Docente Facultad de Artes-ASAB Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4824-355X>

Mots-clés

performance, migration, recherche-création, écriture performative, *TransMigrARTS*.

Keywords

performance, migration, research-creation, performative writing, *TransMigrARTS*.

Palabras clave

performance, migración, investigación-creación, escritura performativa, *TransMigrARTS*.

Resumen

  Es posible sembrar raíces en medio del movimiento migratorio desde acciones performativas? Este artículo explora la dimensión performativa del taller *RespirAndo* desarrollado dentro del proyecto *TransMigrARTS*, que busca transformar las vulnerabilidades de la población migrante a través del arte. Implementado en Toulouse (Francia) y Aarhus (Dinamarca), a partir de la performance, el taller propone el cuerpo, el movimiento y la respiración como herramientas para fortalecer redes de apoyo y de bienestar.

Desde una metodología de investigación-creación aplicada (ICA), basada en la escritura performativa a partir de imágenes, el artículo analiza dos sesiones del taller en Aarhus durante la primavera de 2024: *Una piedra en el camino* y *Sembrando arraigos*. A través de esta exploración, reflexionamos sobre la potencia creadora del arte, para resignificar la experiencia migratoria, permitiendo nuevos modos de habitar el mundo, construir vínculos y proyectar futuros colectivos de bienestar para las personas migrantes.

Abstract

Can Roots Be Planted Amidst Migratory Movements Through Performative Actions? This article explores the performative dimension of the *RespirAndo* workshop, developed as part of the *TransMigrARTS* project, which seeks to transform the vulnerabilities of migrant populations through art. Implemented in Toulouse (France) and Aarhus (Denmark), the workshop employs performance as a means of using the body, movement, and breath as tools to strengthen support networks and well-being.

Using an applied research-creation methodology (ARC) based on performative writing through images, this article analyses two workshop sessions held in Aarhus in the spring of 2024: *A Stone in the Path* and *Planting Roots*. Through this exploration, we reflect on the creative power of art to re-signify the migratory experience, enabling new ways of inhabiting the world, forging connections, and envisioning collective futures of well-being for migrants.

Resumé

Est-il possible d'enraciner des liens au sein du mouvement migratoire à travers des actions performatives ? Cet article explore la dimension performative de l'atelier *RespirAndo*, développé dans le cadre du projet *TransMigrARTS*, qui vise à transformer les vulnérabilités des populations migrantes par les arts. Mis en œuvre à Toulouse (France) et à Aarhus (Danemark), cet atelier utilise la performance pour proposer le corps, le mouvement et la respiration comme outils de renforcement des réseaux de soutien et du bien-être.

   partir d'une méthodologie de recherche-création appliquée (RCA), fondée sur l'écriture performative à partir d'images, cet article analyse deux sessions de l'atelier organisées à Aarhus au printemps 2024 : *Une pierre sur la route* et *Semer des racines*. Par cette exploration, nous réfléchissons au pouvoir créatif de l'art pour re-signifier l'expérience migratoire, permettant ainsi de nouvelles manières d'habiter le monde, de tisser des liens et de projeter des futurs collectifs de bien-  tre pour les personnes migrantes.



Introducción

El taller *RespirAndo*. *Tránsitos en el aquí y el ahora para futuros necesarios* (en adelante *RespirAndo*) es uno de los 6 talleres prototipo que propone el proyecto TransMigrARTS. Este proyecto busca reducir algunas de las vulnerabilidades de la población migrante a través de expresiones artísticas como el performance, la danza, el teatro, el clown y la escritura teatral. *RespirAndo* profundiza en la práctica del performance, haciendo énfasis con ello, en las maneras en que la vida misma toma forma a través de encuentros, experiencias, movimientos, acciones corporalizadas, procesuales y efímeras que movilizan cuerpos y energías humanas y no humanas (plantas, aire, piedras, tierra) en formas compartidas de expresividad. Al taller le interesa la energía movilizada por la acción relacional y compartida de las comunidades migrantes durante cada sesión. La performatividad que surge de las interacciones en ese momento de encuentro, si por performatividad entendemos “esa cualidad de no-conocer que conduce al cambio impredecible, a algo que ocurre cuando la performer se involucra con su material y reconoce y corporaliza el cambio que le acontece cuando lo hace” (Hunter, 2021, p23). Más adelante profundizaremos en la noción de performance, primero nos adentraremos en el contexto específico de la creación e implementación del taller en Aarhus, Dinamarca. La etapa sobre la que versa este artículo es la etapa 4 del proyecto TransMigrARTS, correspondiente al cuarto año del proyecto; en la cual se implementaron los talleres prototipos TransMigrARTS en los cuatro países donde se localiza el consorcio, a saber: Colombia, España, Francia y Dinamarca. *RespirAndo* fue implementado en Toulouse, Francia y en Aarhus, Dinamarca por equipos interdisciplinarios de investigadores del proyecto. En el transcurso del año 2024, seis talleres fueron evaluados mediante la herramienta TransformArts, desarrollada en 2023 por el equipo de la Universidad de Granada

para medir el impacto transformador de los talleres TransMigrARTS en las personas migrantes. Los resultados reflejaron una percepción de transformación del 94,8% (TransMigrARTS, 2024, p. 103). Para esta etapa el prototipo *RespirAndo*, que fue testeado, estuvo compuesto por ocho sesiones que podían realizarse en distinto orden, es decir, invirtiendo la organización propuesta por el equipo interdisciplinar de investigadores -performers, teóricos del arte, actrices de teatro y bailarines- que lo escribieron durante la etapa 3 de trabajo del proyecto en la Universidad de Toulouse Jean Jaurès, en el año 2023¹.

Para la realización de este artículo utilizaremos una metodología de escritura guiada por imágenes a través de las fotografías que tomó la investigadora audiovisual². Con esta metodología buscamos precisar el rol de la imagen en la investigación como una metodología de investigación-creación aplicada (ICA)³ que permite dar cuenta de las preguntas, tránsitos y resultados de un proceso de la ICA en TransMigrARTS, donde cada variable que se introduce en cada taller: con cada tallerista, con quienes acompañan y participan; modifica la naturaleza de las posibilidades performativas del taller y de los resultados que se puedan obtener. Dos artículos previos relativos al proyecto TransMigrARTS inspiran y buscan continuar desarrollando esta metodología. A saber, el artículo *X Y Z, imágenes de procesos de transformación en el ámbito artístico: Taller de Prácticas del Transitar* (Hernández Rodríguez, Cornago, del Río Forero, 2024) y el artículo *Memorias TransMigrArts: un agenciamiento rizomático de 414 fotografías como cuerpo extensivo en la Investigación-Creación Aplicada* (Marín Tabor, 2024). De esta manera, buscamos continuar pensando la imagen más allá del archivo, como un “cuerpo vibrante que excede la lógica del lenguaje y las posibilidades de los análisis teóricos y se vuel-

ve multiplicadora de sensaciones” (Marín Tabor, 2024, p.66). De esta manera, las imágenes no solo son datos, sino que se involucran en la investigación misma y se entienden como escritura del artículo de la cual se desprenden textos, historias “diferencias, contrastes y discontinuidades, traducidos en distintos modos de estar/escribir/sentir/pensar” (Hernández Rodríguez, Cornago, del Río Forero, 2024). Del mismo modo, las imágenes pueden añadir movimiento a la investigación y performar - poner en acción - la comprensión y el análisis de los resultados. De allí que la investigación se singulariza, es decir, se vuelve genuina en su propia naturaleza y abre otras “posibilidades creativas” (Guattari citado en Rolnik, 2013, p.99) develando una forma auténtica de investigar. Es así como la escritura tejida con imágenes, nos permite profundizar -y performar a su vez- en las prácticas performativas de dos sesiones específicas del prototipo *RespirAndo*: la segunda sesión y la tercera, llama-

das Una piedra en el camino y Sembrando arraigos, respectivamente.

Un primer apartado amplía el contexto del taller *RespirAndo* implementado en Aarhus-Dinamarca, por el equipo de la Universidad de Aarhus, un investigador de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y cuatro investigadores de la Universidad de Antioquia. El segundo momento amplía la metodología de escritura de este artículo a partir de la fotografía como cuerpo extensivo de la ICA. En el tercer apartado se practica dicha metodología entrecruzando imágenes con textos de diversa naturaleza: entre argumentos, teoría, singularización de imágenes, citas y evocaciones de los participantes e investigadores anotadas en las bitácoras de trabajo de campo, correspondientes a las dos sesiones que abordaremos en este artículo. Esta práctica permitirá tejer las experiencias performativas vividas durante las dos sesiones mencionadas. Posteriormente se generarán conclusiones.

RespirAndo. Tránsitos en el aquí y el ahora para futuros necesarios

El taller *RespirAndo* está centrado en generar experiencias de bienestar desde las prácticas performativas “para permitir co-crear redes de apoyo, solidaridad y modos del buen vivir, con miras a fortalecer las formas de habitar/convivir juntos de otras maneras”. (TransMigrARTS, 2023, p.67). Para cumplir con su evaluación y verificación, el taller tuvo dos implementaciones: la primera se realizó en la Universidad de Toulouse Jean Jaurès por un equipo interdisciplinario de investigadores de la Universidad de Antioquia (Medellín), la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Bogotá) y la Universidad de Toulouse Jean Jaurès, con migrantes participantes de Afganistán, Albania, Bangladesh, Colombia, Irak, Nigeria, Rusia, Turquía, Venezuela y Yemen. La segunda en la ciudad de Aarhus, Dinamarca entre el 05 de abril y el 31 de mayo del 2024 con co-implementaciones y acompañamiento de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, la Universidad de Antioquia y la Universidad de Aarhus. Después de estas implementaciones, se

ha reescrito una nueva versión del taller con los aportes de los diversos investigadores realizados en la herramienta SeguiArts. No obstante, describiremos de manera general, lo sucedido en Aarhus, centrándonos en las dos sesiones mencionadas anteriormente.

RespirAndo: el nombre del taller está hecho por la unión de las palabras respirar y andar, por eso se hace necesaria la letra A mayúscula en el medio de la palabra, manifestando la diferenciación entre la palabra respirando, sencillamente, y la palabra *RespirAndo* que nombra el taller. Nos detenemos en el título, porque allí se encierran toda una serie de consideraciones que definen la naturaleza de la interacción que propone el taller desde las prácticas performativas.

RespirAndo pone de relieve dos condiciones desde las cuales es posible considerar la migración y la perspectiva del performance manifiesta en el taller con relación a esta. La consideración acerca de la condición de estar situado (Haraway 1988),

1 · Cabe destacar que en el desarrollo actual de la investigación TransMigrARTS que concierne a la quinta etapa del proyecto y año final del mismo, el prototipo se ha reescrito siguiendo un protocolo de investigación a partir de los resultados arrojados en el SeguiArts (herramienta creada para la evaluación y verificación de cada taller) y en el TransformArts. Se ha modificado el nombre del taller, pasando a ser únicamente “RespirAndo” y se ha disminuido el número de sesiones, pasando de 8 a 6 sesiones, además de hacer otros ajustes técnicos de reescritura, temporalidad de ejercicios, materiales y cantidad de ejercicios por sesión. Estos resultados serán visibles en una plataforma online de acceso abierto, alojada en la dirección www.transmigrarts.com.

2 · Se nombra así en este proyecto a las y los investigadores que tienen un rol ligado al registro audiovisual del proyecto y que potencian la investigación a través de acciones audiovisuales.

3 · Este concepto se amplía en el apartado Fotografiar una investigación para investigar desde la imagen.

que reconoce las vidas vividas singulares y plurales, las condiciones políticas, sociales, ambientales y los modos de enunciación que surgen de las comunidades migrantes en el taller. El taller es así un espacio experiencial donde la vida se ralentiza y se enfatiza el estar en tierra, en relación con el suelo y los otros, como práctica radical para respirar. Respirar tiene un énfasis positivo y colectivo relacionado con la vitalidad del mundo y el buen vivir que surge de prácticas situadas y sostenibles que se plantean a lo largo del taller. Del otro lado, está la palabra Ando, del verbo andar, que tiene que ver con una condición contraria; la del desplazamiento y el tránsito. Ando aquí se refiere a la condición del ir de un lugar a otro, a la condición del movimiento o desplazamiento, que sitúa en muchos casos la vida de las personas en condiciones precarias: en algunos casos desde el desplazamiento forzado en cualquiera de sus formas, es decir, todo lo que obligue a una persona a desplazarse sin querer hacerlo. Ir en cierta dirección, buscando un lugar para habitar, sin saber del todo si será posible o no volver a enraizar allí. Desplazarse, depende también de las condiciones en las que se haga el movimiento, las de partida, las del tránsito, las de llegada y, en ocasiones, ese llegar puede ser muchos lugares, dilatarse en el tiempo o, aún más, convertirse en una condición permanente. Entre estas dos condiciones es que se movilizan las acciones del taller *RespirAndo*.

A lo largo del taller *RespirAndo* en Aarhus se fueron dando múltiples formas de esta condición contradictoria y ambivalente. Algunas de las 19 participantes que finalizaron el taller venidas de Argentina, Colombia, Chile, Bolivia, Venezuela, Rusia y Ucrania, antes de llegar a Dinamarca, estuvieron probando posibilidades de enraizarse en otros países. Otras, llegaron directamente y se establecieron en Dinamarca. Entre las que llegaron recientemente y las que llegaron hace más de una década, e incluso tres décadas, las diferencias son radicales. Algunas andan buscando más vida, más formas de estar conectadas a nuevos horizontes, más posibilidades para arraigarse, quedarse en Europa. Otras ya están establecidas, en casa, vinieron por la formación de nuevas familias. Como algunas del taller lo dijeron: *el corazón está donde logro encontrar el hogar, la casa, el lugar, y ese lugar*

podría ser también, ningún lado, o todo lado (Comunicación personal, abril 2024). Las condiciones de la sociedad global capitalista, de la cual somos parte, refuerzan esta dinámica de la experiencia de vida entre el desplazamiento y el arraigo. La crisis global de la migración que en las grandes narrativas termina por universalizarse, se particulariza en el caso de los talleres TransMigrARTS. Cada taller enfrenta un modo singular de comprender la migración a través del hacer colectivo o singular de los participantes; manifestada en sus contextos sociales, históricos, culturales, ambientales. En últimas, cada taller agencia una propia manera de entender la performance migrante y el rol de las artes para potenciar transformaciones.

El taller *RespirAndo* en Aarhus se desarrolló en español, pues en su mayoría, las personas migrantes eran hispano hablantes y sólo hubo una traducción constante al inglés. El entusiasmo de las participantes por estar en el taller, se vinculaba a la necesidad de descubrir otros espacios de relacionamiento, de curiosidad, del deseo de hacer actividades artísticas fuera de sus horarios laborales, de la necesidad de conocer nuevas personas y de estar en contacto con personas que hablan español. El taller tuvo una gran acogida entre las participantes, en su mayoría mujeres entre 27 y 45 años, reflejando una tasa de transformación (TransMigrARTS, 2024) del 78,90%. En la categoría Cuerpo, que agrupa las posibles transformaciones de las participantes en su cuerpo, se observaron las siguientes tasas de transformación: en la voz (63,2%), en el contacto visual (68,4%), en los gestos faciales (52,6%) y en el movimiento (68,4%). En la categoría Grupo, que se enfoca en el fortalecimiento de la generación de redes colectivas, se fortalecieron el juego (73,7%), la iniciativa (47,4%), la proxemia (83,3%) y la coparticipación (84,2%). La categoría Experiencia, en la que el proyecto evalúa las maneras en las que las personas participantes generan experiencias significativas, se evidenció avances en la expresión de relatos de vida (78,9%), la autoficción (84,2%) y la ficción (68,4%). Por último, en la categoría Creatividad, se destacaron mejoras en cuanto a la improvisación (63,2%), la representación y ficción (78,9%) y la co-creación (78,9%), demostrando el impacto positivo del taller.

Los objetivos establecidos para las ocho sesiones de cuatro horas cada una, se cumplieron a través de la experimentación de diferentes acercamientos al performance, como por ejemplo: por medio de la alimentación, el cocinar juntos, el movimiento corporal, la sensibilización hacia una opción más ecológica y sostenible de vida, la consolidación de redes de apoyo, la creatividad expresada en la capacidad de crear entornos de ficción desde su propia realidad, la capacidad de inventar historias y expresarlas a través de gestos, sonidos y dibujos.

Las memorias del taller se consolidaron en un álbum que puede consultar aquí: <https://share-docs.huma-num.fr/wl/?id=2joli6EK0Cg7LbU0TU93ovZwHqWZNPT3>

Performance para la migración

Para el taller *RespirAndo*, la palabra performance se manifiesta de distintas maneras, pero nombraremos dos principales: 1. Puede conjuntar varios modos de hacer, prácticas artísticas disímiles, materialidades múltiples, generando una actividad liminal y polifónica que crea puentes y deshace los bordes disciplinares. 2. A pesar de que el taller se nutre de una diversidad de prácticas de distinta procedencia disciplinar dentro de las artes, el enfoque está en el hacer. Performance es acción, o una especie de acción, algo para ser hecho, o que se mueve en el proceso de hacerlo. Dicho hacer produce transformaciones, es decir, cambios, algunos de éstos, por ejemplo, en el cuerpo y la percepción desde y a través del cuerpo, como los que acabamos de mencionar evidenciados por el protocolo TransformArts. Algunas de las perspectivas del performance nos ayudan a ver la performance como proceso y potencia que se moviliza en el desenvolvimiento de la práctica (2006). De modo que cada taller o cada sesión de cada taller, o más aún, cada momento dentro del taller, es un evento en el que se desenvuelven acciones que movilizan y actualizan tanto la condición desplazada, como la situada, creando una especie de performatividad migrante.

El proceso dio como resultado incluso la creación de otros productos no propuestos en el prototipo como, por ejemplo:

La composición, grabación y edición de una cumbia latinoamericana cuyo título se inspiró de una esencia de cocina preparada de manera colectiva en el taller, a la que nombramos como “Futurón”.

Para consultarla diríjase a esta dirección: <https://www.instagram.com/transmigrarts/reel/DDztA-2QKQBR/>

La grabación de diversos “teaser” y la potencial posproducción de un documental sobre el taller y la migración. Para consultar uno de los extractos diríjase a: <https://www.instagram.com/p/DC97ZMSOUob/>

En los ya casi cinco años que lleva este proyecto, la noción de migración se ha tornado distinta y radicalmente más problemática en términos de las políticas de estado y de las inequidades que surgen en las condiciones de cada región-país: espacios de paso (tránsito para llegar), lugares y condiciones de salida y condiciones de llegada. El desplazamiento, muchas veces a pie o por largos trechos a pie, hace del caminar (o andar) una práctica relocalizada que no puede comprenderse como relacional, estética o artística, sino como un tiempo de resistir, un performance con sus propias agencias y agentes, que habilitan o detienen, facilitan, pero, sobre todo, obstaculizan el hacer del desplazamiento: detienen el andar. En el taller *RespirAndo*, caminar y respirar agencian las dinámicas de tránsito para corporalizar la condición de existir como migrante, de seguir viviendo, de cambiar y performar la migración, o ser performado por ella.

Mientras escribíamos este artículo, el día 20 de enero de 2025, la prensa colombiana dio cifras estimadas de entre 5.000 a 8.000 desplazados de la región del Catatumbo por enfrentamientos entre grupos armados; tales cifras subieron en

los siguientes días y en un mes después, existía una cifra de 50.000 personas desplazadas. La situación en otros lugares del mundo es aún más crítica. En el taller en Aarhus, la mayoría de personas migraron por razones económicas, otras por razones de seguridad ligada a situaciones de violencia vividas en sus países de origen y otras por aventurar y animarse a conseguir un mejor futuro.

Nos interesa pensar que en vez de asumir una definición de migración, cada uno de los talleres TransMigrARTS produce su propia lectura de la migración, la cual solo puede ser valorada en el movimiento propio del taller, es decir en la “condición cambiante dada en la actividad del hacer haciendo... en la diferencia sentida en el acto, en una política y una ecología radical de compromiso con el mundo material y su relacionalidad

sentida y vivida” (Hernández y Gutiérrez, 2025) lo que Hernández denomina las ecologías emergentes del “dramaturgiando” (2019). Las maneras en que los propios miembros del taller movilizaron la experiencia de sí mismos a través del propio hacer, es lo que determina, no solamente los posibles modos de valoración de la transformación, sino también los de la propia experiencia de la migración surgida del taller.

En este artículo nos concentramos en dos sesiones específicamente, que consideramos abordan muy bien las temáticas de interés del taller *Respirando*, a saber, la sesión número 2, *Sembrando Arraigos* y la sesión Número 3, *Una piedra en el camino*. A continuación, describiremos la metodología que nos llevó a la escritura de este artículo y trataremos cada sesión de manera detallada.

Fotografiar una investigación para investigar desde la imagen

El despliegue teórico y los resultados de este artículo se harán a la par, partiendo de la idea de que en este proceso activo de la ICA, que es el proyecto TransMigrARTS, la fotografía se convierte en un cuerpo extensivo (un cuerpo que se extiende más allá de sí mismo a través de la fotografía) que devela nuevos encuentros más allá de los que registra la herramienta de evaluación de los talleres -el TransformArts- y que, por lo tanto, añade nuevas variedades, permite performar la experiencia de la escritura académica y amplía el horizonte teórico de la investigación.

En primer lugar, la concepción de investigación-creación aplicada (ICA) es un enfoque innovador para la investigación en artes, en el que el proyecto TransMigrARTS quiere profundizar⁴. Este enfoque problematiza el rol del artista, investigador y público que participan en un proceso de *investigación-creación*, campo aún en construcción epistémica, pero del que se ha hablado de múltiples formas⁵. Con la ICA, TransMigrARTS promueve una investigación gestada en la interrelación entre diversos procesos de creación artística, principalmente vinculados al performance, teatro y danza, con procesos de investigación fundamen-

tal, que, a su vez, se aplican en entornos comunitarios para responder a las “necesidades de la sociedad” (Martínez Thomas, 2023, p.15).

Al hablar de la fotografía, como una herramienta y metodología de investigación, buscamos darle autonomía a la imagen y desvestirla de su usual rol subordinado a la mera recolección y archivo de datos sensibles en la investigación científica. Para ello, la investigadora audiovisual en el taller *Respirando*, adoptó un cuerpo propio con la cámara, en donde la cámara se volvió agente activo en el terreno de investigación. Deleuze (1984), siguiendo a Pasolini, nombró dicho acto como “Consciencia cámara” (p.113); la cámara se hace sentir por su insistencia en los planos. De allí que en el taller la cámara pasara de ser un objeto extraño o un ojo que juzga, a ser participante. Para tomar las fotografías que verán a continuación⁶, se siguieron tres momentos claves de la imagen mencionados por Deleuze en *La imagen movimiento*. Estudios sobre el cine-1 (1984):

La imagen percepción: “consisten en un ir del centro al mundo, operado por el encuentro de imágenes como cuerpos móviles y experiencias que evidencian un fuera del cuadro, un observador de la acción central; resalta por un encuadre y/o uso del zoom insistente bien sea en plano general o detalle, para permitir una comprensión abierta o precisa sobre un objeto determinado” (Marín Taborda, 2024, p. 58).

La imagen afección: se trata de imágenes que arrancan el afecto de los cuerpos y vuelven la imagen corpórea. Dotan de potencia expresiva al cuerpo, rostro u objeto a partir del primer plano. Se consideran aquí también todos los planos que tienden al detalle, a la abstracción del objeto, rostro o entidad de sus coordenadas espacio-temporales.

La imagen acción: permite geolocalizar los elementos sobre el plano. Se interrelaciona con la imagen-afección, sin embargo, alude al realismo a pesar de que pueda verse expresada en planos que tienden a la abstracción; como el negro o el blanco profundos. Aquí se revela la situación que desencadena una nueva acción.

En la fotografía estos tres momentos de la imagen se activan a partir del agenciamiento, es decir la disposición de elementos sobre el plano expositivo o el “equilibrio de conexiones para formar una obra unitaria” (Immelé, 2015), en este caso, nos referimos al agenciamiento de imágenes que se verá más adelante dentro de este artículo. Realizamos una propuesta en donde se convocan las tactilidades, afectos y posibilidades dinámicas de las imágenes que presentamos. Con ello no buscamos imponerles un análisis semiótico, sino que queremos hacer a las imágenes partícipes de la escritura del artículo; como cuerpos visuales que acompañan y tejen el discurso. Se trata más bien de múltiples lenguajes que se cruzan: el visual, el testimonial, las notas del trabajo de campo y el teórico, conformando un análisis performativo de experiencias acerca de las maneras operatorias del performance en un proceso de investigación-creación aplicada que se está haciendo y rehaciendo constantemente.

Estas variables no se fijan en el pensamiento triádico de la semiótica de Peirce, -objeto, representamen, interpretante, como si existieran unos códigos universales para leer lo que se entiende, lo que se interpreta y lo que se produce por quien interpreta- sino que se expanden en percepciones, afecciones y movimientos que corresponden más bien a una lógica de las sensaciones experimentadas en el cuerpo; en donde la sensación es al mismo tiempo el cuerpo expresado, interpretado y vivido que no necesita de traducciones objetivadas en símbolos lingüísticos para ser aprehendida (Deleuze, 1984). De

4 · Ver la revista TransMigrARTS (<https://www.transmigrarts.com/revista-actual/>) allí se encuentran numerosos ejemplos de proyectos de investigación-creación aplicada desde las artes al contexto de la migración. Un libro que teoriza sobre este concepto será publicado en otoño del 2025 como parte de los resultados del Proyecto TransMigrARTS. Su publicación se puede seguir en www.transmigrarts.com.

5 · Por citar algunos de los referentes en investigación-creación, dirigirse a: Hernández Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, 26, 85–118. Recuperado a partir de <https://revistas.um.es/educatio/article/view/46641>, Beltrán-Luengas, Elsa María, & Villaneda Vásquez, Alejandro. (2020) La investigación-creación como producción de nuevo conocimiento: perspectivas, debates y definiciones. *Índex, revista de arte contemporáneo*, (10), 247-267. <https://doi.org/10.26807/cav.vi10.339>, Manning, E. (2019, enero-diciembre). Proposiciones para la Investigación-Creación. *Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 6(6), 79-87 / ISSN 2390-0288. <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/CORPO/article/view/14229/14371>

6 · Es importante mencionar que este taller así como todos los talleres prototipos artísticos implementados y evaluados en la cuarta etapa del proyecto TransMigrARTS, estuvieron sometidos a diversos comités de ética, que aprobaron la captura de fotografías, audios y videos para fines investigativos. Todas las personas que aparecen en estas fotografías aceptaron el uso de su imagen, hecho que facilitó el acercamiento de la investigadora audiovisual a cada una de las sesiones y posteriormente, su integración con la cámara como un cuerpo participante y observador del taller.

allí que, al introducir las imágenes como escritura y proceso de la ICA, ni estas, ni los momentos de los que hablamos podrían establecerse como “hábitos o reglas generales” (Peirce, 1974, p.92) de una semiótica de las sensaciones en la imagen. Más bien con estas tres variables suficientemente amplias, es posible procurar una modulación constante, viva, actante, performativa, de los archivos visuales que suelen surgir en las investigaciones. Podríamos hablar de que estas escrituras tejidas entre texto e imagen generan un “discurso indirecto libre, en cuanto pone de manifiesto un sistema siempre heterogéneo, distante del equilibrio” (Deleuze, 1984, p.112).

El término *la imagen como cuerpo expandido en la ICA* (Marín Taborda, 2024), vendría entonces a propiciar encuentros de escrituras performativas entre: el ojo que ve, lo sucedido en el taller y las construcciones teóricas que emergen de estas imbricaciones. Una escritura performativa “es una práctica discursiva que trata de renovar los discursos de la textualidad” (Gómez-Urda, 2020, p. 187). Retomando a Gómez-Urda, dentro de la investigación, la escritura performativa suscita “un modo evocativo, no mimético, opera metafóricamente para hacer presente la ausencia y poner al lector en contacto con los objetos investigados: memoria, placer, sensaciones, imaginaciones, afectos, visiones y otras características propias de las formas narrativas que actúan en el relato” (p. 186). De allí que se propicien sentidos que ponen en juego la conversación, la distancia que tomamos como investigadores con respecto de la experiencia vivida en el taller, el “Contar y re-contar

para rehacer el andar” (Hernández Rodríguez, Cornago, del Río Forero, 2024, p.45) y generar un acercamiento teórico desde la experiencia performativa vivida en el taller *RespirAndo*. Con este último aspecto nos referimos a lo que nombramos en la introducción como la singularización de las imágenes y la singularización de la investigación. En otras palabras, la investigación acerca de si los talleres transforman o no, no solo se evidencia en los datos cuantitativos arrojados por el instrumento de evaluación -TransformrArts-, sino que, a partir de este ejercicio de singularizar la investigación, arrojamos nuevos datos que no aparecen en el formulario, exploramos “la transformación a través de la materialidad de la escritura” (p. 42) y la escritura con imágenes, transformando no solo la experiencia de las personas en el taller, sino también, la experiencia de escribir y teorizar sobre un taller para aportar a la investigación. Dicha escritura se desprende de los tres momentos de la imagen, las percepciones, afecciones y puesta en acción de las imágenes en un plano fijo, interrelacionadas con los apuntes cualitativos tomados en el taller, aunados a la perspectiva del ojo que mira y de la consciencia cámara instaurada por la investigadora audiovisual.

Para no interrumpir la escritura tejida entre texto e imágenes, hemos asignado a cada imagen un número. Así, en la tabla siguiente asociamos dicho número con la respectiva ficha técnica de cada fotografía y el momento de la imagen (Imagen percepción, acción, afección) al que asociamos dicha fotografía para propiciar que la escritura performativa entre.

Tabla 1. Ubicación de las imágenes en los tres momentos de la imagen.

Número	Ficha Técnica	Momento de la imagen
1	Sesión: Una piedra en el camino. 19 abril 2024	Imagen percepción
2	Sesión: Una piedra en el camino. 19 abril 2024	Imagen percepción
3	Sesión: Una piedra en el camino. 19 abril 2024	Imagen percepción
4	Sesión: Una piedra en el camino. 19 abril 2024	Imagen percepción
5	Sesión: Una piedra en el camino. 19 abril 2024	Imagen acción
6	Sesión: Una piedra en el camino. 19 abril 2024	Imagen afección
7	Sesión: Una piedra en el camino. 19 abril 2024	Imagen afección
8	Sesión: Una piedra en el camino. 19 abril 2024	Imagen afección
9	Sesión: Una piedra en el camino. 19 abril 2024	Imagen afección
10	Sesión: Una piedra en el camino. 19 abril 2024	Imagen afección
11	Sesión: Una piedra en el camino. 19 abril 2024	Imagen afección
12	Sesión: Una piedra en el camino. 19 abril 2024	Imagen afección
13	Sesión: Una piedra en el camino. 19 abril 2024	Imagen acción
14	Sesión: Sembrando arraigos. 26 abril 2024	Imagen percepción
15	Sesión: Sembrando arraigos. 26 abril 2024	Imagen afección
16	Sesión: Sembrando arraigos. 26 abril 2024	Imagen acción
17	Sesión: Sembrando arraigos. 26 abril 2024	Imagen percepción
18	Sesión: Sembrando arraigos. 26 abril 2024	Imagen afección
19	Sesión: Sembrando arraigos. 26 abril 2024	Imagen acción
20	Sesión: Sembrando arraigos. 26 abril 2024	Imagen percepción
21	Sesión: Sembrando arraigos. 26 abril 2024	Imagen percepción

Una piedra en el camino

¿De qué maneras las piedras nos hablan de la migración y de performance? El punto de partida para crear esta sesión en el 2023 fue la materialidad de las piedras. La sesión *Una piedra en el camino* gira en torno al vínculo secreto, íntimo y sensible con las piedras. El objetivo de esta sesión es “Potenciar la percepción sensorial de las personas migrantes a través del contacto con piedras, explorando su uso como elementos de bienestar y creatividad” (TransMigrARTS, 2025 p.7). Para la escritura de esta sesión nos aliamos al escritor argentino Pablo Cingolani radicado en Bolivia, pensando con él que, “todos somos hijos de las piedras -aunque no lo sepamos, aunque lo olvidemos. Todos somos hijos de las piedras y a veces las piedras nos hablan. Hay que estar atento y oírlas, de eso se trata” (2017). Conversar con las piedras es un acto de plena escucha somática que se enfatiza en esta sesión del taller a través del acto de tocar las piedras, recogerlas, recolectarlas, conectarse con ellas; lo que nos recuerda que nuestro cuerpo no termina en la piel, sino que se amplía y se amplifica en zonas de contacto para tomar formas diversas y activar nuevos sensores. La sesión se concibió como un performance para relacionar capas distintas de interacciones sentidas desde las sensibilidades y afectos, una práctica enfocada a la textura, en el sentido que Sedgewick da a la palabra, es decir, una práctica de tocar-sentir que difumina cualquier enfoque dualista al operar relacionamente y situar al conocer en el contacto con las cosas y en intimidad con la emoción y la afectividad (Sedgewick, 2018). La *textura* nos sirve para entender la dimensión táctil, corpórea y afectiva de la performance que colectan las piedras en el taller, las memorias y narraciones que emergen de ese tocar, así como las múltiples dimensiones de las “intersensibilidades” que se suceden entre cuerpos de múltiples naturalezas (Ballen, 2023). La sesión del taller, a través del cultivo de una

sensibilidad más que humana, imaginada, activada y corporalizada a partir del contacto con las piedras, nos lleva a conectarnos con un tiempo geológico materializado en memorias y afectos que exceden nuestra condición humana. En el tocar las piedras nos envolvemos en una dimensión planetaria.

La pauta fue simple: recorrer el espacio explorando las piedras hasta encontrar cierta afinidad con una de ellas. Al seleccionar la piedra se pasó por la emergencia de un afecto que envolvió el tomar la piedra: al rotarla, orientarla, reconocer su peso, asimilar su tamaño, sentir la textura, los accidentes y rugosidades, o la lisa y uniforme superficie, ver sus coloraciones, y las caras ocultas de la piedra; todo ello terminó colectando el sentir de un paisaje afectivo que posibilitó el viaje con/y a través de la piedra. Cada cual tomó su piedra y seguidamente nos reunimos en círculo. Con los ojos cerrados nos fuimos rotando las piedras una a una sintiéndonos a través de ellas, reconociendo las diferencias entre piedra y piedra, y las de todos en ellas, conectándonos y abriéndonos en “hapticalidad”, el término que usan Fred Moten y Stephano Harney para designar, “la capacidad para sentir a través de los otros, para que otros puedan sentir a través de ti, para que tú puedas sentirlos sintiéndote” (2017, p. 147). Esa delicada secuencia del recibir-sentir, sentir con las piedras creó en el taller ese modo colectivo de comportamiento creativo que Brian Eno (Newview Project, 2016) llama “scenius”, o la inteligencia creativa de una comunidad, opuesta al genio individual desde el cual se ha considerado el arte, la conexión de grupo que el proyecto TransMigrARTS ha enfatizado en cada uno de sus talleres. De manera que las piedras mismas en su interacción con los participantes, que seguían las sencillas pautas de los ejercicios del taller, iban dando vida a los paisajes de cada una y los creados colectivamente.



1

Yo,
la caminante;
en mis pasos se narra mi existencia,
cada huella,
cada vez que un pie se levanta para
dejar paso al otro,
es el signo de una vida móvil,
de pasos que no siempre son firmes,
pero que siempre conducen a un lugar.

Transito entre piedras, luces, caminos oscuros,
Planos, rugosos, lisos...
Paisajes abiertos.... ... ojos cerrados.
Sin certeza, con sueños,
Todas esas huellas quedan grabadas en la planta de mis pies.
Adelante en búsqueda de un horizonte que me permita expresar, ser, vivir.



*Es el camino de los encuentros. Donde cada voz cuenta, donde cada cuerpo cuenta.
De esa particularidad que somos: una molécula en el universo;
soy también ese universo lleno de seres, historias, trazos, tránsitos.
Devengo piedra:*

*Soy las piedras de mis montañas,
El silencio de mis páramos,
la vida de esta frialdad
en la que a veces me vuelvo...*

*Más dura que una piedra.
Sin embargo, mis manos
mi cuerpo, mis venas,
abrazan,
cobijan,
respiran,
caminan,
sienten.*



*La vida empieza a adquirir nuevos significados,
vivo diferente, siento diferente, percibo diferente,
como si mis pulmones se expandieran cada vez más
y cada vez más hubiera otro espacio para nuevos aires,
nuevas personas, nuevas experiencias.
Y yo en mi piel grabo esas vidas como escribiendo en piedra.*

*Vos sos mis manos, mi cobijo.
En bus, en avión, a pie, en carro, en tren,
Ahí estás,
como si nos conociéramos de antes
Abrazo, amigo, amiga.*

*Y yo me vuelvo río; abrazo las piedras,
me vinculo a su calor, a todas las manos,
me vuelvo fuego, potencia desencarnada de afectos
antes de conocernos, durante y después,*

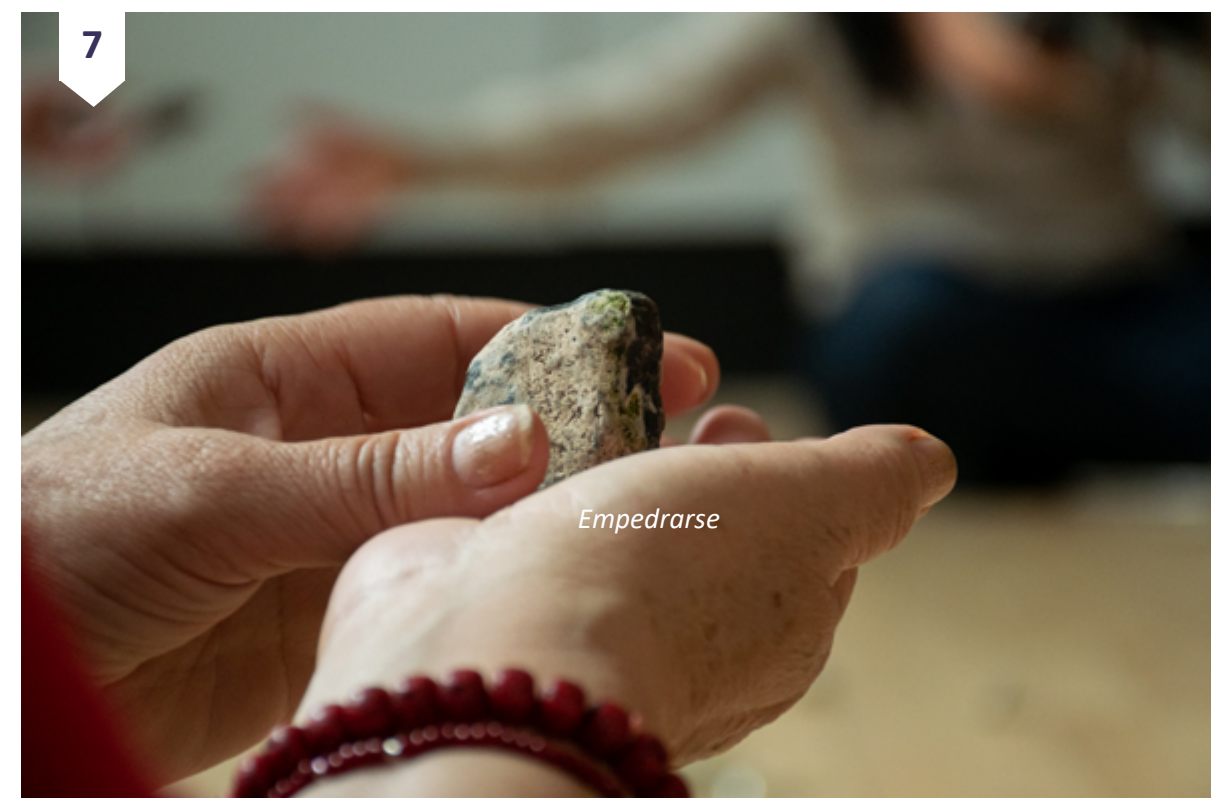
vos también sos nombre grabado y habitado en mi piel



Abrazo, cuido, palpo.

Somos respiración colectiva.

Desde lo más pequeño, hasta lo más extenso

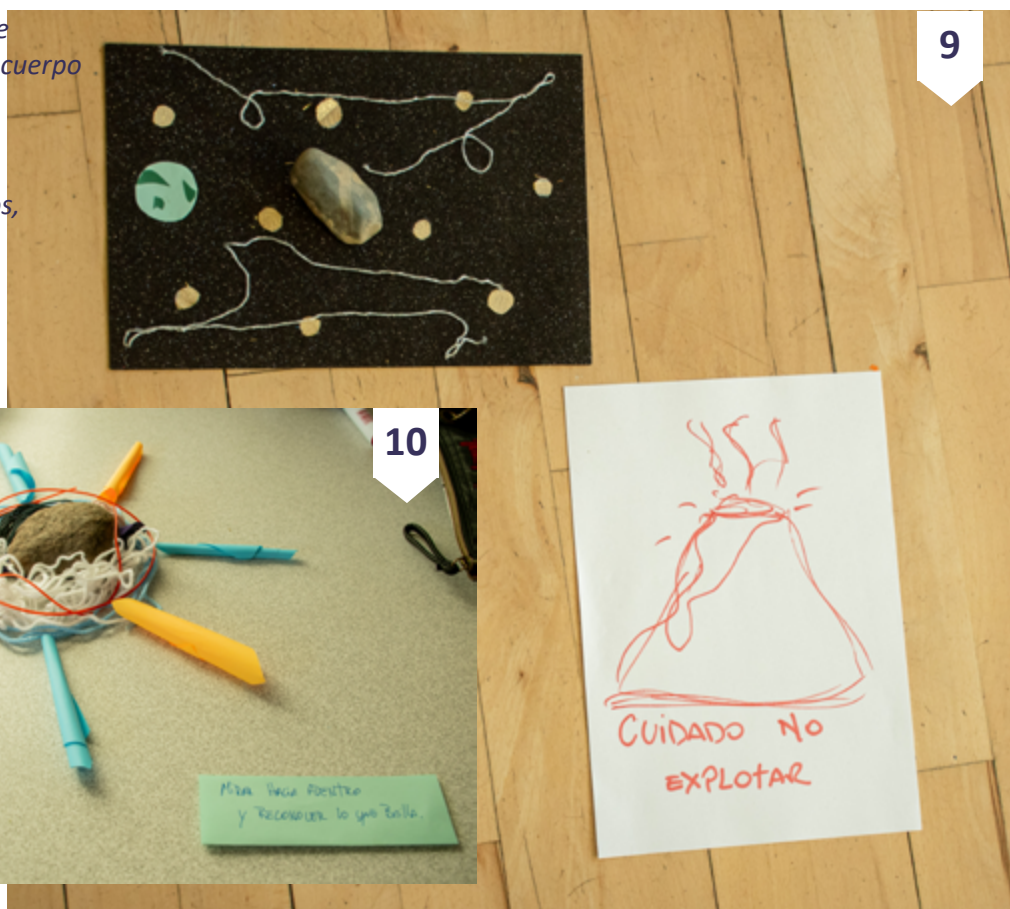


Empedrase

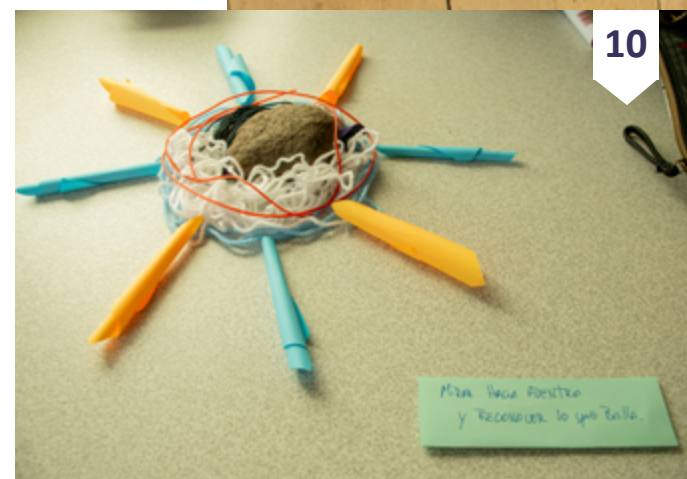


8

Acción y efecto de existir en un solo cuerpo. Con otros seres, minerales, humanos, más que humanos, no humanos.



9



10

El “empedramiento”, acción de “empedrase”, por el cuerpo, por el contacto, el juego, la respiración, el tacto, el silencio, la posibilidad de detenerse en un gesto performativo que invita a la reunión de heterogeneidades, a la creación de símbolos en nuevos cuerpos que, aunque cotidianos, pasan desapercibidos. Nada más cotidiano que *Una piedra en el camino*. No las vemos, aunque están allí antes que el mundo, de ellas surge el agua, el fuego, en ellas se forman las plantas y los insectos “al contemplarlas se tiene la sensación de que hay un corazón latiendo” (Caillois citado en INA, 1974, 17’59). *Respirando* pregunta ¿Qué sucede cuando mientras caminamos respiramos y esto es todo el armamento que llevamos encima? *Respirando* es metáfora de la necesidad de buscar equilibrio, serenidad y cobijo en la acción; condición del migrante, quien “Hace lo que puede con lo que se encuentra en el camino, con lo poco que tiene” (Comunicación personal, abril 2024). Una piedra cuando se observa doblemente, cuando se toca, recuerda el lugar de donde venimos; son minerales perennes y transparentes, que traen a la memoria la contradicción de quien migra: entre sueños, desafíos, lágrimas, soledades que parecen eternas y una cierta sensación de desaparecer en el mundo y de estar de pie mientras se perciben esas sensaciones; como recuerda Caillois, las piedras “incluso en pedazos, están enteras” (2004, p. 133). En medio de ese ir y venir del arraigo al desarraigo, la acción de contemplar una piedra, recuerda la “serenidad, pureza y perfección” que ayudan al hombre a salir de su cotidiano y a entrar en un “estado de fascinación” (Caillois citado en INA, 1974, 22’24). En el taller, las piedras permitieron a las personas reconectarse con el pasado, principalmente con los paisajes de sus territorios, que distan mucho del paisaje danés. De allí que las piedras se convirtieron en soporte de colores brillantes, texturas, creación de nuevos símbolos que les ayudaron a habitar nuevamente recuerdos que habían sido dolorosos, complejos de revivir en medio del proceso migratorio, pero que, a través de la experiencia performativa - entre el recortar, pegar, hilar, escribir, reflexionar, tocar, respirar, hablar, escuchar a las otras personas, a las otras piedras y estar en silencio - se encontraron caminos singulares para perpetuar las memorias inscritas en la piel mortal del humano, en la osamenta y en la huella que queda de cada vida y finalmente poder decir:

Estás en casa

11



12

El taller *RespirAndo* en Aarhus configuró un espacio de encuentro de la adultez con el juego. Una colecta de afinidades con las piedras que se encontraban regadas sin un orden específico por el espacio del salón. Afinidades compuestas de sensaciones, sensibilidades, modos de tocar, convertidos en paisajes de memoria.

Los caminos que llevaron a las participantes a migrar, en cuyo trazado se atraviesan diferentes tipos de vulnerabilidades, encontraron otras tonalidades en las sesiones semanales de los viernes en la Folkehuset (Casa del pueblo). Las artes se configuraron como el medio vital para la expresividad de afectos encarnados en el cuerpo y en el silencio de las meditaciones de las personas migrantes. Dentro del taller se comprendió cómo cada persona, desde su singularidad, contribuyó a la expresión colectiva e individual. Comprender que el cuerpo del otro que respira, se vuelve reflejo del cuerpo propio que también palpita y también medita: esta fue una de entre tantas maneras desde las artes performativas para permitir la construcción de espacios de bienestar en el taller *RespirAndo*.



Sembrando arraigos

Bien sea que pensemos en migración interna, es decir, el movimiento de personas al interior de un país, o migración internacional, como el cruce de fronteras de países (Castles 2000, p. 269), o en las múltiples contingencias que hacen de cada migración un único encuentro con lo extranjero, cada sesión del taller *RespirAndo* hace un performance que reúne a las personas al activar modos de contar historias y expe-

riencias alrededor de la migración. Ese contar es un hecho performativo, co-construido entre participantes y talleristas, en interacción con los materiales y los procesos que devienen de este relacionamiento.

En el caso de la sesión titulada *Sembrando arraigos*, se trató de construir un espacio, o lugar practicado (De Certeau 1984, p.117) en el que las participantes-migrantes se sintieran a sí mismas en casa. La construcción colectiva de ese espacio-casa pasó por sentirse a sí misma enrutada, enraizada, conectada al lugar. En una especie de práctica aterrizada y desde abajo, las participantes del taller se conectaron energéticamente haciendo raíces y activándose con acciones ligadas a las plantas: enraizar, desplegar, alargar, enredar, esparcir. Es así que el hacer raíces, conectarse en enraizamientos con los otros, es un acto de carácter ecológico, social, político y estético, es decir, vinculado a las sensaciones a la aisthesis, como capacidad sensible propia de todo ser. Plantarnos, enraizarnos, significa en esta sesión ligarnos unos a otros y conjuntar esfuerzos para producir formas conjuntas de cuidado y espacios de posibilidad. Ésta es una performance que despliega las energías de las participantes por el suelo, desde los pies, y con la respiración las reúne en un micelio conectivo de formas, historias, haceres, sensibilidades. Hacernos y asirnos a otra imaginación y con ello a otra dimensión corporal para conectarnos como lo hacen las plantas y con las plantas. *Casa* es aquí, donde se siente que se ha encontrado una conexión necesaria, un amor radical, según las participantes del taller. Sin olvidar, porque nunca pasa, por lo menos en la experiencia de los talleres que hemos realizado, que Casa también será siempre allá, en ese lugar de donde se viene.

Hacia el final de la sesión, cada participante tomó una planta. Así como sucedió con las piedras, se trató de prolongar el cuerpo y entregarse a una imaginación multiespecie, es decir, una imaginación del humano afectada por la planta para devenir vegetal, puesto que se imagina a partir de la existencia y expresividad de la planta. Enredarse con el sensorio entero en la planta escogida, palparla, olerla, verla, sentirla en todas sus dimensiones, luego sembrarla, y llevarla; y con ello iniciar un viaje de cuidado y colaboración en la que el taller se extiende en el tiempo y se convierte en afloramientos, reverdecimientos, o tal vez en lo contrario, no hay manera de saberlo. La planta ayudó a configurar una visión de la migración en la que las participantes devinieron seres empoderadas, cuidadoras, y con sus plantas activaron nuevas fuerzas creativas y celebratorias.



Me torno al espacio, recojo trazos de lo que allí ha sido hecho, o dicho, y de lo que estamos haciendo. Me reclino en todo para saber qué se siente. Abajo, arriba, adelante, atrás: miro, toco, siento pienso, pienso dos veces lo mismo, me voy, no pienso, me muevo, paro, y allí me quedo. Una brasilera, una

española, una argentina de la Patagonia y otra argentina de Córdoba se avientan a hacer un lugar común en el que todas están. Haciendo un espacio en el que la palabra migrante, o bien no se dice, o bien tiene otro valor. Todas somos migrantes, incluso las talleristas. Nos abrimos campo para sentirnos. Sentimos para abrir un campo en el que solo existimos estando en relación. Brasil, España, Argentina, son ahora el despliegue de formas de darnos al contacto.



15

Parada en un lugar. Haciendo lo posible por orientarse hacia abajo, asentarse, desplegar las raíces y sentir profundamente este lugar; tal vez solamente para poder atravesar tierras y océanos y tocar casa nuevamente. Pies que lo recuerdan todo, pies que se han caminado todas las historias que le hacen estar aquí. “Cada cuento es un cuento de viaje – una práctica espacial” (Certeau 1984, 115).

¿Cómo siento cuando estoy de pie? Un grupo de mujeres del taller *Respirando* en Aarhus se conectan con el mundo y entre ellas, a través de los pies, estando de pie, creciendo raíces de su propia planta. Planta mujer, planta vida, planta madre. Soy una mujer planta, soy una mujer de pie. Las raíces se expanden y sueñan nudos, entrelazamientos, lazos de afectividad ambiental. Somos hijas de la tierra y nos plantamos con fuerza.

16



17



Sus pasos avanzan hacia otros pasos que se reconocen. Los pies-raíces llaman a estar juntas. Nos reunimos en este cuerpo-tierra, materia viviente que nos hospeda, protege y orienta. ¿Será este el último destino? Parece que nunca lo es. Estar aquí entre estos pasos significa haber salido, recorrido, parar muchas veces, seguir otras tantas, llegar, seguir, llegar otra vez, esperar que aquí sea un buen lugar para poder, así sea por un tiempo... mover-ser



18

Seguimos avanzando hasta confundirnos, conjuntarnos, expandirnos. Muchos cuerpos atraídos entre sí se hacen materia cambiante, impermanente, perecedera. La vida siempre hecha de unas y otras, iluminándose con la luz del espacio contiguo, tan cerca como para sentir el aliento de otra vida.

19



Pensamos el futuro de este pensamiento, para cambiar lo que viene, aún si no hay manera de hacerlo. No será para nosotros solos, será un futuro necesariamente plural, en coexistencia con esta vida verde que se despliega ante nosotros, que se nos trepa y atraviesa los poros de la piel. Plantar nuestra mata, sembrarnos con ella, cultivarnos juntos para que perdure la vida.



Reconocer una cierta cualidad de otro ser que inmediatamente nos conecta con otro, como si se tratase de una cadena infinita de seres y existencias que se tocan unas a otras y al tocarse son continuamente transformadas. ¿Qué me dice el olor de esta flor? Y al preguntar me doy cuenta que no puedo separar el olor del complejo de vida que le circunda. Tocar, ser tocado y así florecer siempre de la mano de otro.



Hacer que el mundo se invierta
Separándose de cualquier lógica
Excepto la lógica del sinsentido.
Tocar para no dejarse caer, pero seguir pensando en lo que ha de venir,
a pesar de ser impensable.
Asirse a las paredes como enredadera
Y seguir trepando hasta que el tiempo haya desaparecido.

Conclusiones

La escritura de este artículo y la forma que tomó a través de las imágenes, nos permitió, como investigadores, volver a aspectos fundamentales de la performatividad en la investigación TransMigrARTS. Profundizar en la dimensión performativa de un taller TransMigrARTS realizando únicamente un análisis y contraste de teorías para conformar un artículo académico no nos habría permitido develar en la escritura performatividades propias del taller *RespirAndo* como: pasar del tacto de la piedra al tacto de la mano de alguien, encontrar nuevas sensibilidades en objetos que consideramos inertes como las piedras, dar testimonio de la creación de metáforas de los tránsitos migratorios vividos a través de la respiración colectiva, el ralentizar del caminar, la consciencia del respirar y el caminar, la expansión de sensaciones que no se limitan a los códigos sociales, lingüísticos y semióticos que hemos otorgado a los colores y los modos de percibir. La temporalidad que abrió el taller indujo a las participantes a un performance de los modos de habitar: sentarse a olfatear las plantas en manada y entrar en contacto con cuerpos desconocidos por medio de la intimidad gestada en el taller, son actos que rompen los códigos establecidos culturalmente acerca de deber ser, el deber sentir y el deber saber; que invitan a la creación de entornos de bienestar colectivos. Nuestra apuesta escritural implicó poner en movimiento las vivencias directas del taller tejidas con las resingularizaciones que fuimos haciendo como investigadores acerca de la investigación, la experiencia vivida en el taller y vuelta a habitar la investigación a partir de las fotografías.

Consideramos que las imágenes ya contienen un alto contenido sensible, capaz de expresar, desde los afectos, los perceptos y el movimiento que ellas mismas evocan. En este sentido, este proceso nos invita a mirar detenidamente las imágenes que resultan de la investigación, que más allá de ser meros datos y la constatación de las acciones llevadas a cabo, son expresiones en potencia para re-narrar las experiencias de la investigación. Esta forma de mirar y escribir invita a vincular las imágenes que surgieron del taller con una resingularización la experiencia propia como investigadores. Esta resingularización se

hizo tomando en cuenta las experiencias de las participantes del taller anotadas en las bitácoras de campo, junto a un ejercicio complejo de lectura, teorización y análisis de dichas experiencias -como afectos y perceptos- en acción a través de la escritura performativa. De allí que no nos limitamos a describir lo sucedido en el taller, sino que nos permitimos expandir posibilidades discursivas, dando valor a algunos momentos vividos en el taller, que evidencian datos a partir de detalles visuales, hápticos y textuales donde se retoman conversaciones surgidas en las sesiones. Esto deriva en la creación de nuevas narrativas que nos permiten dar cuenta de los tránsitos de bienestar gestados en las dos sesiones trabajadas, al mismo tiempo que abrimos preguntas, a partir de una escritura performativa, a los lectores, acerca de lo que perciben mientras leen.

A manera de conclusión, desde nuestra perspectiva es posible afirmar: que el taller *RespirAndo* se compone de una dimensión performativa que valoriza los actos cotidianos como actos sensibles cargados de potencia creativa. Performar en este sentido consiste en hacer de las acciones cotidianas, como el caminar y el respirar, una posibilidad creativa desde la que se pueden abordar preguntas complejas, que acompañan los tránsitos migratorios en su multiplicidad.

La mayoría de participantes del taller de Aarhus venían de América Latina, un entorno de diferentes pisos térmicos, altitudes y vegetaciones, en su mayoría adornadas con la luz y el calor del sol, a diferencia del paisaje cotidiano en Dinamarca ¿cómo sentirse parte de un territorio extranjero? En el taller se manifestó la dificultad de las personas latinoamericanas para habituarse a la falta de luz solar; en Aarhus hay un promedio de apenas casi seis meses con luz solar durante el año. Una luz suave y más blanca que apenas calienta el cuerpo, con respecto a la intensidad de la luz que se percibe en diversas zonas de Latinoamérica. El paisaje es diferente, la flora es diferente, el caminar toma otro sentido bajo el viento. ¿Cómo enraizarse en una tierra que al momento de llegada parece árida, con otro idioma, otras costumbres, otros aires, otras configuraciones para el cuerpo y los afectos? En el taller atravesamos

esta pregunta desde la reflexión silenciosa, desde el acto de *Conjuntar el Respirando* para encontrar nuevas formas de *Sembrar-se*, de *Empedrase*. *Plantarse* para reconocerse en los *pies-raíces* de aquellas que comparten la sensación de andar con las raíces por los aires. Tocar, ser tocadas y florecer siempre de la mano de la otra. Hacerse cuerpo-tierra como recuerda Lorena Cabnal (citada en Eraverdeucr, 2017), desde una sensibilidad propia de los cuerpos orgánicos. *Enraizarse* en el abrazo del calor generado por cada cuerpo y entre los cuerpos. A partir de gestos simples como caminar, respirar, describir las emociones en una bitácora personal, contemplar, escuchar, observar, observar-se; como se conjuntan las formas de existencia de los minerales y de los vegetales con la ruta de vida migratoria, que recuerdan los pies de cada participante. Encontrarse para jugar, explorar la creatividad sin límites, permitirse existir como una corporalidad que afecta y que es afectada, que toca y que es tocada.

A partir de elementos como la tierra, los olores, las piedras, las texturas las rugosidades de los diferentes cuerpos y los mundos imaginarios, el taller hizo posible el *Sembrar-se* en un espacio de intimidad y bienestar que marcó las experiencias de aquellos cuerpos colectivos e individuales hasta el punto de formar redes de apoyo surgidas directamente en el taller que hasta el día de hoy perduran y comparten en espacios de encuentro para el bienestar como Casa Arte: una iniciativa de participantes del taller que se empezó a desarrollar en otro espacio cultural de Aarhus en donde diversas mujeres que participaron en el taller se reúnen con otras mujeres y hombres migrantes a leer, cantar, bailar, dibujar e impulsar proyectos colaborativos desde las artes. Actualmente, como colectiva están buscando formalizarse legalmente. Otro escenario creado es el espacio de Yoga y Canto generado por Yeimmy y Carolina después de haberse conocido en el taller, que surgió como fruto de una nueva amistad creativa en la que ambas potencian sus habilidades y trabajan juntas.

En el taller se comprendió el proceso migratorio como un acto de resistencia y valentía en la búsqueda por mejorar y enriquecer la vida personal y familiar. Sin romantizar, también se habló de lo

difícil de migrar, de lo que se gana y de lo que se pierde, de lo que se llora y de lo que se aprende. No obstante, fue el *dramaturgiando* del taller lo que posibilitó que las unas se encarnaran en las historias de las otras. Que una sensibilidad femenina y migrante se abriera para abrazarse de manera colectiva volviendo a reflexionar sobre el hecho mismo de haber migrado. Recordar el para qué y el porqué de los tránsitos migratorios en medio de las dificultades atravesadas, superadas y en curso tomó otros sentidos cuando fue posible dilatar el tiempo y abrir un lugar seguro entre piedras, plantas y otros palpitaes.

El relacionamiento con plantas y piedras en las sesiones del taller, que hacen parte de este artículo, nos permiten ver no solo que existieron relaciones e interacciones que vivenciamos dentro del taller en las que también aparecieron y se situaron nuestras historias de migración, sino que también nos ayudan a dimensionar los modos y maneras en que cuerpos y existencias más que humanas, se entrelazan en ese tejido de movimiento, desplazamientos, historias, viajes, lugares, situaciones, recomponiendo las mismas maneras de comprender la migración. La comprensión de la migración se amplía al reconocer el extenso de la vida en cualquier experiencia migratoria y los seres que nos acompañan en nuestros andares, que incluyen plantas, animales, montañas, piedras y demás.

Sentir-pensar-hacer con plantas y piedras nos conectó en el taller con una condición de migración amplia, del ser en movimiento, que nos recoge a todos los seres de la tierra. Todas somos migrantes pero las condiciones en que la migración sucede para cada una son diferentes. Al mismo tiempo nos cuestiona sobre las maneras en que las condiciones planetarias actuales - llámese crisis climática, Antropoceno, Capitaloceno o demás nociones asociadas- en gran parte consecuencia de la acción humana, obligan la migración de todo tipo de seres. ¿Qué hay de quienes no pueden migrar?, ¿O de los que no encuentran a dónde? En ese sentido, qué tipo de transformaciones son necesarias para sentirnos parte de una red de vulnerabilidades que todos compartimos, en un planeta en crisis en el que cada vez más todos los seres somos vulnerables.

Referencias

- Castillo Ballen, S. (2023). Corpo-grafía: trazas autoetnográficas de reverberación (pp. 71-93). En A. Chaverra y S. Castillo (Eds.), *Reverberar: arte y acontecimiento*. Universidad Distrital. Doctorado en Estudios Artísticos.
- Deleuze, G (1984) *La imagen movimiento*. cine 1. Paidós.
- Cailliois, R. (2004) Extraits Pierres. *Diogenes* 207, 112-115. <https://doi.org/10.3917/dio.207.0112>
- Castles, S. (2000) International Migration at the Beginning of the Twenty-First Century. *International Social Science Journal*, 52 (165), 269–81.
- Cingolani, P (2017). Los hijos de las piedras. *Bolpress*. <https://bolpress.com/2017/12/14/los-hijos-de-las-piedras/>
- Conquergood, D. (2022) Performance Studies: Interventions and Radical Research. *TDR (1988) Cambridge University Press* 46(2), 145-156.
- de Certeau, M. (1984) *The Practice of Everyday Life*. U de California P.
- Eraverdeucr (30 enero 2017) Especial: Territorio Cuerpo, Tierra. [video de YouTube]. Eraverdeucr. <https://www.youtube.com/watch?v=6uUI-xWdSAk&t=422s>
- Gómez-Urda González, Félix (2020) Performatividad en la academia: Una aproximación genealógica al concepto de escritura performativa y a su uso en el relato de la investigación basada en artes. *AusArt*. 8(1), 183-194. DOI: <https://doi.org/10.1387/ausart.21546>
- Haraway, D. (1988) Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*. 14(3), 575–599.
- Hernández Rodríguez, A., Cornago, O., del Rio Forero, D. (2024). X, Y, Z, imágenes de procesos de transformación en el ámbito artístico: taller de prácticas del transitar. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 19(35), 40-57. DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.20847>
- Hernández Rodríguez, A. (2019) Pasajes en ecologías emergentes del dramaturgiando. *Corpografías*. 6(6), 38-53.
- Hernández Rodríguez, A y Gutiérrez Bermúdez, R (2025). “Esbozos para un hacer enmarañado con y a través del proyecto de investigación-creación Prácticas artísticas para una Colombia más-que-humana: de los mundos de plantación a las marañas-mundo”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 20 (2): 146-163. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae20-2.pcmh147>.
- Hunter, L. . (2021). *Entre ensayos y performatividad: Los estudios del performance y la política de la práctica*: Vol. Colección Doctoral (S. Castillo Ballén, F. . Ramos Cuncanchún, M. T. . García Schlengel, Álvaro I. Hernández Rodríguez, & M. del C. . Palau , Trans.). Sistema de Libros de Investigación Universidad Distrital Francisco José de Caldas. <https://doi.org/10.14483/>
- Immelé, A. (2015) *Constellations photographiques*. Média-pop Ed.
- Institut national de l’audiovisuel (Ina) (1974) Roger Cailliois : la passion des pierres. Variances. *L’ina éclaire l’actu*. [video]. INA. <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cpf87007364/roger-cailliois-la-passion-des-pierres>
- Peirce, C., S. (1974) *La ciencia de la semiótica*. Ediciones Nueva visión. Colección semiología y epistemología. <https://etnolinguisticablog.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/04/peirce-ch-s-la-ciencia-de-la-semic3b3tica.pdf>
- Marín, Taborda, J (2024) Memorias TransMigrARTS. Un agenciamiento rizomático de 414 fotografías como cuerpo extensivo de la investigación-creación aplicada. *Revista TransMigrARTS* (5) 52-69. <https://www.transmigrarts.com/wp-content/uploads/2024/07/Memorias-TransMigrARTS-TMA5-A.pdf>
- Martinez Thomas, M. (2023) La investigación creación aplicada Primeras pistas de reflexión desde Francia. *Revista TransMigrARTS* (3), 10-22. <https://www.transmigrarts.com/wp-content/uploads/2023/08/Investigacion-Creacion-Aplicada-TMA3-A.pdf>
- Moten F y Harney S. (2017) *Los abajo comunes. Planear fugitivo y estudio negro*. "LAEL", cooperativa crater invertido.
- Newiew Project (31 agosto 2016) *Brian Eno message - Don't get a job*. [video de YouTube] <https://www.youtube.com/watch?v=d-53tzx69fM&t=4s>
- Rolnik, S., Guattari, F. (2013) *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Tinta Limón.
- Sedgewick, E. K. (2018) *Tocar la fibra: Afecto, pedagogía, performatividad*. Alpuerto.
- Schechner, R. (2006). *Performance Studies*. Routledge.
- TransMigrARTS (2025) Reescritura del prototipo Respirando. *Documento de consulta interna del proyecto*. p. 1-19.
- TransMigrARTS (2024) D10 4.1 Informe científico resultados de la modelización 6 primeros prototipos. *Documento de consulta interna del proyecto*. p. 1-173.
- TransMigrARTS (2023) Prototype workshop description sheets D3.2. *Documento de consulta interna del proyecto*. p. 1-406.

Taller de práctica teatral y gesto escénico:

contexto de implementación y emergencia de dinámicas grupales

Workshop on theatre practice and scenic gesture:
context of implementation and emergence of group dynamics

Atelier sur la pratique théâtrale et le geste scénique :
contexte de mise en œuvre et d'émergence de dynamiques de groupe

DOI 10.59486/NSTP7975

Paula Espinoza
Compagnie Les Anachroniques, Toulouse, Francia

Hegoa Garay
Compagnie Les Anachroniques, Toulouse, Francia

Astrid Yohana Parra Ospina
Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia

Agnès Surbezy
Université de Toulouse – LLA-CREATIS, Francia

Palabras clave
implementación, prototipo, contexto, dinámica grupal, transformación, migración, vulnerabilidades.

Keywords
implementation, prototype, context, group dynamics, transformation, migration, vulnerabilities.

Mots-clés
implémentation, prototype, contexte, dynamique de groupe, transformation, migration, vulnérabilités.

Resumen

El proyecto TransMigrARTS investiga cómo las artes pueden transformar positivamente la vida de personas migrantes en situación de vulnerabilidad. En 2024, se implementó un prototipo de taller teatral en Medellín con dos grupos diferenciados: uno conformado por participantes que eran migrantes, entre los cuales muchos eran artistas y estudiantes con experiencia previa en artes, y otro integrado por una mayoría de migrantes y desplazados con poca o ninguna formación artística. El estudio analiza cómo las dinámicas grupales varían según la composición, el espacio físico y la temporalidad del taller, destacando la importancia de adaptar la metodología a las características y necesidades de cada grupo. Los resultados muestran que el arte puede generar espacios seguros y creativos, facilitando la participación, la resiliencia y la construcción colectiva de sentido, aunque el éxito del proceso pueda depender de la flexibilidad y la sensibilidad contextual de la tallerista.

Abstract

TransMigrARTS project explores how the arts can have a positive transformative effect on the lives of vulnerable migrants. In 2024, a prototype theatre workshop was implemented in Medellín with two groups: one composed mainly of migrant artists and students with previous experience in the arts, and the other composed mainly of migrants and displaced persons with little or no artistic training. The study analyzed how group dynamics varied depending on the composition of the groups, the physical space used and the timing of the workshops. This highlighted the importance of adapting the methodology to the characteristics and needs of each group. The results demonstrate that art has the power to foster safe and creative environments, thereby facilitating participation, resilience, and collective meaning-making. However, the effectiveness of this process hinges on the flexibility and contextual sensitivity of the person who leads the workshop.

Resumé

Le projet TransMigrARTS étudie comment les arts peuvent transformer positivement la vie des migrants en situation de vulnérabilité. En 2024, un prototype d'atelier théâtral a été implémenté à Medellín avec deux groupes distincts : l'un composé de participants migrants, dont beaucoup étaient des artistes et des étudiants ayant une expérience préalable dans le domaine des arts, et l'autre composé majoritairement de migrants et de personnes déplacées n'ayant que peu ou pas de formation artistique. L'étude analyse comment les dynamiques de groupe varient en fonction de la composition, de l'espace physique et de la temporalité de l'atelier, soulignant l'importance d'adapter la méthodologie aux caractéristiques et aux besoins de chaque groupe. Les résultats montrent que l'art peut créer des espaces sûrs et créatifs, facilitant la participation, la résilience et la construction collective de sens, même si le succès du processus peut dépendre de la sensibilité au contexte de la personne menant l'atelier.

1.Un prototipo, dos grupos: implementación y contexto

Partiendo del presupuesto teórico de que las artes contribuyen a transformar positivamente los modos de existencia de personas migrantes en situación de vulnerabilidad, TransMigrARTS es un proyecto que se desarrolla siguiendo distintas fases designadas en el programa como WorkPackages. En un proceso iniciado en 2021, éstos ofrecieron una ruta desde la construcción de herramientas comunes para la observación de talleres artísticos preexistentes hasta la organización de una escuela de verano (julio de 2025) que difundirá los resultados, pasando por observaciones, construcción de talleres prototipo y coimplementación de los mismos¹, con una preocupación constante por el cuidado a las personas participantes, por la flexibilidad y la adaptación contextual, sin perder el fundamento ético y metodológico: “los talleres TransMigrARTS fueron diseñados a partir de un trabajo colaborativo que [...] da forma a importantes posicionamientos conceptuales y éticos: éstos son puntos de partida, principios éticos y enfoques que orientan las prácticas propuestas en cada taller TransMigrARTS.” (Prototype WP3 Description Sheets D.3.2, Introducción).

En el marco del WorkPackage 4 – coimplementación de los prototipos – pudo observarse el *Taller procesual de práctica teatral y gesto escénico. De la experiencia migratoria a la creación colectiva*, que presentó la particularidad de aplicarse simultáneamente, en la ciudad de Medellín, con dos poblaciones y contextos diferentes, manifes-

tando la adaptabilidad y vitalidad de los prototipos. Se conformaron así dos grupos distintos, siendo el grupo un concepto central en este proyecto. Podemos definirlo como un conjunto de personas más o menos cohesionado al empezar el proceso, según las comunidades convocadas y los contextos en que se realizan, que se convierte, idealmente, en un espacio seguro en el que cada uno(a) y todos(as) pueden encontrar su propio sitio y participar de un tejido colectivo creativo y transformador.

Un aspecto interesante en el caso que nos interesa aquí será precisamente interrogar, a partir de un mismo prototipo y con condiciones distintas (de población, de contexto, de espacio y tiempo de aplicación...), qué dinámicas grupales se generan, entendiéndose “como métodos o medios para lograr una acción colectiva, activando motivaciones individuales y moviendo al grupo hacia objetivos comunes” (Romero Barea, 2008). De hecho, éstas no dejan de ser esenciales, siendo un indicador del buen funcionamiento de un taller, así como un resultado del proceso. Después de contextualizar los talleres implementados, nos apoyaremos en el análisis de unos ejercicios concretos para interrogar las dinámicas grupales que se establecieron en una y otra población y observar cómo van emergiendo arquitecturas grupales en movimiento, reveladoras de la plasticidad de dichas dinámicas y de los roles en el proceso creativo.

El artículo de Gustavo-Adolfo Romero Barea *La observación como forma de evaluar la dinámica de grupo* (2008) destaca un indispensable paso previo: conocer el contexto, tomando en cuenta, entre otros aspectos: el tamaño del grupo, las características de los miembros, el ambiente físico, los objetivos que se persigan y la madurez y entrenamiento del grupo: “A menudo, se suele cometer una imprudencia de pensar que todo grupo puede ser en general homogéneo. Nada más lejos de la realidad, pues conocer y comprender un grupo es la función de la sensibilidad del observador participante” (Romero Barea, 2008, p.2). Aplicando esta perspectiva, empezaremos con un acercamiento a los contextos en que se desarrollaron ambos talleres, para iniciar esta reflexión sobre las dinámicas grupales.

El taller que nos interesa, *Taller procesual de práctica teatral y gesto escénico. De la expe-*

riencia migratoria a la creación colectiva fue concebido como un espacio artístico situado, orientado a personas con experiencias de migración o de desplazamiento forzado. Adoptando una perspectiva procesual y colaborativa, el prototipo articula técnicas teatrales, movimiento, objetos, imágenes, música e instalación, facilitando el desarrollo de lenguajes escénicos propios a partir de las vivencias del grupo. La metodología promueve la participación activa, la escucha empática y el reconocimiento de saberes previos, partiendo de la premisa de que toda historia migratoria encierra un potencial transformador. Más que representar, el gesto escénico permite presentar, narrar desde el cuerpo y tejer vínculos colectivos. Se prevé que el proceso concluya con una puesta en escena colectiva como expresión del camino compartido.

Convocatorias y conformación de los grupos

Estos principios se pudieron aplicar, como ya se mencionó, en dos contextos distintos: inicialmente previsto para una coimplementación en el Centro Cultural de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia (UdeA), se abrió a una segunda convocatoria, a petición de la Facultad de Derecho. En el primer caso, se abrió una convocatoria abierta, invitando a “personas que han atravesado experiencias migratorias y de desplazamiento”, con una característica importante en las dinámicas que se establecieron: “que desarrollan procesos artísticos, culturales, participativos con grupos y comunidades, líderes y lideresas” (convocatoria del Centro Cultural de la Facultad de Artes). Con esta base, el grupo, integrado mayoritariamente por profesionales y estudiantes vinculados a las artes y las ciencias sociales, se compuso, en el pretaller, con 18 participantes – 5 personas migrantes de Venezuela (4) y Francia (1) y 13 migrantes internos (perso-

nas que se habían desplazado a Medellín desde otras regiones del país por motivos académicos y víctimas del desplazamiento forzado por el conflicto armado). De ellos, 10 se presentaron como artistas, principalmente desde la actuación dramática, la dirección escénica y la danza. Otros 3, aunque no se definieron como artistas, sí se identificaron como gestores artísticos y culturales. Esta caracterización influyó en las dinámicas del taller, ya que la composición otorgó un punto de partida relativamente homogéneo en términos de familiaridad con los lenguajes escénicos y artísticos: contando varios de sus integrantes con una experiencia previa en teatro o prácticas performativas y/o expresando de forma explícita su interés en utilizar el taller como un espacio de aprendizaje y enriquecimiento para sus trayectorias creativas y profesionales, se vio facilitada una apropiación rápida de las propuestas metodológicas por el grupo.

1 · A raíz de observaciones y evaluaciones previas de talleres que ya existían, se concibieron, en el marco del programa TransMigrARTS, prototipos es decir, propuestas de talleres artísticos específicamente pensados para generar una transformación positiva de los modos de existencia de personas migrantes en situación de vulnerabilidad: se decidió designarlos como prototipos para así señalar su dimensión experimental y la voluntad de reproductibilidad de dichos talleres que, de hecho, se presentarán en la escuela de verano de TransMigrARTS (julio de 2025, TAI, Madrid).

La fase siguiente fue la de la implementación, o sea, la de una puesta en práctica de dichos prototipos sometida a una observación y evaluación que permitiera asentar su validez y revisarlos, corrigiendo eventuales fallos y valorando logros. Hablamos de coimplementación ateniéndonos a un criterio añadido en el proceso de experimentación y evaluación: se tomó la decisión de dejar este trabajo de experimentación de los prototipos entre las manos de talleristas provenientes de por lo menos dos estructuras implicadas en el proyecto, cruzando las miradas y habilidades.

El grupo 2, por su parte, fue conformado a partir de una convocatoria dirigida, realizada por el Consultorio Jurídico de la Facultad de Derecho de la Universidad de Antioquia, en el marco de procesos sociales y comunitarios previamente desarrollados con población migrante y desplazada. Esta modalidad de convocatoria respondió a una intención específica: facilitar el acceso al taller a personas migrantes o desplazadas por el conflicto armado, involucradas en procesos judiciales de reparación como parte de su reconocimiento como sujetos de derechos. El grupo estaba compuesto por 11 participantes, entre ellos 4 personas migrantes de Venezuela, cuyas edades oscilaban entre los 30 y los 60 años, y 7 personas víctimas de desplazamiento forzado, con edades comprendidas entre los 19 y los 65 años, mayoritariamente sin experiencia teatral previa: participaron 4 personas vinculadas a programas de primera infancia, tres lideresas activas en corporaciones dedicadas a la atención de población migrante venezolana, y dos jóvenes partícipes de iniciativas de liderazgo juvenil en sus comunas. Aunque la mayoría de las personas participantes no tenía formación artística formal, destacaban dos excepciones: una con estudios en artes visuales y otra que había realizado cortometrajes sobre su historia migratoria en el marco de un proyecto con la Organización Internacional para las Migraciones (OIM). La diversidad generacional, territorial y experiencial de este grupo constituyó un elemento central en la construcción de las dinámicas escénicas y narrativas desarrolladas a lo largo del taller. Estas diferencias no solo generaron dinámicas de participación diversas, sino también formas particulares de aproximación al lenguaje escénico, muchas veces mediadas por el temor, la reserva o la percepción explí-

El espacio, criterio determinante

A este trabajo previo de caracterización del grupo se junta otra dimensión que también viene a incidir en el desarrollo del taller y en las dinámicas grupales que se arman en este: el espacio donde va a desarrollarse el taller. Este aspecto también tuvo modulaciones significativas entre

citamente expresada de “no estar a la altura” de lo artístico. Varias personas expresaron al inicio del proceso cierta inseguridad frente a las prácticas teatrales, percibiéndolas como ajenas, técnicas o inaccesibles. Sin embargo, ese temor inicial se transformó progresivamente en una oportunidad de aprendizaje compartido. Tal como lo describe Velázquez *et al* (2023),

su temor por no saber o conocer de artes condujo a un primer gran aprendizaje del proceso, pues los demás participantes para expresarle aceptación le decían: ‘tranquila’, ‘oiga pues, si alguien aquí nos va a enseñar es usted [...]’ Así pues, el arte se convertiría en la forma de transformar todas esas historias de vida reunidas en esperanza y en resiliencia. (p.30)

En línea con esta perspectiva, cabe destacar la particular relevancia que tuvieron los pretalleres ya que:

pueden resultar espacios de vital importancia para la identificación de grupos y contextos. Es, a partir de esta información, donde el tallerista puede determinar si los pilotos pueden ser implementados de manera íntegra o si el grupo va a necesitar de una mayor flexibilidad en la implementación de dispositivos y ejercicios. (Alvarán *et al*, 2023, p.105)

En efecto, los pretalleres realizados permitieron reconocer con antelación las características de cada grupo y anticipar posibles adaptaciones, reforzando la idea de que el éxito del proceso radica en la pertinencia de la relectura situada del diseño original.

los dos grupos que se observaron en Medellín. De hecho, la implementación del prototipo en dos contextos espaciales distintos ofreció elementos claves para reflexionar sobre la incidencia del entorno físico en la dinámica grupal y en el desarrollo del proceso creativo. Aunque am-

bos grupos compartieron los mismos objetivos metodológicos, los espacios donde se llevaron a cabo los talleres implicaron condiciones materiales y simbólicas que influyeron directamente en la manera en que cada grupo habitó, significó y transformó el entorno.

El grupo 1 trabajó en la sala múltiple del Centro cultural, un lugar específicamente diseñado para actividades teatrales, performáticas y cultura-

les. La sala contaba con piso y espacio adecuados para movimiento escénico, paredes de color neutro y telón negro, iluminación técnica, sistema de sonido y graderías para público, lo que brindó condiciones óptimas para el despliegue corporal y la exploración escénica. Este espacio, pensado para la creación artística, ofrecía no solo facilidades técnicas sino también un marco simbólico que legitimaba la práctica teatral desde el inicio.



Fotografía No. 1. Centro Cultural de la Facultad de Artes de la UdeA. Archivos TransMigrARTS.

Cabe señalar que, a pesar de las condiciones técnicas que propone esta sala, algunos elementos como las luces especiales para el teatro no se utilizaron: se sacó provecho, principalmente, de la comodidad que brindaba este espacio amplio y de color neutro (negro), singularmente adaptado a los principios y actividades del prototipo. Durante las pausas, se compartía un tiempo de merienda con té, aromáticas, café y comidas para picar en un espacio situado a la entrada de la sala a un lado del espacio escénico, dejando lugar para que las personas participantes se movieran, circularan, conformando distintos grupitos. Un proceso similar se observaba a la hora del

almuerzo: las sesiones se realizaban los fines de semana en horario extendido de mañana y parte de la tarde y, al final, se ofrecía un almuerzo, en restaurantes cercanos, en los cuales el grupo tenía que amoldarse a la organización espacial y repartirse entre diferentes mesas (e incluso, en ciertos casos, comer sucesivamente para poder tomar asientos). Esta condición permitía espacios informales de diálogo y contención entre pequeños núcleos de personas participantes que, a menudo, cambiaron de una sesión a la otra, aunque pudieron observarse afinidades que hacían que algunas volvieran a juntarse semana tras semana.

El grupo 2 ocupó otro tipo de espacio, desarrollando sus sesiones en un salón de clases convencional de la Facultad de Derecho de la Universidad de Antioquia. El espacio estaba do-

tado de sillas de estudio, un tablero y una mesa docente, la cual se utilizaba para disponer los materiales, los alimentos y otros elementos del encuentro.



Fotografía No. 2. Facultad de Derecho de la UdeA. Archivos TransMigrARTS.

Aunque se trataba de un espacio originalmente pensado para la enseñanza tradicional, su amplitud permitió una reconfiguración constante: al inicio de cada sesión, la tallerista y las personas participantes organizaron el aula desplazando las sillas hacia los extremos, generando así un espacio escénico funcional al centro. El refrigerio se compartía allí mismo, en un formato circular sobre las sillas, reforzando el sentido de comunidad y horizontalidad. Esta disposición espacial – austera pero flexible – contribuyó a la construcción de una atmósfera de cuidado y transformación desde los márgenes de la institucionalidad.

Observar ambos espacios pone en evidencia cómo el entorno condiciona los modos de re-

lacionamiento colectivo y simbólico que, finalmente, pasan por procesos de adaptación: en la Facultad de Derecho, el aula se convirtió en un escenario simbólico a partir del gesto colectivo de reorganización, a pesar de las limitaciones espaciales iniciales, y en un espacio cuya identidad comunitaria venía reforzado por la configuración de los momentos de pausa, con una circularidad uniéndolo fuerte y necesariamente el grupo entero; en el Centro cultural, el espacio ya contenía esa potencialidad escénica, habilitando desde el inicio una apropiación más fluida del lenguaje teatral, a la vez que, en los momentos de descanso, se caracterizaba por una mayor fluidez, facilitando conexiones más individualizadas.

Temporalidad y desarrollo del taller

Coordinada indisociable del espacio, el tiempo también es, claramente, un criterio central en el desarrollo de un taller: si bien parece evidente, se confirmó al observar las dos propuestas de aplicación del prototipo. En el caso del grupo 2, las sesiones tenían una duración planeada de 3 horas, que, por ser a finales del día entre semana y complicarse con imperativos laborales y dificultades de movilidad, llegaron frecuentemente a reducirse como media hora. Eso orientó necesariamente la adaptación del prototipo en torno al manejo y la gestión del tiempo. En cuanto al grupo 1, la duración, inicialmente prevista para extenderse a 6 horas – mañana y tarde –, fue reconsiderada después de la primera sesión, pasando a 4 horas para tener en cuenta el cansancio de las personas participantes. A partir de la segunda se estabilizó esta temporalidad – salvo la quinta sesión, que fue acortada por falta de participación: es cierto que, como apunta Holovatuck, “hay que prestar atención al tiempo de duración de los encuentros y de la realización de las tareas asignadas, ya que nadie puede atender con la misma calidad de energía una tarea prolongada en el aquí y ahora.” (p. 107). Cabría añadir también que, a la inversa, hay que prestar atención a la falta de tiempo para cumplir con lo previsto – duración del taller, impedimentos como los días de lluvia y los problemas de transporte... Sea como sea, si bien ambos grupos participaron en 9 sesiones incluyendo la muestra final, el tiempo efectivo para profundizar y experimentar el taller difirió bastante entre los dos grupos y las dos aplicaciones del prototipo.

Es obvio que el tiempo disponible influye sobre el grado de implicación y de participación en los talleres, y dentro del taller, durante los ejercicios. La capacidad de concentración y de involucramiento físico necesaria para poder sostener las actividades durante 4 horas, incluyendo una pausa para sustentarse, es mayor. Podemos suponer que el grupo 2, que tenía menos experiencia en el ámbito teatral, no hubiera podido asumir un ritmo tan intenso. La inexperiencia y el alto nivel de vulnerabilidad que sufren reducían claramente sus posibilidades de mantener la atención durante las sesiones, además de la indisponibilidad general imputable a sus condiciones de existencia y a los tiempos de desplazamiento largos desde sus ba-

rrios de proveniencia: a pesar de la fuerte dedicación del grupo, se observaba con frecuencia una tendencia a perder la concentración y a entrar en comentarios, distracciones, risas si los ejercicios se dilataban, particularmente en los ejercicios teatrales (ejercicios más de materialidades, como el de la casa-cuerpo, que precisamos más adelante vendrían a contradecir esta afirmación).

La falta de tiempo para realizar los ejercicios también tuvo una incidencia en la estructuración del taller: las talleristas del grupo 2, particularmente, tenían que concentrarse siempre en no exceder el tiempo definido para cada ejercicio tomando en cuenta, además, la necesidad de las personas participantes de devolverse a sus barrios, a menudo lejanos, ya entrada la noche. Esto incluso llevó a dejar de lado ciertos ejercicios, privilegiando los más adaptados al grupo o los más necesarios en la coherencia global, dedicando especial atención a los de teatro aplicado. Al contrario, pudo observarse, durante las sesiones del grupo 1, mayor relajación con respeto al tiempo y más tranquilidad para entrar plenamente en los ejercicios. Esta diferencia temporal conllevó, por lo tanto, a diferencias en la aplicación del prototipo, incluso en momentos que podrían parecer anecdóticos a primera vista y que no lo eran, como ocurrió con los momentos de convivencia. Como ya lo destacamos antes, las instancias o momentos de convivencia como compartir el refrigerio o comer juntos durante los intermedios, no se llevaron a cabo de la misma manera en ambas aplicaciones por cuestiones espaciales y temporales. Ahora bien, estos momentos, lejos de ser meros espacios de descanso, operaron como tejidos afectivos fundamentales para la consolidación del grupo. La convivencia informal, cargada de gestos mínimos y cotidianos, funcionó como un espacio de legitimación del otro y de fortalecimiento de los lazos grupales. Las diferencias observadas pudieron incidir acentuando diferencias que ya mencionamos cuando hablamos de las incidencias del espacio.

Por fin, podemos legítimamente emitir la hipótesis de que también esa diferencia de disponibilidad temporal habrá tenido una influencia en la construcción del grupo y de la muestra final, ya que, entre otras consecuencias, la presión ejercida por

la falta de tiempo llevó a trabajar en torno a dúos o tríos interpretativos en el grupo 2 cuando, en el grupo 1, se eligió enfocar más en la individualidad y el monólogo (físico o textual) como forma artística.

Otro aspecto relacionado con los procesos vividos en los talleres, tiene que ver con la noción de “foco” desarrollada en el artículo *El concepto de foco. Una metáfora posible para la dinámica de grupo y del empoderamiento personal en el taller artístico* (Bercebal et alii, 2024):

El foco es el punto de la imagen en el que los observadores fijan su atención, condicionados por los elementos que aparecen en la imagen, la gestualidad de los personajes y, fundamentalmente, las miradas. [...] El foco es la intensidad con la que cada individuo de un grupo recibe la atención del resto o de, incluso, un grupo externo” (p.14)

Si nos fijamos en las dinámicas grupales viendo cómo se maneja el foco de atención dentro del colectivo y asumiendo la variabilidad en potencia e intensidad temporal y viendo cómo se desplegó en los talleres para fomentar cohesión y empoderamiento personal, podemos interrogarnos sobre el sentir de los miembros del grupo y la posibilidad de dedicar un mismo grado de atención a las individualidades según las condiciones, particularmente temporales, de desarrollo del taller – aunque es innegable la percepción positiva del taller por ambos grupos y la fortaleza de la relación que se construyó incluso en el grupo con menos disponibilidad temporal, basada en un sentimiento claramente expresado de confianza, empoderando a los participantes y fomentando la creatividad colectiva.

Como acabamos de verlo, existieron diferencias contextuales entre los dos grupos, que plantearon interrogantes fundamentales sobre la aplicabilidad de los prototipos y el grado de flexibilidad que éstos exigen en su implementación real. Cada grupo planteó necesidades, ritmos y condiciones específicas que requirieron ajustes y la disparidad en la conformación de los públicos, los espacios y los tiempos del taller ya mostraban desafíos importantes: si bien el prototipo inicial proponía una ruta en términos de objetivos y

dispositivos escénicos, la experiencia durante el trabajo de campo mostró que su aplicabilidad no podía ser uniforme. Esta observación fue fundamental para confirmar que la transferencia mecánica del prototipo no era viable, era necesario adaptar la intensidad, los tiempos de inmersión en los ejercicios, el tipo de lenguaje utilizado y la complejidad que se pudiera presentar en los ejercicios artísticos desde la contención emocional. Tal como advierte Holovatuck,

siempre se debe ser flexible en una organización, de modo que cuando se detecte y determine una necesidad, hagamos los cambios necesarios para ajustarla, actualizarla, modificarla, en virtud de la meta, del proyecto o del mejor aprovechamiento de los recursos. Pero para hacer los cambios se requiere el acuerdo del conjunto y determinación, junto a la habilidad y agilidad para llegar a realizarlos. [...] No es obligatorio hacer cambios porque sí; estos deben surgir de la necesidad de hacerlos. También se requiere cierto control sobre los mismos, para saber que vamos por buen camino. (pp.139–140)

Esta flexibilidad, que no se entendió como improvisación sino como capacidad de respuesta, fue orientada por la escucha activa y el acuerdo colectivo de los talleristas y las coimplementadoras, especialmente en el grupo 2 dado el poco tiempo de intervención y las características de los participantes. Hay que precisar que, en el caso del grupo 1, se eligió flexibilizar también el diseño del taller, a partir del prototipo TransMigrARTS, optando las talleristas por seguir una metodología que les parecía más eficiente para la comunidad con la que trabajaban, adaptándose a la población y a su lógica propia antes que a imperativos temporales como en el otro caso observado.

La aplicación de un mismo prototipo en dos ocurrencias, aunque se haga simultáneamente, en una misma ciudad..., no deja de ser, como acabamos de verlo, sometida a variaciones contextuales y necesarias modulaciones, que dibujan dos experiencias notablemente distintas, recordando el imperativo de flexibilidad para la implementación del taller.

2. Aplicación del prototipo: ejercicios y dinámicas grupales

Este primer acercamiento, global, nos invita a detenernos, fijándonos en situaciones y ejercicios concretos, en cómo estas condiciones y decisiones incidieron en la configuración de las dinámicas grupales, así como en la gestión de los roles, la participación activa y la expresión emocional. Esta reflexión se fundamenta en un proceso de

observación, estructurado con una serie de criterios destinados a dar coherencia al análisis de ambos talleres como a las miradas cruzadas de las investigadoras, siendo la observación plural y participante, por lo que tiene un componente sensible, además del asentamiento teórico.

Crear un marco para la observación

Al iniciar los talleres, se eligió optar por una observación participante o activa de ambos talleres, considerando, como Romero Barea (2008) entre otros, que facilita el adentrarse en las interacciones complejas entre las personas participantes y profundiza la reflexión sobre las dinámicas de grupo y su evaluación mediante la observación. Para él, se tiene que ir más allá de la observación pasiva, participando de la cohesión grupal, identificando líderes, integrando aislados, estimulando la colaboración y analizando la estructura informal del grupo. Explorando diferentes métodos de observación utilizadas en las investigaciones en ciencias humanas y sociales, Norimatsu y Cazenave-Tapie también proponen una aplicación en un taller de teatro con poblaciones migrantes en situación de vulnerabilidad, destacando la observación directa como método esencial para entender los comportamientos de las personas participantes, poniendo énfasis en las interacciones espontáneas, las dinámicas grupales y los comportamientos no-verbales que suelen ser reveladores de las relaciones sociales y de las emociones. Estos autores identifican tres modalidades para acercarse al funcionamiento del grupo: centrarse en los individuos, en binomios en interacción, en el grupo. La observación, aquí, si bien no descartó radicalmente las otras dos, se focalizó principalmente en el grupo y sus dinámicas.

Para eso, se identificó la necesidad de establecer una serie de criterios que permitieran agenciar con más eficiencia los datos recogidos en la observación. Cruzando las experiencias y reflexio-

nes, se notaron recurrencias e interrogantes a raíz de los cuales establecer una tabla que sirviera de base para el posterior análisis de las dinámicas grupales. Entre ellos, destacaron dos grandes categorías: elementos que permitían dar cuenta de las dinámicas grupales y otros reveladores de la incidencia de dichas dinámicas en la expresión y gestión de la vulnerabilidad entre las personas participantes. En la primera categoría, se puso especial atención:

- el número de participantes por sesión;
- el nivel de compromiso de los participantes (turn over entre sesiones, presencias, ausencias o renunciadas);
- las acciones e interacciones entre participantes (actos relevantes y marcas de confianza entre miembros del grupo, tiempos de silencio o manifestaciones de molestia, equilibrio relacional y/o toma de liderazgo);
- el uso de palabras claves o bromas recurrentes;
- las temáticas emergentes.

En cuanto a la segunda categoría, la atención se focalizó principalmente en:

- los marcadores concretos de vulnerabilidad;
- las dificultades (o no) de expresión;
- el grado de sinceridad y de auto-puesta en escena;
- la expresión de solidaridad (dentro y fuera del taller).

Si bien no se aplican sistemáticamente en el análisis que se propone a continuación, estos criterios, identificados desde la experiencia y la sensibilidad de las investigadoras-observadoras, ayudaron a organizar y consolidar la observación, confortados por lecturas teóricas acerca de las dinámicas grupales y del análisis de talleres artísticos.

Romero Barea, con “La observación como forma de evaluar la dinámica de grupo” (2008, p. 1), alimentó esta reflexión sobre las dinámicas grupales y su evaluación mediante la observación. Para él, el observador debe recoger datos sobre la historia, normas, intereses, relaciones internas y externas del grupo, así como su estabilidad a lo largo del tiempo. Entre los criterios que propone, podemos señalar la identificación de roles y reacciones en situaciones naturales o experimentales; el establecimiento de listas de punteo para traducir conceptos abstractos en conductas observables, determinando la presencia o ausencia de ciertas conductas; la recopilación sistemática de conductas significativas durante un período. Esta propuesta viene completada por la reflexión de Garzón-Velandia (2021) cuando, analizando “Estrategias de investigación para el estudio de las organizaciones nivel grupo”, propone explorar variables como el liderazgo, el clima, la cultura, la comunicación y los procesos grupales.

La “Casa-cuerpo”: individualidades, conexiones y proyección simbólica

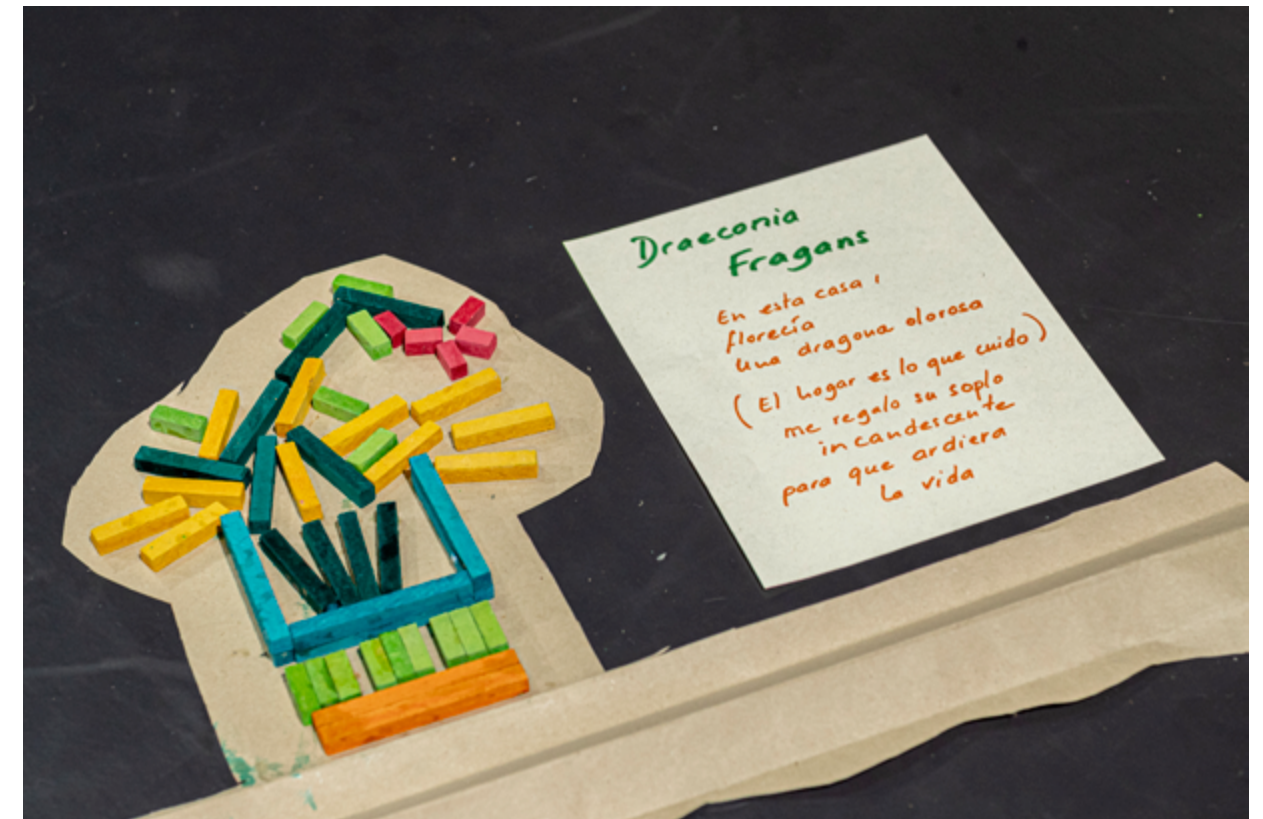
Con este ejercicio, presentado en el artículo *Evaluación del proceso de transformaciones de una mujer migrante a través de la investigación-creación. Estudio de caso participativo en Colombia* (Velásquez et al, 2023) como una herramienta de reconocimiento del cuerpo, explorando la relación entre ambos, las talleristas pidieron a las personas participantes partir del ejercicio anterior, “Cartografía autobiográfica de las emociones”, para retomar sus mapas y

Apoyándonos, por lo tanto, en la experiencia observadora sensible y en las propuestas teóricas, elegimos analizar las dinámicas grupales de las dos implementaciones del prototipo *Taller procesual de práctica teatral y gesto escénico. De la experiencia migratoria a la creación colectiva* a partir de una selección de ejercicios: se trata de situarse en la intersección entre el contexto sociogeográfico de los participantes, las condiciones institucionales y los dispositivos metodológicos propuestos en el prototipo. La relación que se teje en el interior de un grupo no emerge de forma espontánea o neutral, es resultado de una arquitectura cuidadosa que involucra la disponibilidad del equipo para sostener el proceso, la agencia de emociones y la energía y apertura de las talleristas para conectar con los participantes de forma afectiva empática y desde la confianza. La selección que se llevó a cabo responde a una intención analítica de encontrar ejercicios que hayan sido desarrollados en ambos grupos y que parecían particularmente significativos o pertinentes en cuanto a la construcción de las dinámicas grupales. Prácticas como el ejercicio de la casa-cuerpo, la creación del altar colectivo, el uso de canciones o las casitas colectivas fueron seleccionados no sólo por su potencial expresivo, sino por su capacidad para abrir zonas de resonancia colectiva y establecer códigos comunes en ambos grupos.

edificar una “Casa-cuerpo” a partir de materiales: entregaron diferentes materiales para que las personas participantes construyeran su propia casa, pidiéndoles representar los diferentes espacios de esta, llevándola a la metáfora del cuerpo: durante la realización del ejercicio, los dos grupos trabajaron sobre una hoja de papel, con palitos de madera de colores, pinturas, rotuladores, pegamento, valiéndose de éstos para fabricar su casa metafórica. El ejercicio fue

abordado de una manera globalmente distinta entre los dos grupos: el grupo 1 tuvo tendencia a diseñar casas más planas, pegando los palitos de madera sobre la hoja cuando el grupo 2 creó casitas con más relieves y profundidades. En los dos grupos, pudimos observar que, de vez en cuando, se incluyeron árboles u otros elemen-

tos de la naturaleza. En ambos grupos, observamos un real interés en el ejercicio y un verdadero placer en la construcción manual, aunque el grupo 2 manifestó muchísimos más momentos de agrado en el compartir de los materiales, a diferencia del grupo 1 que trabajó de una manera más individual.



Fotografía No. 3. “Casa-cuerpo” de una participante. Archivos TransMigrARTS

El ejercicio “casa-cuerpo” reveló, pues, diferencias notables entre los grupos en cuanto a la relación con el espacio íntimo y la expresión simbólica. El silencio predominó, en este grupo, como modo de estar juntos, y aunque se observó una entrega real al ejercicio, las relaciones de intercambio entre participantes fueron más escasas durante el proceso de creación. El momento de compartir fue respetuoso, pero no generó resonancias o asociaciones explícitas entre las historias personales. Este comportamiento puede leerse como una forma de compromiso introspectivo, donde la concentración individual fue valorada como forma de respeto y profundidad. Esta forma de concentración puede rela-

cionarse, entre otros criterios, con las diferencias de distribución del espacio, que, siendo más extenso para el grupo 1, facilitaba la creación de espacios individualizados, y por la mayor formación artística de este grupo, que permitía más familiaridad con procesos creativos induciendo mayor concentración.

En contraste, en el grupo 2, el mismo ejercicio derivó en una construcción colectiva más activa y afectiva: las casas fueron hechas en relieve, con volumen, y se compartieron materiales y sugerencias con naturalidad. Al presentar sus creaciones, varias personas verbalizaron historias migratorias y deseos proyectivos. Surgieron

frases que evidenciaron una capacidad de metáfora encarnada: “En la vida nos vamos fracturando, pero nos ponemos curitas y continuamos” o “Mientras uno tenga un techo grande puede seguir pensando y mirando hacia el techo”. Este tipo de expresión reveló no sólo una apropiación del ejercicio, sino una apertura emocional vinculada con el grupo, que sostuvo y resonó con lo compartido.

A pesar de esta diferencia en la apropiación del ejercicio, en los dos grupos, a la hora de presentar las casas y el título que les dieron para culminar la actividad, las historias de migración emergieron y las vulnerabilidades aparecieron. En el grupo 2, por ejemplo, una participante construyó la casita de donde ella vivía antes de migrar y compartió el bienestar y la nostalgia que experimentaba al recordar aquel tiempo, en comparación con las circunstancias reales y precarias en que vivía en la actualidad. Si bien se dio este revivir la casa que dejaron, gran parte de las personas participantes de los dos grupos eligieron crear una casita de cómo les gustaría vivir en el futuro y cómo serían las condiciones de un lugar seguro y con comodidades.

Más allá de estas propuestas personales, se pudo observar en los dos grupos una escucha muy atenta y con verdadero interés por el ejercicio y por las otras personas participantes: estaban concentradas, independientemente de que un grupo, más que el otro, expresara mayor voluntad de intercambiar y compartir materialidades y de que, en el otro, existiera una fuerte tendencia a trabajar en silencio, buscando mayor concen-

El altar colectivo: ritualidad y comunión

El ejercicio propone una reflexión sobre las presencias y las ausencias a partir de la instalación de un altar simbólico, conformado por diferentes elementos recordando los elementos naturales (tierra, fuego, aire, agua), permitiendo referirse a las personas o presencias ausentes de las vidas de los participantes homenajéandolos

tración. Puede llamar la atención el hecho de que, en un grupo, la metáfora de la casa haya podido desencadenar más vínculos con las historias migratorias de los(as) demás: estos vínculos sacaron a la luz momentos de vulnerabilidad tangibles, donde las personas participantes hicieron conexiones entre ellas con respecto a sus propias historias apareciendo lo “sensible”, ese estado que “nos lleva a un estado particular como integrante del taller, pues, en ese puente te das cuenta del porqué estás acá, te das cuenta qué está pasado algo tan grande entre lo que estás viviendo, lo que viviste y comprendes: la importancia de lo que está por vivir” (Espinoza, 2022, p.139). Al manifestar frecuentemente puntos de encuentro entre sus propias casas y la de los(as) demás, identificando algún sentido con sus propias historias de migración o con sueños propios de un bienestar posible, los miembros del grupo 2 hicieron explícito un interés en conectar con la historia migratoria de los(as) demás, lo que puede indicar que este ejercicio fue particularmente clave en aquel grupo para profundizar en el conocimiento de las otras personas y crear así más fortaleza de grupo.

Se puede emitir, por lo tanto, la hipótesis de que, a partir de este ejercicio de la cuarta sesión, sucedió un momento revelador en la creación de vínculos más profundos en el grupo 2. Efectivamente, a pesar de una atmósfera cordial y de un buen funcionamiento grupal, no observamos un momento de conexión tan importante como esta en las sesiones anteriores. En el grupo 1, se pudo notar un proceso comparable en la sesión 5, con el ejercicio del altar.

y buscando en ellas una protección o un lugar seguro. La propuesta difirió levemente entre los dos grupos. En el grupo 1, se propuso recordar a un ser querido desaparecido: para ello, los participantes utilizaron fósforos que formaban un muñequito pequeño.



Fotografía No. 4. Ejercicio sobre el altar colectivo. Archivos TransMigrARTS.

Cada participante, de manera voluntaria, posicionó su personaje en el altar compuesto por diferentes elementos (flores, tierra, agua). Espontáneamente, cada uno de los presentes contó una anécdota sobre su ser querido, antes de integrarlo, en un acto ceremonial, al altar. Fue un momento muy relevante para el grupo ya que se sintió un alto grado de entrega y de sinceridad individual y colectiva: ese tiempo del taller conmovió a los participantes y, a la vez, reforzó los mecanismos de co-construcción. La intimidad lograda durante el ejercicio no era habitual en ese grupo y podemos pensar que, en ese recuerdo compartido, se abrió un nuevo espacio de comunicación entre los que estaban presentes. En esta ocasión, se coescribió un texto que fue utilizado a lo largo del taller, como una huella poética: “Somos los caminos del incendio. Llevamos raíces y semillas permanentes hacia la impermanencia. Integramos las ausencias. Es lo que somos y queremos.”

En el grupo 2, la disposición del altar fue diferente. Las personas participantes se sentaron en círculo, rodeando el altar montado por la tallerista. A un lado, ella había dejado elementos como: agua, muñequitos para simbolizar a las personas ausentes, una piedra amatista, velas, palo santo, una pluma, un angelito y una máscara de la comedia del arte, que las personas participantes podían tomar libremente para completar el altar. Cada uno(a) estuvo pensando en alguien que no estaba y en su(s) deseo(s) para el futuro, antes de elegir un objeto y ponerlo en el altar. Se complementó con la escritura de una palabra que quería dejar. El ejercicio se realizó de manera tranquila y relajada, cumpliendo las personas participantes con la consigna, en un ambiente convivial y manifestando propensión a compartir entre ellos. No obstante, cabe destacar que este ejercicio no llevó a un momento de expresión de vulnerabilidades más profundas o de emocionalidad comparable a lo que pudo pasar con la Casa-cuerpo. Una hipótesis para explicarlo podría

ser que esta sesión había empezado de manera singularmente profunda realizándose el ejercicio de compartir canciones que había quedado pendiente por falta de tiempo, ejercicio que provocó la emergencia de historias muy sensibles y vulnerabilidades bastantes significativas. Ante lo señalado, se notó cómo el grupo entraba en otra energía, más de querer compartir que de expresar sus historias, a diferencia del grupo 1 que mostró momentos de transformación grupal más significativos.

En ambos grupos, este ejercicio funcionó como una intervención ritual de alto contenido emocional, pero cada uno lo vivió desde marcos diferentes. En el grupo 1, la propuesta abrió un espacio poco habitual de exposición emocional, revelando una dimensión más profunda de la grupalidad que hasta ese momento se mantenía más reservada. La coescritura posterior fue una forma de elaborar colectivamente ese momento,

Tejiendo culturas, tejiendo canciones: cultura(s), emociones y solidaridad

Originalmente, el prototipo del taller requería que cada cual trajera una canción o un poema para compartir con el grupo. Podían estar ligados a los orígenes de las personas participantes o ser significativos para ellas. La consigna original consistía en que cada participante compartiera un fragmento de su propuesta para que, luego, la tallerista y los miembros del grupo pudieran ir creando en conjunto una partitura colectiva. En el grupo 1, pudo observarse, desde el inicio, una gran concentración por parte de estos: tomaron la actividad como un ejercicio literario. De hecho, la mitad de las propuestas espontáneas fueron canciones y la otra, poesías. Si bien se abordaron diferentes temáticas, todas tenían un carácter lírico con respecto a la migración: podemos notar, entre otros ejemplos, una recuperación de la figura de Ulises, la evocación del exilio como carencia o efusión o una reapropiación de la canción popular. Más allá de la poetización, pudo notarse un intento y un efecto de

generando un símbolo común que sirvió como huella poética del proceso. En el grupo 2, aunque la verbalización fue más breve en el transcurso del ejercicio y la emocionalidad pareció menor, es de notar que el ritual tuvo una incidencia mayor en el ejercicio de socialización: se retomó el altar como protagonista de una materialidad y una memoria que necesitaba ser nombrada. La presencia del silencio como lenguaje compartido, el respeto al ritmo del otro y el gesto de posicionar una figura en el altar revelaron una forma de cuidado mutuo no mediada por la palabra, pero profundamente efectiva. Aquí, la emoción se sostuvo desde la corporalidad ritual y la construcción del grupo, como se evidenció en la socialización. Como lo evocamos inicialmente, el criterio temporal y la incidencia que tuvo un tiempo reducido en la gestión de los ejercicios pudo participar de la contención observada y de la instalación del silencio.

teorización de la migración, creando en torno a conceptos como el retorno, los caminos, el tránsito, el cambio de destino, la felicidad que invita a caminar o la figura de la espiral en tres dimensiones: la propuesta final se concluyó con estas dos frases: “La felicidad es un viento que tensa las velas.” “No es lo mismo que vivir, honrar la vida.” Una de las participantes también propuso volver a utilizar la frase coescrita del ejercicio del altar, que había precedido, en la sesión 5, esta actividad: podemos interpretarlo como un deseo de tejer y de mantener una continuidad poética a la sesión. Es también una manera de valorar las capacidades poéticas y artísticas del grupo mismo. Al acercarse a esta actividad, es innegable que incidió el perfil de las personas participantes y, singularmente, la formación y sensibilidad artística de una mayoría de ellas.

En el caso del grupo 2, las temáticas elegidas por vía de las canciones fueron bastante comunes

entre los participantes: la familia y su ausencia (padres, madres biológicas y putativas); las canciones populares – himnos de la región de Antioquia, de Colombia y de Venezuela, en concreto. A partir de una elección individual por cada participante, se dibuja un marco común, pasando de la historia particular a una cultura general, incluyendo el concepto de patria. Durante este ejercicio, una de las participantes se conmovió y, en un gesto de apoyo y solidaridad, uno de los participantes, que hasta entonces era más bien silencioso, empezó a cantar con ella. Mientras tanto, pudo observarse cómo los cuerpos de los participantes iban acercándose: la ronda de cuerpos se cerró un poco más y todos(as) dejaron que se expresara la dulzura y la ternura en la voz de los dos participantes. Fue un momento de fuerte solidaridad en y frente al dolor expuesto, un momento de intercambio y de reforzamiento de los vínculos afectivos y de apoyo para este grupo.

Por lo tanto, este ejercicio puso en juego la relación del grupo con lo poético y con la emoción colectiva. En el grupo 1, la propuesta activó una respuesta reflexiva y conceptual. Se trabajó desde una búsqueda estética consciente. El nivel de

Casitas colectivas o territorios escénicos colectivos: improvisar, jugar, conectarse

El último ejercicio en que vamos a focalizarnos aquí propone una dinámica de improvisación grupal destinada a construir un espacio seguro a partir de los cuerpos de los(as) participantes: suponía que las personas participantes caminaran por el espacio, conformando finalmente dos grupos, antes de escoger un lugar que representara “mi territorio, mi casita, un planeta o un país imaginario” (prototipo del *Taller de práctica teatral y gesto escénico...*), marcando los límites de este espacio con diferentes materiales. Los dos grupos podían realizar una composición escénica que contara la historia del espacio territorial

concentración fue alto y se evidenció una voluntad de continuidad con ejercicios previos, lo que sugiere una coherencia interna en el grupo y cierta cohesión simbólica, a la vez que la incidencia de la sensibilidad y formación artística previa de las personas participantes, aunque fue menor la apertura emocional espontánea. El grupo 2 vivió el ejercicio desde un lugar claramente afectivo. La canción fue una vía directa hacia el cuerpo y la emoción. Lo que se activó aquí fue la posibilidad de conmovirse juntos, de sostener la fragilidad del otro sin necesidad de discurso elaborado. Un gesto de acompañamiento, como cantar junto a quien se quebraba, se convirtió en acto escénico y ético a la vez. Este momento marcó un punto de inflexión en el vínculo grupal, consolidando la confianza como soporte de la expresión y conformando una dinámica grupal muy estrecha y amigable, así como confiada. Aunque difirió sustancialmente cómo el ejercicio impactó a los individuos y al grupo – por motivos vinculados, entre otros, con el contexto y el perfil de los/las integrantes – y resultó particularmente notable el reforzamiento del sentimiento de solidaridad en el grupo 2, la efectividad del taller para nutrir y precisar dinámicas grupales fue significativa en ambos casos.

que habían construido: podía ser una narrativa oral, un sonido, una canción, una secuencia de movimiento. La actividad culminó con la posibilidad de que cada subgrupo convidara al otro a visitar “su casita”.

En el caso del grupo 2, se puso mucha energía y compromiso desde el inicio del ejercicio: la colaboración fue inmediata y se construyeron dos imágenes dibujando la fantasía del territorio y de la casa ideal para las personas participantes. Ambas imágenes formarían parte de la elección final del grupo para la restitución pública, lo que refuerza el carácter clave para el grupo de estas

dos propuestas. Es interesante observar que los protagonistas de esta improvisación fueron, por un lado, los dos participantes más jóvenes del grupo y, por otro, la mayor del grupo, subrayando el carácter intergeneracional de la dinámica grupal simultáneamente con una especial consideración para dos periodos de la vida que suelen percibirse como particularmente vulnerables. Una de las improvisaciones expuso un futuro posible, como un sueño de casa ideal (amueblada, con cocina completa, televisor, piscina e, incluso, jardín con flores). Una vez planteado este escenario, el ejercicio desembocaba en una acción concreta, la de festejar un cumpleaños todos juntos, incluyendo los dos subgrupos. Obviamente, el componente económico estaba en el centro de la propuesta: se vio ilustrado por una frase de la participante que actuaba de cumpleañera que, en el momento en que se decidió

cortar la luz para traer el pastel con velas, exclamó: “¡Ay! ¡No pagaron los servicios! ¡Se cortó la luz!”, proyectándose de esa manera en la cotidianidad y las realidades materiales de las personas participantes. De manera lúdica y libre, se abordaron entonces las dificultades económicas del grupo. La segunda improvisación escenificaba a una anciana con su perro regresando a su casa. El diálogo propuesto durante la escena fue breve y puede resumirse en esta réplica de la anciana: “Una casa es lo más tierno que tenemos”. Este momento fue utilizado como un espacio de juego y de actuación, interpretando una participante, con mucha libertad y entrega, el perro, mientras todos los miembros del grupo entraron en el juego propuesto por las dos protagonistas: fueron sus cuerpos lo que conformó las paredes de la casa.

que no son fijos los roles (líder, cuidador, espectador...), si el grupo funciona de manera sana. Lo lúdico fue el canal a través del cual se elaboraron tanto tensiones económicas como sueños personales, transformando las escenas en espejos simbólicos de la vida cotidiana. El cuerpo, el humor y la improvisación mostraron otra vez un grupo que apostaba por la colectividad como forma de sostén y de sentido. En el grupo 1, el ejercicio, inicialmente propuesto en la quinta sesión, se movió para la séptima por una cuestión de tiempo, como lo señalaron las talleristas en el SeguiArts²: “El ejercicio ‘Tejiendo canciones, tejiendo culturas’ es un ejercicio largo en su desarrollo [...]. No alcanzó el tiempo para hacer el ejercicio de las casitas colectivas, se piensa retomar en otra sesión.” Aunque no pudo realizarse en el debido tiempo, la voluntad de integrarlo en otra sesión y su posterior realización testifican

su importancia en el prototipo, aunque se realizó de una manera distinta: si bien la consigna era común a los dos grupos, en este se inició por un ejercicio de entrenamiento físico con un alto grado de puesta en escena y de colaboración. Pudo observarse una puesta en escena con alto grado de colaboración también, pero con un enfoque más estructurado: la lógica escénica fue más formal y menos improvisada. Hubo colaboración, sí, pero mediada por acuerdos tácitos y por una búsqueda más estética que emocional. Esto reflejó un grupo cohesionado desde la estructura y la claridad en los objetivos creativos, pero que manifestó menos espontaneidad afectiva. Podemos suponer que, en este caso también, el perfil de las personas que integraban el grupo y el espacio diseñado para actividades escénicas influyeron en esta diferencia en las dinámicas grupales que operaron en ambos casos.



Fotografía No. 5. Ejercicio de las casitas colectivas. Archivos TransMigrARTS.

Este ejercicio permitió observar con claridad la aparición espontánea de roles dentro del grupo. La propuesta activó el juego escénico como lenguaje común: emergieron liderazgos por acción y no por palabra, especialmente en los más jóvenes y en la participante mayor que encarnó el rol

central. Esta (re)distribución de los roles mediante el ejercicio no deja de entrar en consonancias con lo señalado por Holovatuck (2021, p.108): “En las teorías y estudios del ámbito de las dinámicas grupales suelen repetirse en el caso de los grupos pequeños algunos roles [...]” añadiendo

Desarrollo de los talleres y dinámicas grupales

El análisis de las dinámicas grupales que emergieron durante el desarrollo del taller fue, principalmente, desde una perspectiva experiencial, sensible y situada, a partir de la observación directa por parte del equipo implementador. Como ya lo señalamos, a lo largo de las sesiones, se fueron construyendo de forma progresiva ciertos criterios de lectura y reflexión sobre las dinámicas, no como categorías cerradas, sino como lentes móviles que permitieran interpretar la vida grupal en su complejidad, sus fluctuaciones y su espesor afectivo. Como pudo notarse en las ejemplificaciones, se trató de tomar en cuenta no sólo las características individuales de las personas participantes, sino también las condiciones contextuales – espacio, tiempo, conformación del grupo – y la manera cómo cada ejercicio activó sensibilidades, vínculos y formas

de estar con los otros, considerando el proceso incesante de vaivén que se da entre lo personal y lo colectivo:

El grupo, el espacio, la tarea nos convoca como los seres creativos que siempre fuimos, pues aquí sí puedo desplegar esa parte de mí para que se mezcle y pueda crecer. Este despliegue creativo, gracias a la asertividad que fluye en el grupo, potencia mi subjetividad, creatividad, autoestima y me ayuda en la construcción de mi propia identidad y en la del grupo. (Holovatuck, 2021, p. 155)

A través de los ejercicios seleccionados, se hizo visible una arquitectura grupal en movimiento, donde los roles no fueron fijos, sino que circu-

2 · El SeguiArts es una herramienta de seguimiento de las implementaciones de los prototipos que se creó en la etapa de concepción de estos: a raíz de una serie de preguntas sobre el desarrollo de las sesiones de los talleres prototipo, se registra la manera como se implementaron y se recibieron, así como los logros y dificultades que supusieron, desde la comprensión de los ejercicios y actividades hasta su puesta en práctica y apropiación por las personas involucradas en el taller. Es una base fundamental para, luego, revisar los prototipos y darles su forma final.

laron, se transformaron o incluso se diluyeron, a la vez que dinámicas muy distintas se esbozaban según los contextos, una frecuentemente más nutrida por una reflexión estética y una experiencia artística previa mientras que la otra se alimentaba antes que nada en lo sensible y lo emocional.

Aunque ambos grupos compartieron un mismo prototipo, sus modos de relacionarse, liderar, cuidarse y crear fueron marcadamente distintos a lo largo de los ejercicios, como acabamos de verlo, pero también de las sesiones y del taller en su conjunto. Esta diferencia no responde sólo a perfiles individuales, sino a la interacción entre contexto, experiencia previa y marcos simbólicos. Las dinámicas grupales, entonces, deben leerse siempre en clave situada. No sólo eso, sino que, además de expresar trayectorias vitales diversas, también manifestaron diferentes modos de construir comunidad a partir de la vulnerabilidad. El cuidado, la ternura, el humor y el silencio se revelaron como lenguajes legítimos de participación, reafirmando la necesidad de sostener prácticas artísticas que prioricen el vínculo humano por encima del resultado formal. Mediante lo cual se logró, confirmando lo ya señalado en procesos de observación previos en un WorkPackage anterior (Velásquez et alii, 2023), procesos de transformación y, particularmente la posibilidad de “resignificar las vivencias que han tenido y redescubrir sus capacidades, estrategias para afrontar la vida y relaciones sociales” (Velásquez et al, 2023, p. 36). Las personas participantes manifestaron una transformación de las

experiencias dolorosas en expresiones artísticas, creando un espacio de paz y sanación, desarrollando un vínculo fuerte en el grupo basado en la confianza y solidaridad entre los participantes, criterios esenciales para la reparación emocional y la construcción de un tejido social.

Es una construcción que se hace paulatinamente y en la que cada acción cuenta, va aportando a la construcción de una relación, un vínculo entre los participantes, que nace de la necesidad de sentirse parte de un grupo, de sentirse vinculado a alguien o a otros en el proceso experimental de aprendizaje y de creación. (Velásquez et al, 2023, p.37)

En este proceso, si bien insistimos en las dinámicas entre los(as) integrantes de ambos grupos y en el contexto en que se inscribieron ambas implementaciones, la dinámica que se teje con las talleristas es también fundamental: “una gran parte de la confianza que se reconstruye entre el grupo pasa por sentir la confianza y la complicidad con el tallerista, quien está fomentando tales encuentros durante el proceso” (Velásquez et al, 2023, p. 37). Es otra dinámica que hubiera podido cuestionarse, así como la exacta medida del impacto del contexto (perfil de las personas participantes, espacio, temporalidad) y la existencia – o no – de una gradación en la incidencia de dichos elementos en las dinámicas creadas y en las transformaciones operadas o la influencia de estos parámetros en los contenidos creados a lo largo del taller y su apropiación por los grupos...

Conclusión

Para concluir, cabe recordar que la grupalidad no fue un punto de partida sino una construcción progresiva, tejida a través del ritual, el juego, la escucha y la creación compartida. Lo colectivo no emergió de manera automática, sino en la medida en que el grupo se sintió seguro para sostener lo vulnerable, validar lo diverso y resonar con la experiencia del otro. Las dinámicas grupales observadas, por lo tanto, ponen de manifiesto la necesidad de diseñar dispositivos escénicos que no sólo propongan contenidos, sino que habiliten formas sensibles de relación. En este sentido, cada ejercicio funcionó como un experimento metodológico situado, revelando que el modo en que se activa la creación está íntimamente ligado a las condiciones de posibilidad afectiva y contextual del grupo. La experiencia permitió observar que la estructura del prototipo, si bien sólida, requiere una plasticidad radical para acoger lo que cada grupo necesita poner en juego desde sus contextos. Las dinámicas grupales revelan tanto la potencia como los límites del diseño original y subrayan la importancia de trabajar con prototipos vivos, en constante diálogo con los territorios de aplicación. Por fin, lo observado en estas dinámicas invita a pensar que el modelo de “taller de práctica teatral y gesto escénico” que propone TransMigrARTS no se limita a la transmisión de herramientas expresivas, sino que debe asumirse como espacios pedagógicos donde se ensayan modos de estar con otros, de nombrar el dolor y de imaginar futuros posibles.

Bibliografía

- Alvarán López, S. M. y Sánchez Vizcaino, E. (2023). “Evaluación cualitativa de la implementación de un prototipo artístico para la transformación de las vulnerabilidades de menores y jóvenes migrantes marroquíes”, en *Revista TMA*, 3, junio, pp. 92-103. [Disponible en <https://www.transmigrarts.com/wp-content/uploads/2023/08/Evaluacion-cualitativa-de-un-proceso-de-intervencion-artistica-TMA3-A.pdf>, consultado el 06/05/2025]
- Bercebal, F.; Garavito, E.; Lemus, L.; Martinez, M. y Ortega, S. (2024). “El concepto de foco. Una metáfora posible para la dinámica de grupo y del empoderamiento personal en el taller artístico” Una metáfora posible para la dinámica de grupo y del empoderamiento personal en el taller artístico”, en *Revista TMA*, 5, junio, pp.12-33. [Disponible en <https://www.transmigrarts.com/wp-content/uploads/2024/07/El-concepto-de-foco-TMA5-A.pdf>, consultado el 06/05/2025]
- Espinoza, P. (2022). “Mi temporalidad participativa”, en *Revista TMA*, 2, diciembre, pp.138-143. [Disponible en <https://www.transmigrarts.com/wp-content/uploads/2023/09/Mi-temporalidad-participativa-TMA2-EX.pdf>, consultado el 06/05/2025]
- Garzón-Velandia, D. C. (2021). “Estrategias de investigación para el estudio de las organizaciones a nivel grupo”, en Garzón-Velandia, D. C.; Fajardo-Castro, L. V.; Gómez-Rada C. A.; Ferro-Vázquez, J. y Quintana-Moreno, I. P. (ed.) *Evaluación, diagnóstico e intervención en psicología organizacional: nivel grupo*, Bogotá, Universidad católica de Colombia, pp.11-27.
- Holovatuck, J. (2021). *Teatro comunitario. Apuntes para su impulso, abordaje y proyección*, México, UNAM/Consejo para las Culturas y las Artes de Chiapas/Universidad de Guadalajara/Dirección de Teatro de la UNAM.
- Norimatsu H. y Cazenave-Tapie P. (2017). “Techniques d'observation en Sciences humaines et sociales”, en *52e Congrès International Société d'Ergonomie de Langue Française*, Toulouse, septiembre, pp.529-532.
- Romero Barea, G.-A. (2008). “La observación como forma de evaluar la dinámica de grupo”, en *Innovaciones y experiencias educativas*, 13, diciembre. [Disponible en https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Numero_13/GUSTAVO_ROMERO_2.pdf, consultado el 06/06/2025]
- Velásquez, A.; Salas, L. y Alvarán, S. (2023). “Evaluación del proceso de transformaciones de una mujer migrante a través de la investigación-creación. Estudio de caso participativo en Colombia”, en *Corpografías: estudios críticos de y desde los cuerpos*, 10, pp. 27-41.

“Yo saludaba así en mi planeta”

Prácticas teatrales con niños migrantes alófonos dentro del proyecto TransMigrARTS

**“I used to say hello like this on
my planet”**

Theater practices
with allophone migrant children
within the TransMigrARTS project

**« J'avais l'habitude de dire bonjour
comme ça sur ma planète »**

Pratiques théâtrales
avec des enfants allophones migrants
dans le cadre du projet TransMigrARTS

DOI 10.59486/SVVQ6288

Sandra Camacho López
Profesora de la Universidad de Antioquia, Colombia.
En postdoctorado en LLA-CREATIS -Universidad de
Toulouse Jean Jaurès, Francia
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8620-9371>

Paula Espinoza
Compañía teatral Les Anachroniques, Francia

Palabras clave

Migración infantil, teatro y
niños migrantes, migración,
gesto escénico infantil, Trans-
MigrARTS.

Keywords

Child migration, theatre and
migrant children, migration,
children's stage gestures, Trans-
MigrARTS.

Mots-clés

Migration des enfants, théâtre
et enfants migrants, migration,
geste scénique de l'enfant,
TransMigrARTS.

Resumen

El siguiente análisis parte del proceso de co-implementación entre las Universidades de Antioquia de Medellín, Distrital de Bogotá y la Compañía Les Anachroniques del taller artístico prototipo del proyecto TransMigrARTS: “Taller procesual de práctica teatral y gesto escénico. De la experiencia migratoria a la creación colectiva,” en dos escuelas públicas de Toulouse: Fabre y Falcucci, con niños entre 6 y 11 años, alófonos y dentro del marco del programa francés “Unités pédagogiques pour élèves allophones arrivants”-UPE2A (Unidades pedagógicas para estudiantes alófonos recién llegados). Este programa tiene como objetivo apoyar en el medio escolar la integración socio cultural de niños (as) y de adolescentes migrantes que no hablan el francés. El taller artístico realizado fue inicialmente diseñado para desarrollarlo con adultos, pero la posibilidad de hacer una adaptación para trabajarlo con niños(as) migrantes arrojó, durante su ejecución, diferentes preguntas, reflexiones y diálogos que queremos compartir aquí.

Abstract

The following analysis is based on the co-implementation process between the University of Antioquia de Medellin, Distrital de Bogota and the Les Anachroniques Company of the prototype artistic workshop of the TransMigrARTS project: "Processual Workshop on Theatrical Practice and Scenic Gesture. From the Migratory Experience to Collective Creation," in two public schools in Toulouse: Fabre and Falcucci. The workshop was held with allophone children between the ages of 6 and 12, within the framework of the French program "Unités pédagogiques pour élèves allophones arrivants" (UPE2A) (Pedagogical Units for Newly Arrived Allophone Students). This program aims to support the sociocultural integration of migrant children and adolescents who do not speak French in the school environment. The artistic workshop was initially designed to be developed with adults, but the possibility of adapting it to work with migrant children raised various questions, reflections, and dialogues during its implementation, which are shared here.

Resumé

L'analyse qui suit s'appuie sur le processus de co-implémentation entre l'Université d'Antioquia de Medellín, Distrital de Bogota et la Compagnie Les Anachroniques du prototype d'atelier artistique du projet TransMigrARTS : « Atelier procédural de pratique théâtrale et de geste scénique. De l'expérience migratoire à la création collective », dans deux écoles publiques de Toulouse : Fabre et Falcucci », auprès d'enfants entre 6 et 12 ans, allophones et dans le cadre du programme français « Unités pédagogiques pour élèves allophones arrivants » - UPE2A. Ce programme vise à soutenir l'intégration socioculturelle des enfants et adolescents migrants qui ne parlent pas français en milieu scolaire. L'atelier artistique réalisé a été initialement conçu pour être développé avec des adultes, mais la possibilité de faire une adaptation au travail avec des enfants migrants a soulevé, lors de sa réalisation, différentes questions, réflexions et dialogues que nous souhaitons partager ici.

El proyecto

El proyecto TransMigrARTS (Transforming migration by arts) es financiado por European Union's Horizon 2020 con el programa Research and Innovation Staff Exchange (RISE), en el marco de las acciones Marie Skłodowska-Curie. Este proyecto, que tiene una duración de cinco años (2021-2025) está construido metodológicamente desde la investigación creación aplicada y propone crear una red de investigadores hispanohablantes, de artistas investigadores y de empresas culturales entre tres países europeos: Francia, España y Dinamarca y dos países de América Latina: Colombia y México, con el fin de observar, evaluar, modelizar e implementar talleres artísticos en los campos del teatro, la danza, el payaso, la música, el performance, entre otros.

Durante el mes de julio de 2023, el equipo de investigadores del proyecto se reunió durante un

La necesidad

Durante los primeros días, de ese mes de evaluación, se realizaron dos mesas redondas con todos los investigadores asistentes. En las dos mesas, los investigadores expresaron sus experiencias, sus inquietudes y sus sugerencias para tener en cuenta en el momento de la creación de los talleres prototipo TransMigrARTS. En la primera mesa, los investigadores hablaron desde su rol como talleristas, en la segunda, desde su rol como observadores y/o observadores participantes.

Durante ciertas intervenciones, algunas personas manifestaron la necesidad de crear talleres dedicados a poblaciones migrantes específicas como la de la niñez. Ana María Vallejo, investigadora de la Universidad de Antioquia (UdeA), realizó talleres en los territorios, es decir en zonas campesinas, alejadas de las ciudades y tuvo la posibilidad de realizar un taller con mujeres. Durante el proceso del taller se encontró

mes en la Universidad de Toulouse, Jean Jaurès (UT2J), con el fin de realizar una evaluación sobre lo observado durante los dos primeros años del proyecto, así que de la experiencia adquirida en los diversos roles que los investigadores han tenido durante el proyecto como observadores, talleristas, observadores participantes, entre otros. Para entonces, habían sido implementados 26 talleres artísticos en diferentes poblaciones de personas migrantes en Colombia, Francia y España. Durante dicho encuentro, el proyecto se encontraba en su tercera etapa y el objetivo era diseñar talleres socialmente innovadores a partir de dinámicas de trabajo y perspectivas pluri e interdisciplinarias. Se buscaba que los talleres fueran replicables, medibles y escalables en diversos contextos sociales y que contribuyeran a la transformación en las personas migrantes que viven en situación de vulnerabilidad.

con ciertas realidades que dentro de los límites orientados por los comités de ética no se tienen en cuenta y que para las comunidades podría ser difícil de acatar. Por ejemplo, las mujeres de la población de la zona de Urabá, Vigía del Fuerte (en Antioquia, Colombia), le habían hecho saber, antes del inicio del taller, que algunas de ellas, si querían desplazarse desde sus veredas lejanas para participar en las sesiones propuestas del taller tenían que ir con sus hijos: bebés, niños(as), jóvenes. Dentro de los Comités de ética, la participación de menores al interior de los talleres necesita otros requerimientos. Pero esos procedimientos, en algunos casos, se hace difícil cumplirlos por las circunstancias de la población y de la región. En el Atrato (Colombia) tuvieron que aceptar a un número muy grande de adolescentes, porque en poblaciones pequeñas llegaba “todo el mundo”. Es por eso por lo que, aunque los avances que se han tenido dentro de los aspectos éticos en el proyecto TransMigrARTS han

sido muy importantes, también es necesario comenzar a pensar en esas dificultades que se dan con los menores.

A esta preocupación, Gabriela Bastidas, doctoranda e integrante del grupo teatral Les Anachroniques de Toulouse, aseguró coincidir con ciertas preocupaciones al respecto, pues ella realizó, junto con otra colega, el “Taller de teatro y danza vio-itinerancias” en la UT2J, el cual fue un taller con mujeres migrantes en el barrio Bagatelle de Toulouse, en el que hay una alta presencia de población migrante. Algunas mujeres participantes debían llevar a sus niños y niñas al taller porque no podían dejarlos solos en sus casas. En esas circunstancias, algunos de los ejercicios diseñados debían adaptarlos para que los niños pudieran participar o tenían que inventarse estrategias para ocuparse de los niños mientras las madres hacían las actividades.

Ante estas preocupaciones, Sandra Suárez, doctoranda en cotutela de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas de Bogotá (UDFJC) y de la UT2J, solicitaba, de manera explícita al equipo TransMigrARTS enfocarse en la comunidad infantil migrante, pues ella había hecho algunos talleres con esta población en Colombia y había observado el interés, por parte de los niños, en tomar estos talleres. Igualmente, observó la necesidad de trabajar con sus padres y madres. Durante la mesa redonda con observadores, Diego Prieto, doctorando en cotutela de la UT2J y de la UDFJC, manifestó haber tenido la experiencia de trabajar como observador en el taller “Performando mi frontera con niños”. A partir de esa experiencia, aseguró que para él era muy difícil convertirse en observador participante con esta población, pues los cuidados y la participación del investigador con niños y niñas no podía tener la misma perspectiva que al hacerlo con adultos.

Ante las necesidades manifestadas durante las mesas de observadores y de talleristas, la artista y profesora de la Universidad de Antioquia, Ana

Milena Velásquez, creó una serie de ejercicios que denominó *La maleta viajera de la niñez* en TransMigrARTS con el objetivo de proponer “actividades desde las artes aplicadas para acompañar la experiencia, memoria y emociones de la niñez en situación migrante” con los niños y niñas que tuvieran que acompañar a sus padres y familia a los talleres.

En la introducción de esta propuesta, la investigadora asegura que “el proyecto TransMigrARTS propone atender de manera interdisciplinar, las necesidades de los niños, niñas y adolescentes para hacerlos partícipes de la transformación de las vulnerabilidades, desde la comprensión de las realidades de sus procesos migratorios. Reconociendo sus pensamientos y experiencias, implementando talleres de artes aplicadas en los que se abordan temas en torno al sentido de la vida, la búsqueda del bienestar, la comprensión de situaciones adversas, la expresión libre de las experiencias y emociones y la construcción de perspectivas creativas, que se conviertan en el punto de partida para impulsar el desarrollo personal de los niños, niñas y adolescentes y de su familia y la comunidad.” (Maleta de la niñez, archivos TransMigrarts, 2023)

A pesar del importante y necesario interés de la maleta viajera para la población infantil y adolescente migrante, las características no podían llenar las expectativas del trabajo con población migrante infantil, ni podían colmar tampoco las necesidades expuestas en las mesas de trabajo iniciales y que ya se mencionaron antes. Pues la propuesta de esta maleta nace como una acción paralela a la realización de los talleres con la población adulta: mientras que los adultos realizaban el taller prototipo al que asistían, los niños que los acompañaban podían llevar a cabo los ejercicios propuestos en la maleta, con talleristas que pudiesen dedicarse a ello. Esta maleta para la niñez era una herramienta para apoyar los talleres con adultos, pero no un taller prototipo específico para trabajar con las y los niños.

1 · Antes de realizar cualquier taller con alguna comunidad, los investigadores talleristas deben solicitar una aceptación del Comité de ética de la institución universitaria a la que pertenecen.

Propuesta de adaptación de un taller para niños(as)

Ante la inexistencia de un prototipo dedicado a la población infantil, el grupo teatral tolosano Les Anachroniques, al ser socio cultural de TransMigrARTS y tener una larga experiencia de trabajo con niños y niñas, propuso adaptar uno de los prototipos y coimplementarlo con esta población.

La coimplementación del taller prototipo consistía en que el taller estaría dirigido por dos personas investigadoras del proyecto y que pertenecieran a dos estructuras socias diferentes. Para este caso, la estructura cultural Les Anachroniques, trabajaría con otras personas de otras dos estructuras: una investigadora de

la UdeA, y con un doctorando en cotutela de la UDFJC y UT2J. Los requisitos que debían tener las coimplementadoras eran fundamentalmente: tener experiencia de trabajo artístico con la población infantil y hablar el francés. También podían estar durante el taller investigadores(as) observadores(as) de diferentes estructuras que registrarían las sesiones de manera audiovisual y escribirían los sucesos más importantes durante las actividades, con el fin de diligenciar el formulario de evaluación creado por el proyecto: el Se-guiArts.² Por otra parte, la herramienta de auto-evaluación Transform-Arts³ no podía ser aplicada a esta población, pues había sido diseñada para ser contestada por adultos.

Características generales de los talleres prototipo TransMigrARTS

Teniendo en cuenta lo explicado al inicio de este artículo, durante julio de 2023, una vez terminadas las actividades propuestas para evaluar los dos primeros años del proyecto, los(as) investigadores(as) se pusieron en la tarea de la construcción de los talleres prototipos TransMigrARTS. Estos fueron diseñados a partir de una estructura consensuada entre todos los investigadores después del mes de trabajo previsto⁴. Cada taller tiene un “antes” (convocatoria y pre-taller), un “durante”, que se desarrolla en términos generales entre 8 y 10 sesiones, cada sesión de 4 horas y, un “después”, que es al final del taller, cuando las personas participantes deciden, junto con las talleristas, si quieren compartir con el público sus experiencias y materiales de crea-

ción individuales y colectivos hechos durante el taller.

Los talleres prototipos TransMigrARTS de teatro, clown, escritura teatral, danza y performance fueron pensados para adultos. Los tiempos programados y las dinámicas con los ejercicios que se proponen en su desarrollo, conllevan a la expresión de ciertas vulnerabilidades en relación con los viajes y las experiencias migratorias de las personas participantes. A través de relatos reales y ficcionales, de objetos, de sonidos, y de otros materiales que evocan los sucesos, los sentimientos y las circunstancias pasadas y actuales de las situaciones de la migración, pueden generar momentos de desborde de las emociones, de necesidades de expresión de lo no dicho a través

de las actividades artísticas que se proponen, lo cual, para la población infantil, puede ser difícil y requiere de atención de profesionales especializados. Sin embargo, como ya se ha explicado, se hacía necesario que niños y niñas pudieran también tener la posibilidad de tomar talleres artísticos para expresar sus experiencias migratorias tanto en acogida como en tránsito, desde una experiencia de taller diagnóstico, creativo y colaborativo.

Les Anachroniques, luego de analizar cuál sería el taller prototipo TransMigrARTS que podría adaptarse mejor a la población infantil decidió escoger el prototipo de teatro: *Taller procesual de práctica teatral y gesto escénico: de la experiencia migratoria a la creación colectiva* (TPPT-GE), al considerar que el juego escénico en este prototipo era abundante y podía facilitar el trabajo gracias a los ejercicios con el cuerpo a través del movimiento, de las actividades musicales

que se proponen y de los ejercicios escénicos de creación de pequeñas historias con objetos, de juego con mundos imaginarios (gestos y lenguajes de extraterrestres, por ejemplo) y la realización de dibujos, entre otras.

El juego teatral propuesto en este taller, a través de lo simbólico, permitiría a los niños y a las niñas jugar con roles, situaciones y emociones que podrían relacionar con la vida real. Pues el teatro tiene la habilidad de convertir conceptos abstractos en experiencias vividas. El taller prototipo de teatro, entonces, podía abordar la migración vivida de los(as) niños(as) al ver, oír y sentir esas ideas en acción a través de las actividades propuestas y poder así expresar sus experiencias en tanto que el teatro implica movimiento, gestualidad y expresión corporal. Además, el teatro también es disfrute individual y colectivo, permite la reflexión, la transformación de vulnerabilidades y el aprendizaje en situaciones de migración.

Preámbulos para el taller

Entre octubre de 2023 y febrero de 2024, el trabajo de preparación del taller se enfocó en dos acciones importantes: por una parte, conformar

el grupo de niños y niñas con el que se realizaría el taller; por otra parte, la adaptación del prototipo.

Conformación del grupo de participantes

Para definir el grupo de menores que participarían en el taller, se hizo un acuerdo entre Les Anachroniques y el coordinador académico de l'Académie de Toulouse. Él envió una invitación a los(as) profesores(as) de las escuelas de primaria encargados(as) de llevar a cabo el programa UPE2A “Unités pédagogiques pour élèves allophones arrivants” (Unidades pedagógicas para estudiantes alófonos recién llegados). En Francia, este programa es un apoyo necesario en el marco escolar para la integración socio-cultural de niños(as) y de adolescentes migrantes que no hablan el francés, pues la adaptación en el sistema educativo es fundamental para su desarrollo y adaptación promoviendo la inclusión y el respeto a la diversidad cultural.

Con un profesor especializado en FLE (Francés Lengua Extranjera), los menores alófonos, de todas las nacionalidades y recién llegados al país, participan durante un año en un curso especial dentro de la escuela, en el que se intensifica la enseñanza del idioma francés y se integran a algunos cursos en los que sus conocimientos han sido aprobados en sus países de origen, lenguas vivas (inglés, por lo general) o matemáticas, por ejemplo. En la medida en que van progresando en su adquisición lingüística, se van incorporando en otras asignaturas para su edad.

Ante la invitación del coordinador de l'Académie de Toulouse a los profesores que trabajaban en el programa UPE2A, respondieron seis interesados

2 · Formulario creado para evaluar cada uno de los prototipos durante la cuarta etapa del proyecto TransMigrARTS.
3 · Es una herramienta creada por el proyecto TransMigrARTS “para valorar la autopercepción de la transformación lograda por las personas participantes en los talleres de prácticas artísticas.” (Molina-Fernandez E., Garcia-Vita M. y Martinez, 2024, p.71)
4 · Ver los artículos del No. 4 de la Revista TransMigrARTS: Velásquez, A., Camacho, S. y R. Gómez (2023) Modelización de los talleres prototipos TransMigrARTS: Una experiencia de reconocimiento de saberes: Revista TMA No. 4 pp. 56-70 y Talleres prototipo TransMigrARTS. pp. 71. <https://www.transmigrarts.com/3d-flip-book/tma4/>

en el programa TransmigrArts. Ante este interés, las dos coordinadoras de Les Anachroniques y la investigadora de la UdeA que les acompañaría en el proceso, organizaron un encuentro virtual con ellos en octubre de 2023, al cual asistieron cuatro profesoras de diferentes escuelas. Todas mostraron su interés y necesidad, sin embargo, debido a que la etapa de investigación en la que se encontraba TransMigrARTS (en fase de prueba con los talleres prototipo), así como el tiempo y el número de personas disponibles para su realización, se les aclaró a las profesoras asistentes que era necesario hacer una selección de máximo dos escuelas de diferentes sectores. Las profesoras acordaron hablar con las directivas de cada una de sus instituciones y se estableció que las primeras que confirmaran su interés, en una semana máximo, serían prioritarias.

La primera profesora que respondió fue la de l'Ecole élémentaire publique Fabre, la cual es-

La adaptación del prototipo TransMigrARTS:

El Taller procesual de práctica teatral y gesto escénico: De la experiencia migratoria a la creación colectiva (TPPTGE), en su versión original, buscaba la exploración de las identidades a través de narrativas y memorias individuales que propiciarán el trabajo colectivo a través de herramientas creativas, con el fin de fortalecer y mitigar las vulnerabilidades de las personas que han vivido experiencias de migración o de desplazamiento forzado.

Estos propósitos del taller eran importantes para los talleristas y fue desde allí que se quiso coimplementar el taller con la población infantil. Sin embargo, ante los acuerdos con las escuelas y teniendo en cuenta la edad de los niños, era necesario reducir el taller en número de sesiones y tiempo de duración de cada una. También era indispensable hacer una adaptación de las actividades del prototipo para que fueran más accesibles a los grupos de niños y niñas con los que se iba a trabajar.

taba situada en el céntrico barrio de Toulouse, Carmes. La segunda profesora era de l'Ecole Clément Falcucci, la cual se encontraba en el barrio popular Bagatelle (zona Gran Mirail) de Toulouse. El hecho de que las dos escuelas estuvieran situadas en dos sectores de la ciudad, con características sociodemográficas diferentes era muy interesante. Pues la implementación del taller podía abarcar un mayor número de niños y niñas migrantes en diferentes condiciones de vida.

Teniendo en cuenta las circunstancias escolares de espacio y de tiempo, se acordó que cada sesión del taller no podía durar más de dos horas y que solamente podía ser una vez a la semana durante seis semanas máximo, según el calendario escolar. Se fijaron las fechas del pretaller y de las seis sesiones entre marzo, abril y mayo de 2024. Los grupos de niños y niñas de las dos escuelas estaban entre los 6 y los 11 años de edad.

En cuanto a la estructura para la implementación del prototipo, se decidió conservar los cuatro momentos propuestos: 1. Apertura, en el que se da la bienvenida y se hacen juegos de saludo y de integración del grupo. 2. Calentamiento, que tiene como fin crear conciencia corporal, primero de manera individual y luego, proponiendo actividades colectivas de movimientos con el cuerpo y en el espacio, generando así un ambiente lúdico grupal. 3. Teatro aplicado, este momento es el más importante de la sesión, pues es donde se proponen los ejercicios artísticos que exploraran la memoria emocional y narrativa de sus viajes migratorios y 4. Cierre, durante el cual se habla sobre lo hecho durante la sesión y se hacen acuerdos para el siguiente encuentro.

Para escoger las actividades del taller prototipo que se iban a realizar, se tuvieron en cuenta ciertos aspectos importantes sobre las características sociodemográficas, circunstancias y vulnerabilidades, así que ciertos aspectos sobre las

etapas complejas de desarrollo cognitivo en la cual se encontraban los(as) niños(as) de los dos grupos participantes, entre ellas, las siguientes:

1. Etapa de desarrollo de pensamiento concreto: Cuando se trabaja con niños(as) en esta franja de edad (de 6 a 11 años) es necesario entender que el desarrollo de su pensamiento y las necesidades de cuidado no son las mismas que en la edad adulta. Se hace necesario recordar que la etapa de su desarrollo cognitivo es un proceso que depende de múltiples factores internos y externos, pero que podría ubicarse en lo que se ha llamado pensamiento concreto, es decir, que, aunque hay coherencia y lógica en sus pensamientos, son especialmente las situaciones concretas, es decir, aquellas que se pueden ver, tocar, experimentar y manipular directamente, las que para ellos(as) es más fácil de entender y sobre las que pueden hablar.

Para este caso⁵ es más lúdico y fácil que, por ejemplo, entiendan la instrucción: “vamos a jugar con nuestros bolsos (cogiendo uno de los bolsos) como si fueran nuestras maletas de viaje” a que les digamos “imaginen que emprendemos un viaje”. Igualmente, para aprender los nombres de sus compañeros(as), que llegan de diferentes países del mundo, es difícil hacerlo solo escuchando el nombre. En cambio, si se les invita a aprender los nombres de los(as) compañeros(as) a través de una actividad más concreta como la que propone el prototipo y que se llama “*nombres del corazón*”, es más lúdico para que los niños(as) aprendan. Esta actividad consiste en que cada persona coloca dos dedos de su mano derecha sobre su pecho y, al ritmo de los latidos del corazón pronuncia su nombre en sílabas y luego, el grupo repite el nombre de cada persona, llevando dos dedos de la mano derecha a la palma de la mano. *Nombres del corazón*, como juego simbólico permite escuchar bien la pronunciación de cada sílaba y es ayudada por el gesto, lo cual genera una armonía

musical y un sentido de que cada nombre es nombrado desde el corazón, creando un ritmo y un reconocimiento individual y mutuo.

2. Sus ideas y razonamientos están ligados a cosas reales y tangibles, no a conceptos abstractos o hipotéticos. En cuanto a los pensamientos abstractos, es decir, ideas sobre el amor o la libertad, por ejemplo, aún no son muy claras a esta edad y aprenden mejor cuando la información es visual y tangible. Se sienten mejor si pueden ver, tocar y experimentar para comprender conceptos, en lugar de solo escuchar o imaginar abstracciones.

Por ejemplo, cantar rondas infantiles enfatizando los significados de las palabras con gestos o movimientos corporales es más accesible para su comprensión y aprendizaje.

3. Su identidad: A esta edad su identidad se está consolidando, pues apenas están comenzando a construir su sentido sobre “quién soy”, por esta razón es un aspecto que está todavía muy influenciado por su entorno. Es por esto por lo que buscan ser aceptados, especialmente por lo que hacen, y es muy importante lo que los demás piensan sobre ellos(as). Es necesario, entonces, afianzarles la confianza en sus capacidades, escucharles y hacerles saber que sus decisiones son importantes, aunque cambien varias veces de opinión.

El *Juego sonoro*, esta actividad escogida del prototipo TPPTGE, consiste en movilizarse por el espacio al ritmo de diferentes músicas folclóricas del mundo (de Latinoamérica, Europa, África, Australia, Asia) o invitar a que, en círculo, cada participante proponga un movimiento corporal para que los(as) demás lo repitan hasta convertirlo en un baile grupal. Las dinámicas rítmicas y corporales permiten, con este ejercicio, generar confianza en los(as) niños(as) y propiciar un lenguaje común en el grupo, desde sus propias identidades, a pesar de sus diferencias culturales y lingüísticas.

5 · Para nuestras reflexiones, consideraciones, ejemplos, imaginarios, etc. sobre los ejercicios escogidos del taller prototipo, se utilizará la sangría.

4. Su autoestima, como ya se dijo antes, está influenciada por las relaciones sociales y, los(as) niños(as), a esta edad, son más sensibles a la opinión de sus compañeros y adultos cercanos. Es por ello por lo que pueden surgir conflictos de pertenencia o sentimientos de exclusión. Sus modelos de identificación son, a menudo, los adultos. Por esto es necesario que las talleristas hagan las actividades junto con los(as) niños(as) y que busquen, permanentemente, que cada uno(a) tenga sus momentos de protagonismo (que cada uno(a) proponga un baile, por ejemplo).

5. El sentido de pertenencia es fundamental para la construcción de su identidad: lo que aprenden en casa, sus tradiciones, el idioma, las comidas, las historias familiares... todo eso forma su sentido de pertenencia. Es así como, en niños(as) migrantes, su proceso de identidad debe reconfigurarse, pues son conscientes del cambio y de la necesidad de adaptación al nuevo lugar para integrarse y ser aceptados(as) por los grupos de compañeros de clase, de ahí que puedan aparecer tensiones entre lo aprendido culturalmente en su país de origen y lo que encuentran como nuevo en el país de acogida. Ante estas circunstancias, pueden sentir que “tienen que elegir” o que su identidad está dividida. Se pueden sentir desorientados(as) por las costumbres, los hábitos y las normas sociales diferentes. Algo tan simple como saludar, o jugar de manera distinta puede resultar todo un acontecimiento.

Actividad escogida del prototipo TPPTGE: Con “saludos extraterrestres”, se juega a que cada uno(a) es un(a) viajero(a) y proviene de un planeta distinto, por ello cada persona saluda de una manera peculiar. En círculo, cada niño(a) dice: “En mi planeta saludamos así...” y luego hace un sonido y un gesto inventado. Los demás lo repiten y se generan diferentes sonidos y movimientos para saludar. Con *Jerigonzas* también se crean diferentes sonidos onomatopéyicos sin sentido, inventando un nuevo lenguaje para contarse una historia entre todos(as). Todo ello favorece a una comunicación más desinhibida y a sobrepasar obstáculos lingüísticos que les impida jugar juntos(as).

6. En cuanto a la memoria sobre los acontecimientos vividos y las emociones producidas por estos es fragmentada. Y aunque a esta edad se empieza

a almacenar información más compleja en la memoria a largo plazo, todavía no se organiza ni se categoriza de manera tan flexible como lo hacen los adultos. A menudo, los(as) niños(as) entre 6 y 11 años recuerdan mejor lo que tiene que ver con experiencias concretas, es decir, lo que vio, oyó, tocó o hizo. Es por esta razón que cuando ocurren eventos difíciles no es posible para ellos(as) procesar todos los detalles de lo que pasó. Aunque pueden concentrarse en momentos o sensaciones muy específicas, que quedaron grabadas de manera intensa a través de imágenes, sonidos, olores o sensaciones físicas asociadas a lo ocurrido, no necesariamente logran entender completamente el contexto emocional. Los(as) niños(as) podrían revivir ciertos momentos claves en una situación traumática, por ejemplo, el sonido de una explosión o una despedida, pero sin poder reconstruir todo el suceso de manera lógica. Lo mismo puede ocurrir con las experiencias migratorias. No necesariamente podrán reconstruir, en su totalidad las circunstancias y motivos del viaje, tampoco el trayecto, solo serán algunos momentos y con la ayuda de preguntas muy concretas.

Actividad escogida del prototipo TPPTGE: *Cartografía autobiográfica de las emociones*, en la que se pide a los(as) participantes que cada uno(a) dibuje en un pliego de papel bond (fijado al suelo con cinta adhesiva) el recorrido que realizaron desde el punto de partida hasta el punto de llegada, o cualquier punto intermedio que sea relevante durante su viaje migratorio. Este ejercicio anima a expresar, en sus propios idiomas si quieren, algunas de las emociones o detalles de su viaje utilizando marcadores, crayones, lápices de colores u otros materiales que propongan los talleristas. Con la actividad *Cómo me siento*, en la que se utilizan pequeñas pelotas en las que están dibujados los gestos de las emociones, como si fueran emoticones, se refuerza la posibilidad de expresión a través de gestos emocionales. Además, se construyen entre todos(as) historias en las que aparezca cada emoción escogida, lo cual les permite desarrollar su creatividad y aumentar su escucha.

Consideraciones desde el teatro para jugar con niños y niñas migrantes

Teniendo en cuenta las características generales del desarrollo cognitivo y emocional en esta edad de los(as) niños(as) de las dos escuelas en las que se coimplementó el prototipo, el juego simbólico, a través de las diferentes actividades propuestas por el TPPTGE resultaba ser una valiosa herramienta de expresión de lo vivido durante los viajes migratorios. Gracias a lo lúdico se puede fingir que una cosa es otra o representan situaciones imaginarias, usando su creatividad para dar sentido a lo que hacen.

Con el teatro como juego simbólico, se puede usar una caja como si fuera un coche, fingir que son médicos, profesores, superhéroes o animales o hacer como que cocinan, viajan, van de compras o hablan con personajes imaginarios. Por ello, con la actividad escogida del prototipo TPPTGE, para realizar en el taller con los(as) niños(as):

Memoria e historias de objetos se incentiva la expresión lúdica a los(as) participantes al llevar objetos de su lugar de origen para realizar juegos de observación a través del tacto, de los colores, de los detalles, del sonido, de las marcas especiales. Y también pueden hacerse preguntas sobre ellos ¿cómo llegó este objeto a él o ella? ¿para qué lo usa? ¿qué lo hace especial? Igualmente es una actividad que propone contar historias a través de los objetos de manera individual y colectiva, para hacer acciones con ellos y luego generar diálogos entre el objeto (al que el o la niña le da voz) y el o la dueña del objeto, con el fin de generar, por grupos, una pequeña historia con los objetos como si se tratasen de marionetas.

- Ante las experiencias migratorias los niños y las niñas, al igual que los adultos, tienen diferentes sensaciones ante las vivencias en el nuevo lugar al que llegan. Los niños también han

tenido que despedirse de sus amigos, de sus familiares, han tenido que dejar sus pertenencias y sus casas. Este duelo puede ser profundo. Hay migraciones que son definitivas, es decir, que se han ido de sus lugares de origen para no regresar, otras son por periodos específicos, meses, años, lo cual permite tener la idea de que volverán a encontrar lo que dejaron en un lapso de tiempo determinado, sin embargo, en los dos casos, la llegada a un lugar desconocido puede ser en algunos momentos toda una aventura, pues hay curiosidad de lo nuevo, al mismo tiempo que asombro. El deseo de explorar puede encontrar pequeñas cosas fascinantes (comidas, costumbres, sonidos), que le permitan abrirse al cambio y hacer su experiencia más llevadera. Aunque sin duda, la novedad es también motivo de incertidumbres.

La actividad *Casa cuerpo* del TPPTGE, a través de los dibujos de las siluetas de sus cuerpos en el papel, los y las niñas pueden crear su propia casa, evocando los diferentes espacios y las funciones asociadas, pero aplicándolos a la metáfora del cuerpo. Con estos dibujos se les anima a imaginar en qué parte de su silueta podrían estar el techo, el piso, la puerta, las ventanas de su casa. También le pueden dar un título (un nombre) a su casa cuerpo en el idioma que quieran o en una lengua inventada. Esta actividad permite recordar sus viajes a través de la expresión verbal, gestual o escrita. Al disponer entre todos(as) los dibujos en el espacio para formar un Museo de Casa Cuerpos, se busca también que los(as) participantes exploren las conexiones entre el cuerpo y el hogar, utilizando la metáfora de la casa para representar las memorias y experiencias relacionadas con la migración. También se fomenta la creatividad, la reflexión y el intercambio

de historias en un espacio de respeto y reconocimiento mutuo, lo cual se va a reforzar con la actividad *Las casitas colectivas o territorios escénicos colectivos*, en la que se divide el grupo en dos subgrupos para que cada uno construya “mi territorio, mi casita, un planeta o un país imaginario”.

Con la actividad *Las casitas colectivas* se pide marcar los límites de este espacio con diferentes materiales como pinceles, pintura, palosanto, colores, especias, cintas, e hilos. Se pueden manipular objetos, realizar una instalación con acompañamientos musicales o pequeñas danzas

o narraciones en donde la imaginación es lo más importante. Luego, cada grupo puede invitar al otro grupo de participantes a “su casita”. Al salir de una casita a otra se pregunta siempre de qué manera se sale de esa casa y, por dónde y por qué medio se puede dirigir hacia la siguiente. La idea es generar una marcha y desplazamientos colectivos donde se van acompañando corporal y sonoramente estas travesías por territorios corporales, memoriales, imaginarios y simbólicos creados por todos y todas las participantes, y comenzar así a tejer algunos lazos emocionales y a tener la sensación de integrarse a una nueva comunidad.

La actividad del TPPTGE *Si yo digo, tú dices*, puede ayudar a ello, pues el ejercicio, además de promover el uso del idioma a través de la palabra y del cuerpo, también propone que, a través de un verbo o una frase que conlleve a alguna acción o transformación concreta, las demás personas entren y le den continuidad al juego del que propone: “Si yo digo: ‘girar’ (mientras gira con su cuerpo), todos(as) hacen lo mismo y luego, señalando o mirando a alguien y le dice: “tú dices”, la

otra persona va a responder “Si tú dices ‘girar’...,yo digo ‘que soy una mariposa’”, etc. y así todos se convierten en mariposa o en olas o saltan o corren, etc. La pregunta constante de cómo se dice tal cosa en el idioma del país de llegada, ya no es muy importante en este juego, pues el gesto puede reemplazar la palabra y el(la) niño(a) puede hacerse comprender por los(as) demás participantes, reforzándose así su sentido de pertenencia a un grupo nuevo que se está creando.

El idioma

La lengua es parte de la cultura de los miembros de la comunidad que la hablan, constituye un saber individual y socialmente compartido. La lengua contiene, comunica, recrea y mantiene viva la cultura que se transmite de generación en generación (Cabrejo Parra, 2020, p. 115)

Cuando un(a) niño(a) ha migrado a un lugar, en donde no conoce el idioma ni la cultura, puede pasar por un torbellino emocional. Con el cambio de lengua, de amigos, de escuela, de rutinas y de normas sociales, los(as) niños(as) a su llegada, al no poder entender lo que la gente dice, puede sentirse perdido(a) en las conversaciones. No saber cómo expresarse correctamente puede causar frustración. Sus sensaciones y pensamientos pueden estar marcados por una mezcla de miedo, confusión, ansiedad y tristeza, pero también de curiosidad y deseo de pertenecer y por ello se empeñan en aprender el idioma del lugar al que llegan.

Estas circunstancias permiten en muchos casos a que los niños(as) aprendan más rápido que los adultos y puedan convertirse en un apoyo importante para el aprendizaje del idio-

ma de los adultos dentro de las familias migrantes, tal como lo señala la investigadora Marion Sauvaire en su artículo sobre el proyecto de investigación *Leer juntos* con familias migrantes en Canadá, a través de la lectura de libros (álbumes) infantiles (Sauvaire, 2024, p. 44). Al final de dicho proyecto, se “reinventan los roles” entre padres e hijos con respecto al aprendizaje del idioma. Dentro del respeto y la confianza, los niños podían convertirse en un apoyo importante para el aprendizaje del idioma de sus padres, lo cual les hacía ganar en seguridad y pasar agradables momentos en familia a través de la lectura en el idioma del país de acogida.

El teatro, por su parte, es un espacio de creación y de juego en el que los niños y las niñas pueden expresarse sin miedo a no ser comprendido(a). Con el teatro se puede usar el cuerpo, la voz y el juego para decir lo que a veces no se puede poner en palabras. También pueden crear historias grupales, a partir de objetos, sonidos, músicas, idiomas, gestos de otras culturas, promoviendo así la integración, la convivencia intercultural y el saber que hay más niños y niñas en su situación. Esto propicia nuevas amistades y, por tanto, complicidad entre ellos(as).

Procesos del taller

El pretaller

El pretaller, que tenía como objetivo reconocer a los(as) niños(as) participantes y a sus profesoras, mediante un primer acercamiento lúdico, tuvo básicamente cuatro momentos: 1. Apertura (juegos para presentarse entre todas las personas que se encontraban en el lugar). 2. Calentamiento (realizando estiramiento del cuerpo, caminando por el espacio para mirarse, reconocerse y contarse lo que más les gustaba con los gestos y con palabras, aunque fuera en su propio idioma). Arte aplicado, a través de una actividad de escritura colectiva en la que el grupo de niños realizó una carta al taller: cada uno(a) escribió una frase en la que expresaba sus expectativas, deseos, preguntas. 4. Cierre. Una vez terminaron de escribir la carta, se propuso como actividad final, elegir entre todas las personas presentes el nombre que le darían al taller. En cada grupo hubo varias propuestas y al final se hizo la votación y ganaron en el grupo de la escuela de Carmes, “Teatro del corazón” y en la de Bagatelle “Pahesada”, la cual fue una palabra compuesta por las primeras sílabas de los talleristas presentes.

El pretaller permitió entender las dinámicas del grupo y la necesidad de que siempre estuviera presente la profesora de FLE con las talleristas,

pues ella permitía establecer la comunicación con el grupo y enmarcar pedagógicamente las actividades propuestas.

Las profesoras y los niños(as), de cada escuela, estaban muy contentos(as) de hacer una actividad diferente. Algunas preguntas espontáneas surgieron a la llegada de las talleristas: ¿Qué vamos a hacer? ¿Haremos personajes? ¿Vamos a jugar?

Al momento de las actividades era necesario darles consignas claras y actividades concretas, pues si se hablaba o se explicaba mucho, rápidamente perdían la atención y se disipaban por el espacio. Las instrucciones de los ejercicios eran complicadas de entender si todo se hacía a través de la palabra, pues además de ser niños(as) y querer jugar de manera permanente, el no entender completamente el idioma, lo oral se convertía en un obstáculo. Era necesario que las talleristas realizaran en el espacio y corporalmente las actividades, al mismo tiempo que se explicaban, con el fin de que pudieran asociar palabras con acciones. Los niños al ver lo que hacían las talleristas imitaban y comenzaban a disfrutar del juego en grupo.

Algunos hallazgos durante el taller

La palabra

Los países de origen eran diversos y por tanto también sus idiomas: Argelia, Marruecos, España, Turquía, Afganistán, Rusia, Chechenia, Moldavia, Portugal, Chile, Japón, Senegal, Suecia, entre otros. Algunos(as) niños(as) entendían más el francés que otros, así que los que entendían más, se convirtieron rápidamente en un apoyo para las talleristas, pues algunos(as) traducían en su lengua de origen. Fue el caso, por ejemplo, de una niña argelina que tenía sus dos hermanos menores en el grupo. En ocasiones ella les traducía y los niños participaban luego. Algunos hablaban también el español o el inglés, lo cual también permitía comunicarse con ellos en algunos momentos, especialmente cuando la atención se disipaba, como era el caso de un niño español o a una niña que acababa de llegar de Suecia y hablaba el inglés. Lo que fue esencial durante el taller fue encontrar otras formas de comunicación que les hiciera sentir seguros, que percibieran que se les tenía en cuenta y que cada uno(a) formaba parte del grupo.

El lenguaje verbal es solo una de las muchas maneras que tenemos los seres humanos para comunicarnos, sin embargo, durante la realización del taller, se pudo constatar que los ejercicios del prototipo TPPTGE estaban diseñados, generalmente, a través de la palabra y para ser dicho en un solo idioma. Al trabajar con menores migrantes, la comunicación a través de la palabra puede ser una limitante. En América Latina, quizás, el idioma no sea un gran obstáculo porque en casi todos los países se habla el español, pero en Europa sí lo es, pues llegan niños de todas las partes del mundo. Por tanto, la comunicación no verbal es fundamental: además del movimiento corporal y de los gestos, la mirada hacia cada niño cuando se habla o ellos hablan, es necesaria. Mirarles a los ojos de manera atenta y cálida les da confianza porque siente que se les escucha, que es importan-

te lo que dicen. Igualmente, permite que entre ellos también estén atentos. Así mismo, el tono de la voz debe ser audible para todos(as) y también debe ser claro, bien vocalizado lo que se dice, pues esto permite una mejor respuesta en los(as) participantes. La palabra también debe ser pausada para lograr una mejor comprensión. Si es necesario repetir dos o tres o más veces el movimiento al tiempo que la palabra, debe hacerse para que entiendan.

Cuando son los(as) niños(as) mismos(as) quienes se vuelven protagonistas al proponer un baile o un movimiento, por ejemplo, permite que se sientan reconocidos(as) por los(as) demás y esto es muy importante a su edad, hay que hacerles sentir que tienen un lugar importante en el grupo. Danzar al ritmo de la música de diferentes partes del mundo, inventarse idiomas, saludar en su propia lengua, así que dibujar y ocupar con los objetos el espacio entre todos, fueron formas de comunicarse sin temores. Una niña de 7 años, por ejemplo, durante las primeras sesiones del taller, no quería hablar, se le veía temerosa de decir cualquier cosa a pesar de incentivarla a hacerlo, sin embargo, realizaba todas las actividades y dibujaba mucho. A la tercera sesión, cuando se les invitó a que expusieran de manera voluntaria ante sus compañeros uno de sus dibujos (en francés o en su propio idioma), ella fue una de las primeras en hacerlo, aunque en voz baja, dejó ver su entusiasmo por explicar su dibujo, sonriente, señalaba y hacía un recorrido por él, mientras dejaba evidenciar también sus avances en el aprendizaje del francés. “Me gustó el juego del idioma inventado”, dijo uno de los niños del taller. “Me gustó decir buenos días en mi idioma”, dijo una niña.

Aunque los(as) niños(as) no hablen durante las actividades, es necesario escucharlos permanentemente. Con sus movimientos o con sus

gestos, con su proximidad o distancia de los demás, con los colores que escogen para dibujar, con las figuras que realizan, están comunicándose. En algunas ocasiones, esta escucha permitió cambiar de estrategias para realizar las actividades, pues, por ejemplo, dibujar al mismo tiempo todos(as) los(as) participantes en un papel grande, como lo propone el taller prototipo TPPTGE, no es posible con los(as) niños(as), pues algunos(as) quieren el mismo color u ocu-

par el mismo lugar o abarcar más espacio del papel o no esperar a que el(la) otro(a) acabe, etc., así que es más eficaz que cada uno(a) dibuje en una hoja aparte, o hacer pequeños grupos y al final, si se quiere, pegar las hojas con cinta para conformar un dibujo grande en el que estén todos los dibujos del grupo. Este tipo de estrategias permitió, de manera simbólica, dar importancia a lo individual y al mismo tiempo ver en conjunto un trabajo colectivo.



Imagen 1 · Conjunto de dibujos sobre el viaje migratorio del grupo de UPE2A
Escuela Fabre, Toulouse

A la edad de los y las niñas de los dos grupos con los que se trabajaron estos talleres, se vive especialmente en el aquí y el ahora, uno de sus intereses más importantes es su integración: ellos viven el presente a través del juego, tal como ya se explicó antes. De ahí, la importancia de estar siempre atentos(as) como talleristas. Las actividades sobre la rememoración del pasado tales como la cartografía del viaje migratorio, si bien para los adultos puede desencade-

nar nostalgias, fuertes emociones y deseos de compartir lo vivido, las historias de los niños y de las niñas participantes del taller fueron contadas solo por pequeños fragmentos que recordaban. Así que las estrategias de las talleristas, para indagar a partir de los dibujos infantiles, deben ser distintas a las que se tienen con los adultos.

Las actividades en las que se dibuja, por ejemplo, pueden ser muy interesantes como medios

para jugar y preguntar de manera concreta, pues los niños no solo dibujan sus experiencias o lo que ven, sino también lo que sienten. “Aprendí a escuchar con ustedes”, escribió un niño en el encabezado de su dibujo en el que coloreaba cinco banderas de países distintos: Francia, Rusia, Argelia, Marruecos y Portugal. Según los psicólogos, cuando se observan bien los dibujos, se puede tener alguna información sobre sus sentimientos. Se observó, por ejemplo, que los dibujos de varias cartografías eran, a menudo, el punto de partida de su país y el punto de llegada a Toulouse sin entrar en detalles emocionales ni de lo sucedido durante el trayecto o las razones para partir o los motivos para llegar a esta ciudad francesa y no a otra parte. Para los niños, seguramente esas informaciones no son claras. Por lo tanto, las reflexiones sobre sus experiencias de migración propuesta por el prototipo, visualizando sus recorridos emocionales y comprendiendo cómo han evolucionado con el tiempo fue imposible trabajarlas con ellos(as), pues son premisas demasiado abstractas para su pensamiento concreto e intereses actuales. Sus maneras de expresarse son diferentes: los co-

razones, por ejemplo, fueron muy frecuentes en los dibujos, lo cual deja plasmado en estos, quizás, la representación de su bienestar en el taller o su ternura y amor o lo que ha sido para ellos la experiencia de su migración. De hecho, en la escuela del barrio Carmes, durante la primera sesión, llamaron al taller: “Teatro del corazón”.

Al momento de exponer ante el grupo las historias de lo que habían dibujado, narraban de manera muy sencilla y concreta. Por ejemplo: “Mi papá se vino en avión. Mi mamá y yo en bus” decía una niña moldava y en su cartografía eso fue lo que dibujó: su país con la bandera rodeada de corazones rojos, una carretera con un pequeño bus que la recorría, un avión lejano con corazones azules y un lugar de llegada aún más concreto y que representa su lugar actual, con ciertos edificios de una ciudad. Todo ello con un corazón naranja más grande y que se imponía en lo que quedaba blanco en el papel. Esta actividad puede ser un punto de partida para indagar con los niños su viaje. Preguntar sobre los colores de sus corazones o sobre el tamaño de los diferentes elementos, por ejemplo, permitiría profundizar sobre sus emociones o maneras de ver lo que están viviendo.



Imagen 2. Dibujo sobre el viaje migratorio de una niña moldava del grupo de UPE2A Escuela Fabre, Toulouse

También fue llamativo el hecho de que ciertos elementos de algunos dibujos estuvieran en colores más vivos y otros solamente en trazos sin color. Todo ello es el lenguaje simbólico al que se

puede adentrar a través de lo que las actividades artísticas permiten decir, sin necesidad de usar las palabras.



Imagen 3. Dibujos sobre el viaje migratorio de niños(as) del grupo de UPE2A Escuela Falcucci, Toulouse

Las banderas o un elemento de la naturaleza (una palmera, una montaña, etc.) fueron en general la manera de representar sus países de origen y los países por los cuales pasaron antes

de llegar a Francia. Esos son elementos de una identidad que se está construyendo y que es importante para ellos(as).



Imagen 4. Dibujos sobre los viajes migratorios del grupo de UPE2A Escuela Falcucci, Toulouse

En algunos casos, el dibujo de su viaje representaba solamente su lugar actual y las personas

con las que está viviendo.



Imagen 5. Dibujo sobre el viaje migratorio de un niño del grupo de UPE2A Escuela Falcucci, Toulouse

Por otra parte, a lo largo de todas las sesiones, se pudo constatar que los juegos teatrales que involucraban el cuerpo y los desplazamientos por el espacio, los atraían más que las actividades adaptadas del taller prototipo TPPTGE que tenían que ver con la rememoración de la migración sobre el viaje vivido y lo que se dejó atrás. Para ellos(as) hacer los dibujos y luego explicarlos hacía también parte del juego, sin profundizar realmente sobre lo que les había producido emocionalmente los cambios vividos y sus experiencias de adaptación.

La migración de los dos grupos de niños(as) con los que se implementó el taller estuvo relacionada con la migración adulta. Fueron los padres, tutores, abuelos, etc., los que migraron y quie-

nes se llevaron consigo a los(as) niños(as). Por diferentes razones: por el trabajo, por cuestiones de salud, por una mejor educación, la migraciones familiares se realizaron con la esperanza de encontrar un mejor modo de vida, esto se evidencia en algunos de los motivos que dieron los niños y niñas de los talleres realizados cuando se les preguntó por qué estaban en Toulouse: “Estoy aquí porque mi mamá lo decidió así”, “vine porque mis padres quisieron que estudiara en una escuela francesa”, “nos vinimos por el trabajo”, “estamos aquí porque en Argelia estaba enferma y mis papás me trajeron para curarme”, “estoy aquí porque tengo asma y mis papás querían que yo viniera a hacerme curar en Francia”, “estoy aquí por el trabajo de mi papá”, “porque mi mamá trabaja con los aviones”⁶, etc.

6 · En Blagnac, cerca de Toulouse, se encuentra la empresa de construcción aeronáutica Airbus, a la que llegan a trabajar personas de diferentes partes del mundo.

Los objetos y el acercamiento al juego infantil escénico:

« Se necesita la imaginación de un niño para transformar el mundo en un juguete: un triciclo sin ruedas en un avión supersónico una latas vacías en un tren de pasajeros, unas cajas de cereales en una ciudad hermosa...»

Oscar Hahn⁷

Otra de las actividades del prototipo TransMi-graARTS TPPTGE era Memoria e historias de objetos, la cual proponía unos ejercicios para realizarlos con objetos personales traídos por los(as) niños(as) desde sus países de origen y que tuvieran un valor significativo para ellos(as). Su fin era reflexionar sobre la migración y facilitar la expresión a través de la memoria, manipulación de objetos como marionetas, invención de historias y la puesta en escena. Al inicio, no todos(as) los(as) niños(as) llegaron con los objetos de sus casas y siguiendo las consignas, así que algunos(as) escogieron uno de los objetos que las talleristas habían llevado en caso de que algún(a) participante olvidara llevarlo. Otros encontraron soluciones como la de llevar objetos de su salón de clase con un valor simbólico personal: “Algunos llevaron al taller cosas que existen aquí, como bolígrafos que tienen un significado para ellos (...)”, afirmaba la profesora de FLE del grupo de la escuela de Bagatelle. El bolígrafo era un objeto que utilizaban permanentemente en su cotidianidad escolar, así que estaba rápidamente a su alcance y su uso les era bastante familiar.

La actividad con los objetos se hizo en dos sesiones, la profesora de la escuela de Carmes hizo que los niños escribieran en sus cuadernos: “traer un objeto de tu país”, ella observó, que si bien para la primera sesión algunos(as) lo olvidaron, también se dio cuenta de que, quienes no los habían llevado el primer día, para la siguiente sesión comenzaron a llevarlos al ver

que otros(as) compañeros(as) sacaban objetos importantes para ellos o que venían de su país... Los objetos que llevaron fueron variados: abanicos, peluches, un carrito, un cubo Rubik, una bandera, un bolso, un imán para el refrigerador, objetos tradicionales en cerámica o en porcelana, entre otros. Al momento de jugar, todos estos objetos adquirieron vida al ser manipulados por los niños. Pues la manipulación lúdica con un juguete u objeto, gracias a la imaginación y a la manipulación hace que este se transforme. “La mutación del objeto es una característica propia del teatro de los objetos” (Ruy, 2018, p. 123).

Algunos llevaron sus peluches, los cuales les acompañaban desde hacía bastante tiempo y representaba para ellos “un lugar” seguro. Por lo tanto, que algunos(as) niños y niñas hubiesen decidido llevarlos al taller, representaba un alto grado de confianza en sí mismo y en los otros, ya que decidieron compartir con todo el grupo una parte de su espacio íntimo y sensible.

Pero no necesariamente todos(as) los(as) niños(as) se han aferrado a algún objeto de su país para tenerlo de recuerdo y llevarlo al taller como lo pueden hacer más frecuentemente los adultos. Este aspecto es muy importante para tenerlo en cuenta. Algunas veces, pedirles como tarea llevar al taller un objeto de su país de origen, muchas veces involucran a sus familiares adultos. Durante los ejercicios con los(as) niños(as), los objetos actuaron como “medios” simbólicos que permitieron iniciar una reflexión sobre la experiencia migratoria. En algunos casos, la elección del objeto implicó una reflexión familiar, evidenciando un traspaso de la experiencia entre padres e hijos.

Al respecto, la profesora de la escuela de Carmes aseguraba: “Creo que les entusiasmaba la idea de traer algo de su país, pero el problema

7 · Poeta, ensayista, crítico chileno y premio nacional de literatura en 2012.

es que surgen las preguntas: ¿es que he traído algo de mi país? ¿Qué podría ser?, lo cual toca mucho lo íntimo, lo que quiere decir que ellos se lo tienen que pedir a los padres: “dame algo de mi país para llevarlo a la escuela...” En este punto es cuando los padres también reflexionen a esta tarea y seguramente permite que ellos también piensen en su viaje migratorio. Una niña chilena, por ejemplo, llevó un imán que sus padres tenían en el refrigerador con un pájaro del sur de Chile. Cuando la niña presentó el elemento comentó que había preguntado a sus padres qué podría llevar y juntos eligieron ese elemento que resumía, en una imagen, la ciudad de donde venían. Otra niña, procedente de Argelia, llevó una cadena que representaba un recuerdo importante y que había heredado de un ser querido de su familia, por esta razón pidió que ninguno(a) de sus compañeros(as) jugara con ella, lo cual fue aceptado por todo el grupo.

De esta manera, se podría decir que, a través de estos objetos, se produce una “materialización simbólica” de este recorrido familiar que transforma un pequeño objeto en algo importante para la familia, como si la historia de su viaje se pudiera sintetizar en ese elemento. En este sentido, los objetos juegan un rol para aproximarse a lo íntimo y a lo “sensible”⁸, es decir que *“nos llevan a un estado particular como integrantes del taller, pues, en ese puente te das cuenta del por qué estás acá, te das cuenta de que está pasado algo tan grande entre lo que estas viviendo y lo que viviste (...)”* (Espinoza, 2022, p. 139) y de esta posibilidad de darse cuenta, no todos los(as) niños(as) lo logran o no todos(as) quieren contarlo todo. El objeto, entonces, sirve como intermediario para hablar sobre las vivencias migratorias, como lo hacen también otras actividades del taller, como las canciones, los bailes con las músicas de sus países, etc., esto va a permitir una mejor manera de comunicación con sus profesoras de FLE. En este sentido, el taller puede ser un aporte a ese acercamiento pedagógico.

Una de las profesoras aseguraba que el taller “les hizo (a los niños(as)) preguntarse sobre sus antecedentes, sobre lo que podría recordarles su país o sus historias del viaje... cuando hablamos en clase, algunos de ellos pudieron decir cosas que no necesariamente habrían dicho antes... así que, a veces, fue un pequeño detonante, aunque en ese momento no lo pensaran así.”

Con respecto a la puesta en escena de las historias con los objetos, la sesión se desarrolló de manera diferente en las dos escuelas. El grupo total se dividió en subgrupos de tres o cuatro niños(as). En la escuela Clément Falcucci del barrio Bagatelle, hubo dificultades porque el grupo de participantes estaba disperso, algunos niños querían los mismos objetos y fue difícil conciliar para que todos quedaran satisfechos. También necesitaron ser dirigidos por las talleristas y al final solo un subgrupo, de los cuatro, presentó su trabajo a los demás. En este grupo de Bagatelle, el nivel de francés era más bajo y muchos(as) no entendían lo que tenían que hacer.

En la escuela Fabre, del barrio Carmes, todos los subgrupos hicieron sus creaciones. El dispositivo para mostrar sus ejercicios fue frontal y se utilizaron unas bancas para hacer una escena en altura y unos cojines para tapar un poco la parte de debajo de los bancos, pero los(as) niños(as) manipulaban los objetos sin ocultar el “artificio” como en muchos espectáculos de marionetas en donde el manipulador se esconde por medio de un juego de luces, detrás de un teatrino o vistiéndose de negro. El no ocultar el juego de convertir los objetos en personajes que hablan y se transforman en marionetas tuvo como fin, no solamente darle importancia al objeto, sino, sobre todo, darle importancia al o a la niño(a) manipulándolo.

Técnicamente no solamente se veía que: “cuando una marioneta está en acción, existe una dicotomía inmediata entre el objeto animado y el objeto inanimado”⁹ (Banzhal, 2018, p. 106),

sino que también se observaba la ruptura entre el niño(a) manipulador(a) y su traspaso de energía al objeto inanimado para volverlo marioneta. De esta manera, los demás niños(as) espectadores(as), inicialmente, concentraban más su atención al manipulador(a), luego al objeto para terminar decodificando el objeto como marioneta y dejarse llevar por la historia. La mirada transitaba así entre las diferentes dicotomías propuestas: manipulador → obje-

to inanimado = marioneta. Pero, sobre todo, lo que más se observaba era el placer de ver a un(a) niño(a) divertirse haciendo su personaje y la alegría de sus demás compañeros(as) viéndole. Los ejercicios no contaban directamente los viajes migratorios de los(as) niños(as), sino que se crearon historias con esos objetos venidos de diferentes partes, fue como “magnificar su propia presencia, a través de este objeto”, decía la profesora.



Imagen 6. Presentación de los ejercicios con objetos, Escuela Fabre, Toulouse

Efectivamente, el objeto sirvió en esta parte para poder honrar la presencia de cada niño(a) y no la del objeto, poniendo énfasis en querer jugar con los demás, para encontrarse en el momento presente, creando lazos a través del teatro. Una de las escenas, por ejemplo, era el de una pequeña tetera en metal (manipulada por una niña japonesa de 7 años), que iba comiendo a todos los otros personajes-objetos (un collar, un elástico para el cabello...) mientras los niños manipuladores gritaban o se quejaban como reacción de sus objetos al ir siendo devorados por el monstruo-tetera. En esta escena, los objetos cobraban vida (y morían) mientras los(as) niños(as) espec-

tadores, talleristas y profesoras disfrutaban del pequeño espectáculo. Es así como “El teatro de objetos está emparentado con los juegos infantiles que desvían los objetos de su función habitual para transformarlos en representaciones imaginarias” (Genty, 2015, p. 295). A la edad de los participantes de este taller, el juego simbólico con los objetos y demás elementos propuestos para el juego, les permitió expresar, de otras maneras, sus emociones, sin la necesidad de tener que encontrar las palabras adecuadas para hacerlo. El idioma, la diversidad cultural no fueron barreras, sino puentes de encuentros felices a través del juego y del gesto escénico.

8 · En la segunda edición de la revista TransMigrARTS se explica el concepto de «sensible», TMA, Espinoza, P. No. 2, Mi temporalidad participativa. p.139.

9 · « Lorsque une marionnette est en action, on observe immédiatement une dichotomie entre objet animé et inanimé » (Traducido al español por P. Espinoza)

Conclusiones

La experiencia descrita hasta aquí evidencia la urgencia de desarrollar propuestas artísticas específicamente adaptadas a las características de la niñez migrante. El diseño inicial del prototipo TransMigrARTS Taller Procesual de Práctica Teatral y Gesto Escénico (TPPTGE), centrado en adultos, tuvo que ser modificado sustancialmente para responder a las necesidades cognitivas, emocionales y contextuales de los dos grupos de niños(as) participantes. Su implementación demostró el potencial del teatro como dispositivo lúdico y simbólico para facilitar la expresión emocional, la elaboración de experiencias migratorias y el fortalecimiento de la identidad en la infancia. A través del juego escénico, los niños pudieron explorar su propia corporalidad y la comunicación colectiva más allá del lenguaje oral.

Después de la coimplementación del taller, con dos grupos de población infantil, deja entrever que, durante la etapa del pensamiento concreto en niños entre 6 y 11 años, exige la creación de actividades basadas en lo sensorial, lo tangible y lo experiencial. Las actividades del taller fueron exitosamente adaptadas al priorizar lo visual, lo kinestésico y la acción como ejes centrales del aprendizaje y de la expresión.

El teatro, entendido como juego simbólico, permite a los niños expresar vivencias migratorias sin necesidad de palabras complejas. Mediante el cuerpo, los objetos, el ritmo y la imaginación, los participantes pudieron explorar aspectos de su identidad, emociones y pertenencia en un entorno lúdico y seguro.

Cabe señalar que el hecho de que las actividades propuestas por el taller TPPTGE fueran todas a través de la palabra dificultó ciertas explicaciones ante poblaciones migrantes que están en proceso de adaptación y aprendizaje de la lengua del país de acogida. Sin embargo, en un contexto multilingüe, el teatro funcionó como un lenguaje universal que permitió superar a menudo, las barreras idiomáticas. La valorización de las lenguas de origen, combinada con dinámicas no verbales, facilitó la participación equitativa, el fortalecimiento de la autoestima y la construcción de vínculos entre las niñas y niños, las talleristas y las profesoras.

La actividad centrada en los objetos personales, por ejemplo, permitió explorar memorias afectivas vinculadas al país de origen y promover procesos de reconocimiento individual y colectivo. En varios casos, el objeto funcionó como catalizador de vínculos familiares y materialización simbólica del trayecto migratorio. En tanto algunos objetos fueron elegidos con la ayuda de los padres, se generó una “materialización simbólica” del trayecto migratorio, fortaleciendo los lazos entre generaciones.

Es necesario tener en cuenta que, a diferencia de los adultos, los(as) niños(as) no narran linealmente sus procesos migratorios. En su lugar, expresan fragmentos sensoriales, emocionales o simbólicos que permiten vislumbrar las huellas de la experiencia vivida. Esto exige nuevas formas de escucha pedagógica, atentas a lo implícito y a lo no verbal.

La coimplementación del taller permitió, igualmente, constatar que la creación artística en grupo, centrada en el juego simbólico, fortalece el sentido de pertenencia, la colaboración y la construcción de una comunidad intercultural. La práctica teatral propició espacios seguros de experimentación, reconocimiento mutuo y agencia infantil.

El taller no solo impactó a los niños participantes, sino también a talleristas, docentes y observadores, que aprendieron a adaptar sus prácticas, a escuchar sin forzar y a observar lo que los cuerpos y las miradas expresan cuando todavía las palabras no pueden decirlo.

Es fundamental que, para futuras investigaciones, se tenga en cuenta que los(as) niños(as) no suelen relatar sus experiencias migratorias de manera lineal ni explícita, por lo que se recomienda investigar cómo se manifiestan estas vivencias a través de lenguajes alternativos (dibujos, juegos, gestos, objetos...). Esto permitiría comprender mejor los modos de elaborar el duelo migratorio en edades tempranas y el impacto de los talleres artísticos en la construcción de agencia en niños migrantes, entendida como la capacidad de actuar, decidir, imaginar y transformar su realidad. En este sentido, el teatro, la música, el dibujo y otras prácticas artísticas podrían ser analizadas, no solamente como lenguajes expresivos, sino también políticos, en cuanto las artes forjan maneras amables de acogida.

Bibliografía

Achotegui, J. (2008). Duelo migratorio extremo: el síndrome del inmigrante con estrés crónico u múltiple (Síndrome de Ulises). *Psicopatol. salut ment.*, 11, 15-25. Obtenido de <https://www.fundacioorienta.com/wp-content/uploads/2019/02/Achotegui-Joseba-11.pdf>

Achotegui, J. (2021). Emigrar hoy en situaciones extremas. El síndrome de Ulises. *Aloma*, 79-86.

Achotegui, J. (2022). *Los siete duelos de la migración y la interculturalidad*. Barcelona: NED ediciones.

Banzhal, P. (2018) « Une poétique cognitive de la marionnette » en *Poétiques de l'illusion. Dialogues contemporains entre marionnette et magie*. Bruxelles : Éditions Alternatives Théâtrales.

Cabrejo Parra, E. (2020) *Lengua oral: destino social de las niñas y los niños*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Calderón, T. (2024). “Infancias migrantes: resiliencia y arte” en *Literatura de fronteras*. Publicado en el diario *El mercurio* de Valparaíso. <https://www.literaturade-fronteras.cl/ldf/infancias-migrantes-resiliencia-y-arte/> [Consultado el 12 de abril de 2025].

Espinoza, P. (2022). “Mi Temporalidad participativa” en *Revista TransMigrARTS-TMA*. No. 2. pp. 138-143

Francequin, G. et Réal-Douté, M. (2001). « Accueillir les enfants migrants » en *Enfances et Psy*. No. 16. Pp v. 81-88. Èrès éditions.

García-Huidobro, V. (1996). *Manual de pedagogía teatral*. Fundación Futuro.

García, T. (2023) "Un niño nunca es un migrante, un niño es un niño" en *Diario de Cádiz*. 12 de diciembre. https://www.diariodecadiz.es/cadiz/nino-migrante-jornadas-buenas-practicas-inclusion-Cadiz_0_1856216233.html

Genty, Ph. (2015). *Paisajes interiores*. Buenos Aires: Universidad Nacional de San Martín (UNSAM EDITA)

Gödkuman, Y., Freitas de, J. y Sturm, G. (2020). “Le théâtre au service de la resilience et l’inclusion des adolescents migrants au collège » en *Rhizome*. Presses de Rhizome. pp. 18-19

Martínez, L. V. (2013). “Antropología y teatro: dramatizaciones en una etnografía con niños/as migrantes en *Nómadas*. No. 39. Julio/diciembre. Bogotá.

Molina-Fernandez E. Garcia-Vita M. y Martinez, M. (2024). “Processus de construction de l’instrument Transform-Arts. Pour une évaluation de l’auto-transformation des personnes migrantes dans des ateliers artistiques » en *Revista TMA*. No. 5. pp.70-81

Piaget, J. e Inhelder, B. (1997). *Psicología del niño*. Ediciones Morata.

Piper-Shafir, I. y Fernández-Droguett, R. (2013). Psicología social de la memoria: espacios y políticas del recuerdo. *Psyke*, 22(2), 19-31.

Ruy, C. (2018) “La manipulación en el teatro de objetos. Un recorrido pedagógico.” En *Cosidad, carnalidad y virtualidad. Cuerpos y objetos en la escena*. (Alvarado, A. comp.). Buenos Aires: UNA. Artes dramáticas. pp. 118-152

Sauvaire, M. (2024). Leer juntos. Leer, transmitir, transformar en contexto de migración en *Revista TMA*. Pp. 26-49

Goenechea Permisan, C. García Fernández, J.A. y Jiménez Gámez, R. “Los dilemas de la atención educativa a los alumnos inmigrantes recién llegados. Estudio comparativo de los modelos andaluz (ATAL) y madrileño (Aulas de Enlace)” en Profesorado. *Revista de currículum y formación del profesorado*. Vol. 15 No. 3. Universidad de Granada.

OMI. *El arte y la creatividad como elementos de apoyo psicosocial y salud mental para personas migrantes*. <https://lac.iom.int/es/blogs/el-arte-y-la-creatividad-como-elementos-de-apoyo-psicosocial-y-salud-mental-para-personas-migrantes>. [Consultado el 20 de marzo de 2025.]

UNICEF (2025) *Enfants migrants et déplacés. Les enfants sont avant tout des enfants*. <https://www.unicef.org/fr/enfants-migrants-refugies-deplaces#:~:text=Les%20enfants%20en%20d%C3%A9placement%20sont%20avant%20tout%20des%20enfants.&text=Des%20millions%20d'enfants%20sont,vie%20meilleure%20et%20plus%20s%C3%BBre>. [Consultado el 9 de marzo de 2025]

Velásquez, A., Camacho, S. y R. Gómez (2023) Modelización de los talleres prototipos TransMigrARTS: Una experiencia de reconocimiento de saberes: *Revista TransMigrARTS TMA*. No. 4 pp. 56-70. <https://www.transmigrarts.com/3d-flip-book/tma4/>

Velásquez, A. y col. Talleres prototipo TransMigrARTS. *Revista TransMigrARTS TMA*. No. 4 pp. 56-70. <https://www.transmigrarts.com/3d-flip-book/tma4/> pp. 71.

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/ZV NK8160

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-prototype, 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 contextuada 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).

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... inhala y exhala 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 matria 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 cypher³, 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 conmovearse 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 sentidos⁴

El Taller se fue instaurando en el salón en el que se desarrollaba, sesión a sesión, como un hábitat⁵ 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-poiético⁶ 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 olfaciones colectivas.

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

ensayando⁷ los pasos y las poses se fue co-producendo 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),⁸ 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 bailante⁹ 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, incor-porando 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 flujones centrípetas o centrífugas, en las lógicas de fondo-figura- fondo.¹⁰ 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):

10 · 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.



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.

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 apropiar 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).

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 (Martínez, 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 Martínez (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)¹¹

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 10.59486/GPHF2121](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>»



EXPERIENCIAS



El Darién, un jardín en movimiento que enfrenta al destino

Darien,
a moving garden that
confronts destiny

Darien,
un jardin mouvant qui
affronte le destin

DOI 10.59486/RUWR8137

Ángela Valderrama Díaz

Profesora de planta de la Universidad Pedagógica
Nacional de Colombia

*“Lo cierto es irse. Quedarse es ya la mentira, la construcción,
las paredes que parcelan el espacio sin anularlo.”*

Julio Cortázar.

Estas páginas presentan una experiencia que surge del trabajo de campo desarrollado en el marco del proyecto doctoral que adelanto en la Universidad de Toulouse Jean Jaurès, y analiza las implicaciones éticas en el uso de la narrativa testimonial de la migración en la creación dramática. Adscrito al Doctorado en Artes y Ciencias del Arte, bajo la metodología de investigación creación, este proyecto hace parte del programa TransMigrARTS y busca producir una escritura teatral que evidencie el análisis de las implicaciones éticas del autor de ficción en la dramaturgia surgida del testimonio de migrantes forzados e ilegales, quienes en su ruta migratoria han atravesado fronteras adversas debido a las condiciones geográficas propias del territorio (ríos, mares, desiertos, selva, etc.).

En su desarrollo, se ha adelantado un trabajo de campo en el Darién, frontera Colombia-Panamá; en Ciudad Juárez, frontera México- Estados Unidos y en Granada (España), con el fin de experimentar y aproximarse in situ a la vivencia de los migrantes y poder recoger, en terreno, sus testimonios de tránsito. A continuación, precedida y antecedida por un prólogo y un epílogo reflexivo, se describe la experiencia de campo realizada en junio de 2024, en la selva del Darién Colombiano.

Antes de avanzar en cualquier dirección, cuando las circunstancias dadas son adversas, temerarias, inciertas y proclives a la fatalidad, cuestionamos la posibilidad de permanecer anclados a la tierra húmeda que soporta las raíces y brinda estabilidad, como antaño los pueblos eligieron asentarse en un territorio que determina un límite y una propiedad. ¿Por qué cruzar el mar, franquear una selva o atravesar un desierto cuando todo ello anticipa un riesgo vital propio y compartido con aquellos que acompañan el camino? Recuerdo las líneas de una vieja canción infantil que tararea: yo no soy un bailarín, porque me gusta quedarme, quieto en la tierra y sentir, que mis pies tienen raíz.

La cantante y escritora argentina María Elena Walsh, compuso en 1962 la “Canción del Jardinero” que trata sobre la felicidad de este personaje, símil explícito del cuidador del jardín: estudioso de su oficio, fiel vigía y hábil curandero quien, sobre su cielo de tierra, sueña el olor de una primavera que trae la promesa de un país florecido. A modo de elogio a una vida sosegada, tan deseada en nuestro siglo, vive en armonía con el viento, la dulzura de la miel, con un dios y hasta la tristeza de las flores, pues puede pintarla con su pincel y acompañarla con los sonidos del cascabel.

¿Cuántos anhelamos profundamente el cuidado sosegado del jardín? Sin embargo, el contexto y el azar casi siempre tensan la voluntad humana poniéndola al límite del riesgo, del salto, de la caída que sabemos nuestra. Nuestra por ser efecto de la propia responsabilidad y ante la que muchas veces se espera con esperanza – cual *deus ex machina* – una salvación providencial. Shakespeare afirmaría en Otelo, bajo la voz de un Yago perturbador:

¿Virtud? ¡Una higuera! Ser de tal o cual manera depende de nosotros. Nuestro cuerpo es un jardín y nuestra voluntad, la jardinera. Ya sea plantando ortigas o sembrando lechugas, plantando hisopo y arrancando tomillo, llenándolo de una especie de hierba o de muchas distintas, dejándolo yermo por desidia o cultivándolo con celo, el poder y autoridad para cambiarlo está en la voluntad. (Shakespeare. Otelo. Acto I, Escena III)

En la metáfora del jardín, la acción del personaje que lo cultiva o lo deja yermo –quien en Walsh lo

cuidaba– es aquí una analogía de la libertad humana y un llamado a ejercer una práctica concreta de la misma a través de la voluntad, aun cuando se trate de alcanzar absurdos objetivos. En efecto, hay una justificación para decidir quedarse enraizado en un lugar, o cambiar el jardín –el cuerpo– de lugar. Más allá de los motivos que mueven a Yago –pues agitado por el odio hacia el moro, incita a Rodrigo a conseguir un amor prohibido: Desdémona–, Shakespeare reflexiona sobre el poder y la autoridad humana para cambiar una situación del presente. Lo que podría ser un intento por contradecir el destino haciendo uso del libre albedrío, un eterno dilema existencial que cobra sentido social cuando la cualidad de las causas que mueven la acción voluntaria del hombre revela la injusticia y la inequidad.

En el pensamiento trágico, el héroe –el hombre– buscando actuar de forma coherente (¿virtuosa?, como lo pregunta Yago en el siglo XVII), se enfrenta con algo que parece predeterminado e inmutable: el destino; algo de su condición humana que está prescrito por el entorno, un contexto no parcial, sino absoluto y que sale de su propia determinación. Practicando su voluntad, muchas veces desmesurada y de manera consciente o inconsciente, arriesga todo, poniendo en peligro su propio bienestar y el de aquellos que representa. Si en el mundo clásico aparentemente no podemos escapar del oráculo, de las leyes divinas, del linaje o aún de las leyes de la ciudad, pues en sí mismas parecen inexpugnables, cabe preguntarnos en el presente sobre aquello de lo que aparentemente no podemos escapar. ¿Cómo escapar de una enfermedad crónica?, por ejemplo, o, ¿cómo escapar de situaciones de violencia y pobreza extremas, marginalidad e inequidad? En ambos casos, el ser humano se evidencia frágil ante un orden del que, figuradamente, no puede huir.

Tomemos una pausa y reflexionemos sobre el segundo interrogante y su relación con la migración forzada. Es forzada porque no hay elección, quienes huyen de una muerte violenta o una lenta a causa del hambre y falta de oportunidades, retan la muerte buscando sobrevivir en su intento, entonces, parecieran erigirse como seres épicos, aparentemente capaces de enfrentar todo tipo de adversidad geográfica, social y personal.

EL DARIÉN

*El viaje implica un riesgo.
Un riesgo también compartido con quien
lo hizo posible.*

Una intuición, un deseo, una decisión.

Para escribir sobre los migrantes quise conocer la selva, adentrarme en su olor, su temperatura, su belleza, su exuberancia, su peligro y su terror. Quise conocer la experiencia de tantos miles que la recorrieron: hombres, mujeres, niñas y niños, solos o acompañados. En los últimos años, menos ermitaños y más amparados por alguien que sigue o comparte su propio abandono: abuelos, padres, madres, hermanos, infantes, algunos de ellos hijos. Huérfanos de su tierra -de su país y algunas veces de sus propias familias-, arrancan las débiles raíces que los sostienen en el presente y emprenden un viaje clandestino hacia lo que los formales datos, auguran como desgracia. Retan las circunstancias, en una apología a la muerte que se confunde con la esperanza de una nueva vida.

En Colombia, las noticias nacionales traían el eco del miedo¹. ¿En verdad resultaba necesario tomar un riesgo de esta magnitud? En el país sabíamos que ir al Darién era ya un acto temerario, pero ir en el preciso momento en que EEUU y el propio gobierno nacional presionan a las bandas ilegales que controlan el territorio, eso, además de imprudente era desmedido.

Por una casualidad de esas que surgen cuando frente al escaparate de una librería se tantea la eventualidad de sostener un diálogo con un nuevo autor, tuve el contacto de un fotógrafo que había hecho la travesía del Darién para capturar los rostros de la migración. Su consejo fue claro: “no puedes salir de Colombia, te devuelves antes de llegar a Banderas y tienes que contactar un fixer.” Luego de una conversación, tuve la confirmación del fixer quien nos esperaba el lunes siguiente.

Yo no iba sola, gracias a una extraordinaria mujer resuelta e incondicional emprendí este camino acompañada, y la ruta, aunque decidida a último

momento, fue imaginada con breve anticipación: 1 hora en avión, Bogotá-Medellín. 8 horas en bus, Medellín- Necoclí. 2 horas en lancha, Necoclí-Acandí. Pactamos también disyuntivas claras que nos resguardaban: comprar solo tiquetes de ida para regresar apenas fuese necesario, llevar un equipaje ligero, y en Acandí (Chocó) -punto neurálgico para adentrarse en la selva-, íbamos a estar alojadas en casa de su familia, que durante algunos días fue como la mía propia.

Viajábamos a lo que se conoce como el golfo de Urabá, toda la fuerza del mar caribe que entra y separa dos departamentos colombianos: Antioquía y Chocó. Paisajes vibrantes, aguas cristalinas, manglares, humedales, una variedad incontable de especies naturales y animales, gran diversidad cultural, ciénagas, volcanes, toda la humedad y el calor del clima tropical, muchos ríos, selva y mar; todo un paraíso natural, dominado por la presencia y el orden que imponen grupos paramilitares.

Sin tiquetes de regreso, llegamos a Medellín (Antioquía) un sábado 22 de junio en horas de la noche. Apresuradamente y en medio de la lluvia, un carro nos llevó del aeropuerto al terminal de buses donde obtuvimos dos pasajes para Necoclí (Antioquía). El bus salió del terminal en el horario previsto. En el trayecto se detuvo para recoger a quienes talvez -de manera tan clandestina como la imprevista parada- pagaban un precio más económico: cuatro migrantes. Allí, en medio de la lluvia y la oscuridad los vimos a los ojos por primera vez.

Necoclí – Antioquia

A las 6 de la mañana del domingo, descendimos a Necoclí, un pequeño pueblo colorido al lado del mar al que el sol desvanece, a su propio ritmo, los vivaces tonos con los que sus habitantes pintan las casas. A esa hora, en medio de un fresca brisa cálida y tropical, algunos lugareños empezaban a despertar y muchos de los migrantes que dormían en carpas improvisadas, bajo cualquier sombra en las distintas calles, ya estaban recogiendo su equi-

paje para continuar el día: un morral, una carpa, un pequeño fogón, un botellón de agua de 5 litros y, por supuesto, pastillas purificadoras. También

estaban los varados en la zona, sin equipaje, carpas, ni grandes esperanzas durmiendo bajo cualquier sombra a orillas del mar.



Foto 1. Migrante varado al lado del Puerto de Necoclí.

A medida que avanzábamos por las calles del pueblo, el número de migrantes aumentaba, solo aquellos que habían logrado reunir el dinero para pagar el costo exigido para llegar a Acandí o a Capurganá, iban al muelle. Nosotras también íbamos al muelle, con la incertidumbre de poder embarcar, pues la noche anterior habíamos recibido un mensaje que anunciaba una posible restricción marítima para naves menores, y como es bien sabido en la zona, no todos los días el mar se deja navegar. Al llegar al puerto era evidente que la predicción había perdido fuerza, la cantidad de personas que allí concurría a esa hora de la mañana era importante, todas ellas claramente identificables: nativos, turistas o migrantes. La gran mayoría, migrantes.

Con los tiquetes de la embarcación en mano, solo nos quedaba esperar. La espera era silenciosa, la observación aunque disimulada – como corresponde en el contexto – era detallada: muchos niños recorrían el lugar, algunos de ellos veían por primera vez el mar; familias de migrantes listas para cruzar el caribe colombiano; rostros de agotamiento, perplejidad y desespe-

ranza, otros de osadía y optimismo; traficantes de personas que negociaban con los migrantes el costo del trayecto, daban indicaciones, iban y venían de un lado al otro con nuevos grupos; gente del lugar que iniciaba un día laboral en un pueblo donde la migración y el turismo son la fuente fundamental de la economía; algunos turistas del país y otros pocos extranjeros. Todos, resguardados del sol, que minuto a minuto eleva la temperatura, aguardábamos el llamado de nuestra embarcación.

Muchas bolsas plásticas y negras de gran tamaño empezaban a circular. Antes de ser ingresada en la bodega, cada maleta debía ir metida en una bolsa negra, marcada con un número y un papel que le entregaban a su dueño para ser reclamada en su lugar de descenso. Sobre las 8 a.m., empezaron a salir embarcaciones: algunas solo llevaban migrantes, otras solo turistas, y estaban las que los llevan juntos. Por lo general los turistas iban a Capurganá (Chocó), por tanto, la que les correspondió a ellas fusionaba nativos, turistas y migrantes. Los turistas descendieron en la primera parada: Bahía Triganá, allí el cambio de paisaje era abrupto, el Chocó vis-

1 · Titulares del periódico el Tiempo. Junio 11 de 2024: Estados Unidos ofrece millonaria recompensa por miembros del Clan del Golfo implicados en tráfico de migrantes en el Darién. Junio 12 de 2024: Toda la fuerza del gobierno de Estados Unidos viene por ustedes: Departamento de justicia a mafias de tráfico de migrantes por el Darién. Junio 13 de 2024: ¿Quiénes son los capos del “clan del Golfo” vinculados con el tráfico de migrantes a través del Darién?

lumbraba toda la belleza y exuberancia de su selva junto a un mar de agua cristalina. Quienes recibieron a los turistas, no dejaron de saludar con palabras de aliento a los migrantes que emprendían con desasosiego, su camino al Darién.

Acandí - Chocó

Prontamente los tonos verdes y azules que dejábamos en Triganá, fueron tornándose más oscuros, disminuía el oleaje y el agua se volvía más turbia y densa, allí el mar se encontraba con el río Guatí. Sobre su cauce, en la segunda parada -ya próximos al pueblo de Acandí (Chocó)- solo abandonaron la embarcación los migrantes, los nativos -entre los que nosotras figurábamos al ser acogidas por una familia del lugar- debíamos esperar en un diminuto e improvisado muelle, mejor conocido en la zona como embarcadero. Ellos tenían preguntas y los encargados daban respuestas:

- ¿Dónde están nuestras maletas?
- ¡Se les entregan en el albergue!

Luego de algunas indicaciones inaudibles, los migrantes debían ingresar en fila dentro de un camino cercado por dos vayas de madera laterales que constituían el inicio de la ruta hacia el albergue. El padre de una de las familias de migrantes gritó jocosamente al entrar en el cerco:

- “Está entrando el ganado fino, de fino paso.”

Si bien algo de humor parecía ofrecer un mejor augurio para su propio recorrido, era evidente que el embarcadero donde descendían tenía múltiples usos, actuaba en otros tiempos o en otros horarios, como muelle rústico para desembarcar el ganado. Las mujeres, hombres, niños y niñas migrantes empezaban, en ese instante, su ingreso a la selva: un territorio húmedo, lluvioso, majestuoso y desbordante.

Abordamos la embarcación una vez más, esperando la próxima parada. Mientras avanzamos por el río, los migrantes lo bordeaban caminando, uno tras otro, tal como se los habían indicado. Ellos iban al albergue, nosotras al pueblo de Acandí. Descendimos en el embarcadero de los

nativos y por fin llegamos a casa de la familia que nos acogía. Acoger para muchas familias colombianas, resulta casi una analogía del hospedaje en el mundo antiguo. Acoger es recibir con regocijo, con generosidad, con dedicación, con la promesa silenciosa de cuidar esmeradamente del huésped mientras permanece en casa.

El pueblo era pequeño, allí todo era sencillo, cotidiano, autóctono, parecía estar al margen de los cientos de personas que día a día desembarcaban del otro lado del río Guatí. En su calles, nunca nos cruzamos con ningún migrante, todo estaba aparentemente organizado y solo escuchábamos que ellos estaban arriba en el albergue. Escuchábamos también que muchos de sus habitantes trabajaban en el albergue o en Las Tecas, que era el segundo campamento; otros esperaban su turno para emplearse acompañando a los migrantes durante el ascenso a la frontera. Esto resumía el elevado crecimiento de la economía local que vino en ascenso después de la pandemia y coincidía con el aumento de las caravanas de migrantes que, en su camino hacia el norte, buscaban atravesar el Darién.

El albergue o el campamento #1, era un espacio de mediano tamaño, una suerte de claro abierto en medio del paisaje selvático, bien delimitado y resguardado. Adentro, la tierra amarilla tapizaba el suelo; algunas palmeras y árboles de gran tamaño procuraban sombra para resguardarse del intenso sol que acompaña los días; kioscos y grandes estructuras bien entejadas servían de refugio para instalar las carpas; tiendas donde comprar lo necesario; y un pequeño lugar que hacía de enfermería, ofrecía una mínima atención médica y también psicológica para quienes, se presumía, solo iban estar de paso por un día o una noche. Quienes tienen el dinero suficiente pasan algunas horas allí por asuntos de registro, otros -dependiendo la hora de su llegada- duermen allí una noche, otros esperan varios días las remesas suficientes para poder pagar el precio que aún deben y continuar el viaje.

Acandí – Las Tecas

El lunes fue un día de planificación y el martes 25 emprendimos el camino hacia Las Tecas. Siguiendo las recomendaciones dadas, planeaba hacer

algunas entrevistas, pasar allí una noche y, al día siguiente, avanzar con los migrantes solo durante un breve fragmento del camino de ascenso a la frontera. Ese fue el permiso que obtuvimos.

Llegamos a las Tecas en horas de la mañana. Bajo el sol ardiente y la humedad típica de la zona, el trayecto se hacía en moto, estaba bien delimitado y durante gran parte del camino se bordeaba un pequeño río, no tan caudaloso como el río Guatí. Lo que años atrás comprometía muchas horas y hasta días de recorrido o el pago de una carreta impulsada por caballos, ahora los migrantes lo realizaban subidos en el platón de pequeños camiones y en menor tiempo; por supuesto el costo del servicio había aumentado significativamente.

“Mi esposo tiene dos años en Estados Unidos. (...) hace dos años nos separamos en Bogotá, él agarró para acá y yo para Venezuela. Ha pasado de todo. Él ya hizo este cruce, pero él se fue por carretas. Estaba distinto. Estaba más económico, pero no estaban los caminos hechos. No había esta organización.” (Andrea, migrante venezolana, junio de 2024)

El segundo campamento, mucho más grande que el primero, tenía la capacidad para albergar más de 1000 personas y semejava un pequeño caserío de esos que se encuentran al borde de la carretera,

ra, cerca de un río que sirve como balneario natural. Antes de ingresar había una zona de registro y revisión minuciosa de equipajes para los migrantes pues les estaba prohibido ingresar objetos cortopunzantes y licor. A uno de los migrantes, quien decía ser mecánico y cargaba consigo su caja de herramientas, le fue confiscada la caja completa.

Luego de ingresar, se abría una gran explanada compuesta por grandes estructuras techadas bajo las que se instalaban las carpas; entre estas, se ubicaban los baños colectivos. A la izquierda, una zona dedicada exclusivamente a las familias que iban con niños de brazos, más cercana a la enfermería: una casa pequeña construida en madera. En lo alto de una montaña bajaba, se asentaba una construcción amplia de madera donde dormían quienes vigilaban el campamento y al lado, los médicos voluntarios que pasaban algunas temporadas en el lugar. Al fondo del campamento un camino conducía al río, a cada lado del camino, pequeñas casas improvisadas que se usaban como tiendas y restaurantes, allí se vendía todo tipo de mercancía necesaria para la noche y para el camino: reverberos, carpas, candados, linternas, prendas protectoras para el sol, botas para la selva, pilas, alimentos, agua, servicio de carga eléctrica, red para internet, etc., todo tenía un costo, que por lo general era cobrado en dólares.



Foto 2 y 3. Campamento las Tecas-día. Campamento las Tecas-noche.

Desde el campamento se observaba la selva tupida, cálida y húmeda del Darién a la que llaman el tapón, una suerte de corcho natural que en el medio de un continente detiene el paso entre el sur y el norte de América. Franquearla es un reto para la vida humana: terreno inestable, criaturas salvajes, falta de agua potable, enfermedades tropicales, recónditas comunidades indígenas y grupos al margen de la ley. Para quienes no tienen dinero ni permiso legal para realizar un tránsito migratorio

por carreteras, vías marítimas o aéreas, esta es la única opción: cruzarla o morir en el intento.

Cuando llegamos, en horas de la mañana, apenas estaban instaladas 6 o 7 carpas de familias o grupos de migrantes, al caer la noche, cerca de mil migrantes se aglomeraban en el campamento. Quienes ingresaban a lo largo del día, elegían el lugar donde instalar su carpa, organizaban sus cosas e iban al río a descansar y pactar, entre ellos, los últimos acuerdos antes de iniciar el ascenso.



Foto 4. Migrantes en el río del campamento Las Tecas.

Una tensa pausa confundía su alegría por haber llegado a este punto del camino, con el temor que implicaba empezar la travesía del Darién en la próxima madrugada. Todos sabían cuándo comenzaban, pero no cuándo la iban a concluir, eso quedaba al azar repitiendo, en voz alta y en silencio, que tendrían la fuerza necesaria para llegar al otro lado.

“Como se han dicho tantas cosas en las redes sociales, o sea, mucho terror, porque todos no vivimos lo mismo: que si los indios, que si no llevas dinero, que después de las banderas en Panamá te van a esto, (...) y uno pues, uno se encomienda solamente a Dios, porque en realidad dicen que aquí nadie espera a nadie.” (Mayrena, migrante colombiana, 25 de junio de 2024)

El pago realizado a los traficantes de personas, aseguraba llegar a salvo hasta el punto fronterizo conocido como Banderas, en adelante, empieza Panamá y allí cada migrante debía ir bajo su propia suerte. Arribar a Banderas implica un trayecto largo, según información del lugar, siete puntos de descanso se encontraban en el camino. Quienes tenían muy buen estado físico podían

llegar a concluirlo en algo más que un día, pero eran invisibles los deportistas que viajaban solos. La gran mayoría transitaba con niños, grandes maletas y botellones de agua para el camino.

“...pero dado el tiempo y las cosas que están pasando entonces decidimos salir hoy. Máximo, nosotros tendríamos que estar saliendo el viernes o el jueves de la selva, de esta semana. (...) todo va a salir bien, pues, en nombre de Dios. Y siempre hacia adelante, hacia adelante. No mirar atrás pega (...), porque pega, pero hay que seguir, hay que seguir, no nos podemos quedar atrás porque entonces es peor.” (Ana Gabriela, migrante venezolana, 25 de junio de 2024)

Ella también había llegado a las Tecas el martes, viajaba con sus dos hijos pequeños y otra familia amiga y, en sus cálculos inseguros, planeaban llegar a Banderas en dos días, por supuesto hay quienes tardan mucho más. La gran mayoría de migrantes que allí se reunían eran venezolanos, entre los identificables también habían peruanos, colombianos, ecuatorianos, haitianos y africanos. Una gran súplica compartida por todos:

“que no llueva en la noche”, pues de llover, el tapón que les esperaba al día siguiente iba a ser más peligroso y difícil de franquear. Los truenos en la montaña surgieron deslumbrantes poco después de pasadas las 8 de la noche. Luego vino la lluvia y a las 10:00p.m., los encargados del lugar, quitaron la luz en todo el campamento. La gente sabía que debía dormir y despertar a las 5 de la mañana, ninguno se podía quedar.

El miércoles 26 de junio, antes de las 6 de la mañana, ya estaban todas las personas migrantes

listas para avanzar. Muchas querían estar en primera fila para empezar el camino y entonces madrugaron más. Vinieron algunas oraciones y otras indicaciones hechas por megáfono: se les habló de las paradas para descansar; de las 3 primeras horas en las que la travesía se debía hacerse por el río (río muerto le llamaban los lugareños) antes de empezar el ascenso por la montaña; y les presentaron también a los guías y mochileros que les acompañarían para no desviarse del sendero. Los mochileros cargaban maletas y personas, por supuesto, el costo era adicional.



Foto 5. Grupo de migrantes preparados para iniciar el ascenso a la selva.

Una vez terminaron las indicaciones, les abrieron el paso quitando el seguro de una cerca bien vigilada. Cientos de personas se agolpaban para atravesarla, era evidente su alegría, expectación, fuerza y voluntad, siempre tensada por el terror

que prometía el camino. En medio de grandes vítores de ánimo, un río de migrantes sumergió sus pies en el agua para avanzar, mojados sus zapatos ya no había vuelta atrás.



Foto 6. Cruce del río muerto al inicio del camino.

Acompañamos su recorrido durante 3 horas y media, en ese segmento atravesamos de un lado al otro más de 20 veces el río. Los guías y mochileros custodiaban a la multitud, mientras ayudaban



Fotos 7 y 8. Migrantes en su recorrido por el Darién.

Al adentrarse cada vez más en la selva, el terreno se hacía inestable, vinieron caídas, desmayos, cansancio y algunas pocas personas que se detenían para ayudar. “Mamá, ¿pero en este país nos vamos a quedar para siempre?”, “...si nos vamos por el río las rocas nos hacen caer”, decían algunos niños. Pasadas dos horas surgía ya el agotamiento colectivo, entonces se hacían más fuertes los sonidos de la naturaleza y dejaban de oírse las conversaciones y voces de ánimo que las personas se daban al principio.

Cuando las piernas empezaban a temblar, los cuerpos permanecían de pie en una suerte de inercia o naturaleza vertical, había quienes elegían sentarse un rato en las rocas y reposar, todos suspendidos por instantes en su propia reflexión, una suerte de conge-

y animaban a las personas y ofrecían sus servicios. Con el paso del tiempo algunos empezaban a quedarse, otros esperaban volver a encontrar su grupo familiar antes de continuar el recorrido.



lamiento que detiene la respiración mientras en silencio se siente el agotamiento del presente y se imagina el fracaso en un próximo paraje desconocido. De pronto, una bocanada de aire entraba de nuevo a los cuerpos, reaccionaban y volvían a continuar.

En los descansaderos, se veían al lado del camino algunas mesas irregulares hechas en madera, tan rústicas como las cabañas de los pequeños caseríos que las contenían. Quienes las atendían esparcían moscas para evitar que se posaran sobre los alimentos que vendían. Pocas personas compraban, el camino que quedaba era largo y el dinero debía ahorrarse para las situaciones límite, sin embargo, reposar unos minutos y conversar, les brindaba el ímpetu requerido para continuar.



Foto 9. Migrantes en ascenso lodoso por la montaña.

“Estoy inmigrando por las situaciones que acontecen en nuestro país. Mucha delincuencia, también la economía muy baja, también como somos indígenas somos discriminados en el país, en la ciudad.” (Myriam, migrante peruana, junio 25 de 2024)

“Dejo atrás la indiferencia de mi propio país” (Mayrena.)

“Mi casa, mi hogar, mi madre, mis hermanas, mi papá. (...) ya uno después que sale de esa cáscara, de su casa, ya uno tiene como que florecer y afrontar las cosas como mejor vengan.” (Ana Gabriela.)

Nos despedimos de algunas de las personas migrantes entrevistadas en el descansadero llamado Caracolí, hasta donde se nos permitía llegar, allí donde se deja de atravesar el río y el ascenso continúa en medio de la montaña.

Un día después, las noticias de Acandí mostraban videos de la cerca metálica puesta por el gobierno panameño en la frontera, con el fin de evitar el paso de los migrantes. En la semana si-

guiente, las noticias de Acandí ya eran del orden nacional.² Tal vez si este grupo de migrantes no hubiese hecho el recorrido el día que lo decidieron, probablemente otro hubiese sido el desenlace; y si yo no hubiese escuchado los elementos azarosos que se articularon una semana atrás para visitar el Darién, otra sería la historia.

No todos los migrantes que pasaron por las Tecas llegaron al norte. Algunos murieron en la selva, otros fueron quedándose varados a lo largo del camino en países de centro américa, otros -apenas iniciado el 2025- transitaron la misma selva en un camino de retorno, y quienes llegaron, ahora viven con miedo de ser deportados con violencia. Quiero creer que algunas de las familias de la mujeres que entrevisté podrán empezar una nueva vida y cultivar su propio jardín en el país que así lo decidieron, de este modo algo de lo experimentado con ellas, habría tenido un sentido compartido. Mi esperanza no es infundada, algunas de ellas -en medio de un panorama político adverso- siguen intentándolo luego de un largo recorrido que les concedió un permiso de residencia provisional en EEUU.

EPÍLOGO

Retomemos el segundo interrogante situado al final del prólogo y volvamos a pensar en la migración forzada. Evadiendo toda generalización, podría intuirse que sus causas provocan los grandes ríos migratorios de quienes abandonan su país buscando un futuro del otro lado. Entonces retornaríamos al epígrafe de este escrito cuestionando: ¿cuándo es cierto irse y cuándo quedarse es una mentira? Quizá cuando el presente solo trae consigo esterilidad, decepción y la imposibilidad de imaginar un futuro aún inmediato, entonces habría que jugarse la vida, buscar otra tierra y desplazar el jardín. Cuando todo de va de mal en peor, permanecer enraizado en la tierra natal puede ser un llamado a la muerte y muchos migrantes forzados repiten este no puede ser el mundo para mis hijos, para mi familia. Ejerciendo su propia voluntad buscan salvar la vida (lo que entraña un enfrentamiento con el destino o por lo menos con el contexto y el azar), aun

cuando paradójicamente, dicha salvación traiga riesgos inexpugnables: desafiar la selva, atravesar un desierto o cruzar el mar.

“La vida era así, una lotería (...) Mi decisión fue tirarme al mar, la de dios sacarme en la costa. (Khaled, refugiado sirio. 6 de mayo de 2025.)

Así como muchos de los testimonios recogidos en el Darién, la afirmación de Khaled quien, en medio de la guerra, con su esposa y su hija, cruza el mediterráneo en 2014 para salvar sus vidas o morir en el intento, evidencian un claro reto al destino. Por supuesto, no todos los sirios llegaron a la costa, ni todos los que pasaron por el Darién lograron sobrevivir a la selva. Los migrantes también sueñan un país florecido donde permanecer, un país que no es el propio y probablemente tampoco el otro, pero el otro, guarda consigo el sentido del tránsito hacia la esperanza.

Devenir cuerpo-ojo para danzar las experiencias de un taller de performance

Becoming body-eye to dance the experiences of a performance workshop

Devenir corps-œil pour danser les expériences d'un atelier de performance

DOI 10.59486/EKVY6493

Juliana Marín Taborda

Doctoranda en Artes en la Universidad de Antioquia y en Filosofía en la Universidad de Toulouse Jean Jaurès
Orcid. <https://orcid.org/0000-0003-2397-4425>

Este texto presenta mi experiencia autoetnográfica al devenir cuerpo-cámara como investigadora en el proyecto TransMigrARTS¹ durante el taller de performance Respirando: tránsitos en el aquí y el ahora para futuros necesarios en Aarhus-Dinamarca, liderado por la Universidad de Aarhus (AU), implementado por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (UDFJC) y co-implementado por la Universidad de Antioquia (UdeA).

Dentro de este proyecto he tenido múltiples roles que se mezclan entre las acciones investigativas: organizar salas de conferencias con café y galletas, hacer inventarios, hacer de traductora, hacer comunicaciones, escribir, cocinar, jugar y hasta ayudar en la coordinación del proyecto. Uno de esos roles en los que más he insistido es el rol de investigadora audiovisual, término acuñado desde el primer artículo que escribí para esta revista (Marín Taborda, 2024). Una investigadora, o investigador audiovisual² es quien realiza acciones de registro audiovisual con las que reconstruye otras narrativas y formas de observar la investigación. De manera que la imagen no solo sea un repositorio y/o archivo del proyecto; y quien las toma no solo sea una agente técnica, sino que, la labor de la investigadora audiovisual es volver la imagen sensación encarnada. Las imágenes y el registro audiovisual permiten no solamente revivir los momentos del taller, sino también re-agenciar las comprensiones y discursos del mismo a través de las posibilidades infinitas que abren las imágenes desde la singularidad de quien mira, captura y de quien observa lo capturado. Encarnarme como investigadora con la cámara fotográfica ha sido, a su vez, una forma de habitar los talleres TransMigrARTS y de generar sentido a partir del archivo.

Quien porta una cámara en una investigación con personas vulnerables -como es el caso de TransMigrARTS, donde los participantes son personas

migrantes-, no debería ser un ente rígido, aislado ante los ojos de los participantes que simplemente está para capturar imágenes, sonidos y videos de experiencias extremadamente personales. Transformar el pavor a la cámara que pueden tener muchos participantes al ser mirados por un ojo que captura la “verdad” es una de las tareas que me propuse como investigadora audiovisual. La captura de la imagen dentro de un proyecto de este tipo puede, de forma peligrosa, convertir y trastocar los momentos de transformación, de clímax y/o de acontecimiento en una duda potencial o en una sucesión de dudas: ¿qué se captura?, ¿cómo?, ¿desde dónde se mira?, ¿qué se selecciona luego?, ¿quién decide cómo mostrarme?, ¿para quién?, ¿en dónde aparece mi imagen?, etc. ¿Cómo afrontar estas preguntas cuando eres tú quien está en el rol de generar todas estas dudas dentro de un proyecto? Por otro lado, e incluso contrariamente, estamos tan acostumbrados a publicar nuestras vidas en redes, que podría llegar a ser absolutamente normal que se capture mi imagen y se publique o se use, pero ¿de qué depende todo esto?

Pensar el rol de la captura fotográfica en el proyecto TransMigrARTS ha sido una pregunta constante que ronda mis investigaciones en dicho proyecto. No solo porque el proyecto se dirige a una población vulnerable y sensible, de la que yo también hago parte, sino también porque el proyecto se propone como investigación-creación aplicada. Es decir, que los talleres que se hacen con las personas migrantes, para evaluar el grado de transformación de sus vulnerabilidades asociadas a la migración, a través de las artes, son espacios de co-creación con las personas, donde sus comentarios, sus vivencias, así como las observaciones participantes de diversos investigadores dentro del proyecto y la aplicación de instrumentos de evaluación como el SeguirArts³ y el TransformArts⁵ (Molina et al. 2024), ayudarán a su vez a perfec-

1 · El proyecto TransMigrARTS busca transformar algunas vulnerabilidades de la población migrante a través de talleres artísticos de Danza, Clown, Teatro, Escritura teatral y Performance. Para mayor información pueden dirigirse a <https://www.transmigrarts.com/>

2 · Seguiré utilizando el femenino como género de la experiencia propia, porque me identifico como mujer cisgénero.

3 · SeguirArts es una encuesta de seguimiento técnico a los talleres que realiza únicamente el equipo investigador, con la finalidad de evaluar necesidades y cambios que deban realizarse al prototipo a manera de reescritura.

4 · El TransformArts es una herramienta cualitativa de evaluación de percepción de la transformación vivida durante los talleres TransMigrARTS que realizan los participantes al finalizar el taller.

cionar los talleres para ser foco de transformaciones de las vulnerabilidades de estas poblaciones a través de las artes. ¿Qué hace una cámara en todo esto?, ¿cómo se instala la persona que es investigadora y fotógrafa, más allá de convertirse en un objeto de recolección de archivos? En este proyecto, los talleristas están llamados a transformar sus cuerpos, su voz, su mirada, sus gestos y su sensibilidad hacia la población con la que trabajan. Incluso los investigadores que hacen de observadores, dada la naturaleza del proyecto, tuvieron que devenir observadores participantes, no era posible tener a alguien de pie o sentado en una esquina observando todo el taller desde lejos (González Martín et al. 2022). Caben aquí entonces, las preguntas que experimentó mi cuerpo al sentirme en uno de los talleres como un agente audiovisual, sin derecho a interactuar con los participantes: ¿qué hace una persona-cámara en todo esto? Acaso ¿el cuerpo de la persona-cámara no está llamado también a intervenir y dejarse transformar por lo que el estudio propone, para devenir más que una persona-cámara y, quizá, volverse un cuerpo-ojo?, ¿cómo no perder el aura del taller con la presencia de la cámara y cómo trabajar con la acostumbrada masificación de la imagen audiovisual? (Benjamin, 2003). Finalmente, ¿puede la investigación pasar por la imagen y arrojar otros resultados y/o complementar los existentes?

La respuesta es sí: en el taller Respirando en Aarhus, se siguió el protocolo de investigación del proyecto TransMigrARTS, en el que, al iniciar cada taller, se contempla una serie de acciones llamadas *Puntos de partida, principios, enfoques y mínimos para la implementación de talleres TransMigrARTS* (TransMigrARTS WP3, 2023). Parte de este protocolo de investigación-creación aplicada, es cuidar del espacio, terreno y personas que constituyen la investigación en general. En los Principios enfoques y mínimos se establece un acuerdo inicial con las personas que participan de los talleres, para que puedan

autorizar ser o no fotografiados y se explican, detalladamente, los usos que dichas imágenes pueden tener. Además, todo esto se realiza también por escrito y firmado, mediante una autorización del uso de la imagen. En la primera sesión o pre taller⁵, se acuerda también con los participantes el diligenciamiento del instrumento de evaluación TransformArts, la lista de asistencia y en el caso de Aarhus, una encuesta sociodemográfica. Al finalizar cada sesión, se reúne el equipo de investigadores compuesto por: los talleristas, los observadores participantes y quien hace el registro audiovisual, para hacer un *debriefing* -reflexión comentada- de la sesión y aportar al diligenciamiento del instrumento que evalúa al taller, el SeguiArts. Hasta aquí no hay nada que no sea relativamente usual en todo proyecto de investigación, cuyo terreno son las personas y las condiciones sociales, demográficas, políticas y económicas asociadas a ellas, así como sus historias de vida. Además de un entorno de investigación en el que los investigadores no se conocen necesariamente entre ellos y deben llegar a acuerdos para analizar juntos su objeto de investigación. No obstante, en el caso de Aarhus, entre los investigadores presentes⁶, se decidió que la investigación debía pasar por la imagen, puesto que las fotografías de cada sesión, a la hora de hacer el *debriefing*, permitían sin duda: 1. Volver sobre lo vivido, intensificando la fuerza de los recuerdos personales. 2. Insistir en detalles que las fotos mostraban y que no habían sido percibidos por los talleristas y observadores durante el taller. 3. Instaurar un momento de contemplación en medio de la reflexión, que pudiera llegar a ser meramente técnica. Las imágenes nos permitían volver a pasar por los afectos de lo ya vivido. De esta manera, al reflexionar a partir de las imágenes, nos fue posible arrojar nuevas preguntas y permitir acuerdos para el desarrollo del taller, desde lo logístico y lo técnico, hasta los tiempos y el cuidado que merecía cada sesión, para propiciar e impulsar lo que busca el taller Respirando: **“Compartir vivencias de bienestar con grupos**

de personas migrantes a través de prácticas performativas para crear redes de apoyo y solidaridad, con miras a fortalecer los modos del convivir” (TransMigrARTS WP4, 2025, p.1) .

Este gesto de mis colegas, me permitió profundizar más en el hecho de que mi labor como investigadora audiovisual no se limitaba a mis capacidades técnicas ligadas a la fotografía, el video, la edición y un rol de comunicaciones y archivo, sino que, sin duda, las imágenes estaban influenciando en un segundo nivel, en las experiencias personales que todos teníamos con la investigación-creación aplicada que el taller mismo y lo asociado a él (producción académica). Desde el primer taller Respirando, al que asistí a finales del invierno (febrero-marzo) de 2024, en la Universidad de Toulouse Jean Jaurès, ya había identificado tres momentos de la imagen con Deleuze (1984), para guiar mis capturas fotográficas así:

las imágenes-percepción, que consisten en un ir del centro al mundo, operado por el encuentro de imágenes como cuerpos móviles y experiencias que evidencian un fuera del cuadro, un observador de la acción central; resalta por un encuadre y/o uso del zoom insistente, bien sea en plano general o detalle, para permitir una comprensión abierta o precisa sobre un objeto determinado. Las imágenes-afección, aluden en la composición al primer plano, se eleva el objeto central al estado de entidad, se muestra como carne viva y expresión significativa abstraída de las coordenadas espacio-temporales, aparece la ambigüedad del ser humano como centro de indeterminación y como materia viviente. Encarnación y rostrificación de afectos. El rostro como “soporte de órganos, recepción y expresión” (Deleuze, 1984, p. 132). [...] Imágenes-acción que alude al realismo, éstas ponen en acción la imagen-afección, la localiza y la actualiza en un estado de cosas, determinándola geográfica e históricamente (Marín Taborda, 2024, p. 58).

Esta experiencia quise ponerla en práctica, de manera mucho más profunda, durante el taller de Aarhus. De allí que cada fotografía pudiera permitirme devenir un cuerpo-ojo, ojo-cámara⁷, cuerpo-cámara, cámara oído, manos-ojos y manos oídos, darme un cuerpo con mi quehacer interpelada por todo lo que sucedía en el taller. En otras palabras, que la captura de imágenes me permitiera participar de aquella experimentación de la Investigación-creación aplicada a mi propia práctica audiovisual. Que me permitiera aplicar la investigación a la cámara y a la entidad que formábamos mi aparato y yo.

Por un lado, la investigación-creación, según Erin Manning (2019, p. 82) siguiendo a Deleuze, es la puesta en movimiento del pensamiento. Para Deleuze (1984, p.13), el pensamiento es flujo, surge en un movimiento irreductible que se da en un presente siempre expandido, como lo expresa la primera tesis sobre el movimiento de Bergson. El pensamiento no es un pensamiento ajeno al cuerpo, más bien, el pensamiento se sumerge en el cuerpo para alcanzar lo impensado, la vida (Deleuze, 1987, p. 251). “Pensar es aprender” (Deleuze, 1987, p. 251); aprender por el cuerpo, entre el cuerpo y no sin él. Siguiendo a Deleuze (WebDeleuze, 2020) podemos decir que en el movimiento del pensamiento participan las imágenes, que como expresividades, nos dan el tiempo y el cuerpo mismo « C’est un corps qui nous donne une image directe du temps. C’est un corps qui est le corps du temps » (párr. 4). Pensar es aprender por el cuerpo, ¿cómo?: convocando las tactilidades de la vida que se resuelven en la imagen, como aquella que hace pensable y palpable las interrelaciones entre mente y cuerpo. Así, con los tres momentos de la imagen identificados por Deleuze, pude pensar en cómo fotografiar un cuerpo, a partir de la imagen, en el que no se representara meramente el cuerpo, a través de reglas de composición y códigos semióticos, sino que las imágenes nos permitieran adentrarnos en la propia carne del acontecimiento sucedido, enmarcado en ese fotograma y/o fragmento del tiempo que podemos seguir

5 · El proyecto TransMigrARTS recomienda que antes de iniciar los talleres, se reúna a los participantes de manera virtual o presencial en un encuentro corto entre una y dos horas, llamado pre taller en donde se anima la participación a través de una muestra breve de lo que será el taller y se realizan acuerdos con respecto a temas de investigación como evaluación, ética y bioética.

6 · Una profesora de la AU (Diana González) un profesor de la UDFJC (Álvaro Hernández), una profesora de la UdeA (Isabel Restrepo) y una estudiante de doctorado (Juliana Marín).

7 · Este es un guiño a la noción cine-ojo que Deleuze toma de Vertov, que implica una variación universal de todas las imágenes, por todas sus caras y todas sus partes al entrar en contacto entre sí, “engancha uno con otro cualquier punto del universo en cualquier orden temporal” (Deleuze, 1894, p. 122).

transformando cada vez que veamos. Con esto, los encuadres y composiciones hacen parte intrínseca del trabajo fotográfico, pero no constituyen en este sentido el resultado final. Para intentar hacer esto, mi cámara tuvo que volverse parte de mi cuerpo, mi cuerpo un ojo entero que veía, respiraba y sentía la necesidad de accionar el disparador y guardar una imagen del presente. Identificar, con la ayuda de Deleuze, formas de fotografiar un taller repleto de ritualidades y expresividades, a través de las imágenes acción,

afección y percepción fue entonces, la manera que encontré para aliar el pensamiento al cuerpo y a la imagen, es decir, la manera en la que lo que creía que debía fotografiar era la imagen que ya había capturado porque el cuerpo atado a la cámara, el cuerpo-ojo, ya había plasmado dicha necesidad incluso antes de formular la idea. En adelante les contaré cómo me fue posible convertirme en un cuerpo-ojo. Usaré el tiempo presente para invitarles a buscar las imágenes en sus propios cuerpos mientras van leyendo.



Foto 1. Archivo TransMigrARTS. Todas las fotografías fueron tomadas por Juliana Marín Taborda a excepción de esta, que fue tomada por Leandro Sánchez.

Entro en un espacio *Respirando*, el taller en la Folkehuset de Aarhus el 12 de abril de 2024, hora 4 p.m. Primero, saludar, observar, presentarse, escuchar.

Las primeras fotos no salen muy bien, no dicen casi nada, son un mero documento de lo que pasa.

Gente entrando, saliendo, ubicándose, sintiéndose extraña al descubrir nuevas personas, sintiéndose feliz al reconocer algunos amigos en el espacio.

Pero algo pasa...

No es una fiesta, pero la sesión se llama “celebrando”, no es una clase,

es un taller de performance, en donde se entiende el performance como la constitución de actos rituales a partir de la vida cotidiana, siguiendo a Schechner (2003), en últimas, es una celebración.

Esto lo tiene claro quien dirige el taller, pero a los ojos de los participantes, el taller es algo no muy bien definido, un no sé qué, donde la invitación es reunirse y cocinar juntos.

Ya se irá descubriendo de qué se trata en el camino.

Una vez el taller inicia, las imágenes toman un nuevo giro:

escuchan, le salen oídos a la cámara. A las manos que la manejan, le salen ojos por todos lados.

No se necesitan veinte mil imágenes, solo escuchar y empezar a hacer el ejercicio de estiramiento que se propone al inicio:

respirar, pausar, estirar y calentar los músculos con los oídos y los ojos en las manos, y en ellas el aparato.

Entonces una imagen deviene más que una sucesión de interpretaciones lógicas, aparentemente estandarizadas, en la captura de algo que documenta lo que sucede en el taller.

La imagen empieza a componerse con los relatos que se van hablando y que la cámara escucha.

Se compone incluso de la no captura fotográfica y del detenerse a observar, analizar y escuchar para saber qué fotografiar. En una economía del gesto de abrir y cerrar cortinillas para luego desechar. La captura fotográfica deviene también en respiración. Si la imagen no se respira y se inspira, no se deja hablar o pedir ser tomada y, aún si así se toma, se empieza a convertir en exceso, en desecho y en datos incluso contaminantes. Cada imagen tiene su tiempo y esto no puede ser parametrizado, es el cuerpo el que decide, el cuerpo que es capturado en la imagen y el cuerpo-ojo que toma la foto.



Imagen percepción del cuerpo-ojo buscando crear una imagen.

Dice el cuerpo-ojo mientras se acerca lentamente a encuadrar:

Cuidado, cuidarse, contarse, me cuento, produzco, cocino, cuento, le cuento, me escucha, nos escuchamos, nos hermanamos en el sancocho latinoamericano a inicios de primavera en Aarhus.

Para la sesión 2, la cámara está preparada y aun así espera su turno. No siempre es turno de la cámara. Primero y siempre, se preparan las orejas, los ojos y el fluir sanguíneo del cuerpo que encarna al aparato. Prepararse es al mismo tiempo ir estirando el cuerpo con cámara en mano, para poder agarrar un gesto que respira fuera de este cuerpo de investigadora audiovisual, pero que no puedo solo ver, si yo no respiro también con él. Encarnarse como cuerpo-ojo que fotografía implica un proceso, una apertura del cuerpo y de la percepción que tenemos sobre el aparato fotográfico y sobre las personas y objetivos que queremos fotografiar.



Imagen afección del cuerpo-ojo. Siente el cuerpo ojo:
Todo respira, las piedras, el musgo, mis dedos rozando la superficie de la piedra activan su calor, se sensibilizan con su materia. Me hacen volver al inicio de mis propios fragmentos para encontrarme con mi dispersión molecular.



Testigo, cómplice, aliado, un cuerpo-ojo en la sesión 3 que se vuelve imagen afección con las expresividades y sensaciones de quienes fotografía. Se fotografía danzando, mirando desde abajo, por encima y por los bordes de lo que sucede para entender cómo los cuerpos confían en cuerpos desconocidos, en cuerpos nuevos: una planta que acabo de conocer, bailar con los ojos cubiertos para no inquietarme de la mirada del otro, confiando en la danza a la que me invita quien me guía. Cuántas sensaciones

atraviesan nuestros cuerpos, verlas saltar, jugar, correr, ralentizar, agacharse, respirar, concentrarse y quedar exhaustas hasta querer el cobijo de unas manos, que ya no son extrañas, que vibran con las mías en nuestros nuevos símbolos inventados a través del juego.

El cuerpo-ojo no solo ve composiciones, ve historias, afectos, ve sensibilidades desbordándose y busca acompañarlas con la imagen. *Mi cuerpo-ojo quiere capturar la magia de conectar con las plantas, las sonrisas y los nuevos afectos en un mismo cuadro. Quiere capturar el “chisme” que se cuenta. El agradecimiento de estar juntas compartiendo este momento de la vida. Mi cuerpo-ojo también cuenta, expresa, habla entre imágenes y también es abrazado por los otros cuerpos.*



En la cuarta sesión, ya estamos más integrados mi aparato y yo, podemos danzar al ritmo de las texturas, del sol, del viento, sentirnos libres entre las imágenes afección, percepción y acción. Podemos vincular directamente el taller, con el entorno que nos rodea; no únicamente con la tarea de registrar cada movimiento, pues este mismo cuerpo, el mío, que captura imágenes, va construyendo secuencias de ideas, conceptos e historias a partir de lo que vive, inspira, aspira y expira junto con las participantes.



Mi cuerpo-ojo empieza a reconstruir el taller encontrando nuevas relaciones corpóreas, inmiscuyéndose en los detalles de la meditación de las otras. Porque nosotras, mi cámara y yo también hemos sido atravesadas por un estado de bienestar generado en el taller. Un lugar donde puedo respirar y jugar con mis ojos hacia adentro, relacionando mis propios afectos con los afectos de los cuerpos que me rodean. Nos habitamos como dijo GIGI “según mis reglas y mis colores”. Empezamos a crear entre todas, cuerpos-ojos de los otros cuerpos.

No solo mirándonos a nosotras mismas, hacia adentro, sino sacando de mí para entrar en relación con lo otro. En TransMigrARTS salgo de mi casa al taller para descolocarme y me deshago para entrar en el taller.

Puedo volar, estoy tomada por un hilito y en eso el viento me atraviesa.



“No son mis ojos
los que pueden mirarme a los ojos
son siempre los labios de otro
los que me enuncian mi nombre”
(Mujica, 1997, p. 100).

cuidando de mí,
aprendiendo de ti,
valorándote a ti,
me valoro yo.



Entre imágenes afecciones, acción y percepciones vamos habitando el taller. Transcurren las sesiones 5, 6 y 7 en ese vaivén donde ya no hay cámara, Juliana está allí escribiendo con nosotras, con su cuerpo-ojo y en su libreta de apuntes. Nos acompaña la cámara de Leandro que siempre ha estado con nosotros y de Mallivi que recién se une al equipo como investigadora de la UdeA. Entre nosotros formamos cuerpos-cámara. No obstante, ellos no realizan la misma reflexión que aquí expreso. Cada uno con su cámara tenía un objetivo, el mío era testear si podía “hacer”, de suerte que la cámara no fuera un ente extraño, que las personas no se sintieran evaluadas ni cohibidas cuando yo me acercara, sino más bien acompa-

ñadas. Poco a poco, como investigadora audiovisual, fui mutando de un cuerpo que portaba una cámara a un cuerpo-ojo. Con el ojo grande de mi compañera cámara fuimos descubriendo, sabiendo y entendiendo cómo direccionarnos para capturar también lo que el taller expresaba; no solamente capturar imágenes para comunicar y archivar⁸. Nos volvimos, mi cámara y yo, testigos participantes de una reflexión visual con carne, texturas, materias y hasta olores. El cuerpo-ojo se encarnaba con lo que concierne a la comunidad para celebrar con ella sus victorias. Con estas imágenes les damos a sentir el olor del Futurón de nuestra sesión 6, los secretos del nido de Juliana, las otras formas de trabajar que descubrió Diana.

8 · Deleuze (Quepea, 2013, 30'51) enfatiza en que las artes no comunican, en el sentido en que la comunicación implica la transmisión de información a manera de orden de un sistema de control. Las Artes no tienen que ver con los sistemas de control, sino por el contrario, son actos de resistencia.

Nuestra razón, nuestro pensamiento, nuestros encuadres, al igual que las notas del cuaderno de GIGI, Valen, Jennifer, Caro, Camilo, Noa, Andrea y Umay, que salieron directo de la fuente íntima extirpada de nuestros pulsos sanguíneos. Nuestros

pensamientos se volvieron imagen, cuerpo y creatividad con cada acción desplegada en el espacio. Sin haber citado a Deleuze, allí estaba su imagen del pensamiento encarnado en el acto creativo (Michalet, 2020, p.38).



El proceso de encarnarme y respirar como cuerpo-ojo en cada sesión, me permitió ir creando un hilo de confianza con las participantes del taller, de manera que, al verme, no buscaran ocultarse ni posar, sino continuar con su autenticidad, como si el gran ojo de la cámara fuera un aliado más. Nos volvimos una jugando al ritmo de todas las propuestas del taller. Debo admitir que desarrollé un gran cariño a las imágenes afección. Ponerme a buscar detalles del detalle y elevarlos al estado de entidad, me hizo expandir mi necesidad de observar y respirar antes de cap-

turar imágenes. De estar silenciosa y juguetona al mismo tiempo, pero sobre todo, con una gran disposición a querer comprender, con la imagen, lo que ocurría al interior de cada una de las personas del taller, mientras vivían cada actividad. También supimos identificar y respetar el espacio íntimo de quienes no suelen ser muy amantes de las fotografías y decidimos otorgarles siempre su lugar alejado del lente, hasta que algunas fueron abriéndose en experiencias sensoriales que permitieron luego, un acercamiento a la cámara y a tomar la palabra en el taller.



Durante todo el taller, Valentina Caudana estuvo recogiendo frases sobre la migración con la intención de armar una cumbia durante nuestra última sesión. Cada paso, lágrima, risa, olor y sensación constituyó la materia creativa para una canción hecha con todas las que ya mencioné y también con las particularidades de Dorian, Liya, Alessia, Guadalupe, Julieta, Fany, Lorena y Astrid. Para la danza en nuestra sesión 8 nos dejamos seducir, todas, incluso mi cuerpo-ojo, por los bailes de Rocío y Jeimmy. Así,

en medio de una orquesta ficticia, entrenamos nuestros pasos para armar una coreografía con la que cierro esta experiencia. Ser cuerpo-ojo me permitió vivir nuestra cumbia como participante del taller, siguiendo pasos, risas, abrazos y movimientos. Mi cuerpo-ojo devino personaje que busca encontrar nuevas formas de narrar. Devino carne participante del taller que compone imágenes sintientes, respirantes y no un ente externo que registra un taller desde lo audiovisual.



Cumbia Futurón⁹

Haz clic o copia y pega el enlace para ver el video
<https://www.instagram.com/reel/DDztA2QKQBR/>
<https://fb.watch/zM0bmyev73/>

Futurón	Para nosotros es costumbre trabajar en comunidad
Futurón	Por eso es que nos juntamos, para hacer arte en conjunto Para colaborar en comunidad En comunidad

9 · Esta cumbia fue realizada durante el taller Respirando: tránsitos en el aquí y el ahora para futuros necesarios en Aarhus, Dinamarca. Liderado por la Universidad de Aarhus, implementado por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y co-implementado por la Universidad de Antioquia. La composición de la letra fue liderada por Valentina Caudana y realizada en conjunto con todas las personas participantes del taller a partir de las emociones y notas de bitácora que fueron surgiendo. La música fue realizada y editada por Bruno Casco, integrando la variedad de cumbias latinoamericanas que representaban a la gran mayoría de participantes del taller. Una comunidad latinoamericana de migrantes en Aarhus. La grabación se llevó a cabo en el estudio de Hermano, un dúo musical de Valentina y Bruno, con participantes del taller. También se contó con la voz de Vera, hija de Valentina y Bruno.

Un pedacito en el alma, en una tierra lejana (x2)

Viajan sin mirar atrás
Darle espacio a lo nuevo todo es natural
Ven a mí conmigo estás
Encontrar nuevas maneras para estar aquí

Un pedacito en el alma, en una tierra lejana (x2)

Cruzando mares y fronteras con toda confianza
Dejando atrás su hogar su tierra y su crianza
Inmigrante luchador con fuego en marcha
Con sus sueños hambrientos y un corazón sin escarcha

Arte que nos transporta, arte que nos transforma

Arte es el fuego, arte es la voz, arte es el puente de mi corazón (x4)

Que nos transforma
en comunidad.

REFERENCIAS

Benjamin, W. (2003) *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. Itaca.

Deleuze, G. (1987) *La imagen-tiempo*. Estudios sobre cine 2. Paidós.

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

González Martín, D., Velásquez, A., Jambrina, N., Castillo Ballen, S., Vaisman, N., Martínez, M. (2022) La guía TransMigrARTS · Una nueva forma de observar los talleres artísticos. *Revista TransMigrARTS*. 2, 10-55. DOI 10.59486/CETS5530

Manning, E. (2019). Proposiciones para la Investigación-Creación. *Corpo Grafías Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 6(6), 79–87. <https://doi.org/10.14483/25909398.14229>.

Marín Taborda, J. (2024) Memorias TransMigrARTS · Un agenciamiento rizomático de 414 fotografías como cuerpo extensivo en la Investigación-Creación Aplicada. *Revista TransMigrARTS*, 5 (5), pp.52-69. DOI 10.59486/FHGO8656

Michalet, J. (2020). Chapitre 1. Corporité de l’image. Deleuze, penseur de l’image (p. 19-40). *Presses universitaires de Vincennes*. <https://shs.cairn.info/deleuze-penseur-de-l-image--9782379240539-page-19?lang=fr>.

Molina-Fernández, E., García-Vita, M., Martínez, M. (2024) Processus de construction de l’instrument “Transform-Arts”. Pour une évaluation de l’auto-transformation des personnes migrantes dans des ateliers artistiques. *Revista TransMigrARTS*, 5, 70-81. DOI 10.59486/QZYT7304

Mujica, H. (1997) *Flecha en la niebla. Identidad, palabra y hendidura*. Trotta editorial.

Quepea (12 octubre 2013) Gilles Deleuze - ¿Qué es el acto de creación?. Video Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw>

Schechner, R. (2003) *Performance Theory*. Routledge.

TransMigrARTS WP3 (2023) Puntos de partida, principios, enfoques y mínimos para la implementación de talleres TransMigrARTS. 1-52.

TransMigrARTS WP4 (2025) Reescritura del Taller Respirando. 1-22.

WebDeleuze (2020) Sur le cinéma : l’image-pensée. Cours Vincennes - St Denis. Cours du 20/11/1984. *WebDeleuze.com*. Consultado el 15 mayo 2025. <https://www.webdeleuze.com/textes/359>.

De La Rose des Vents au RDV

Vers un dispositif de théâtre appliqué pour les migrant·es

De La Rose des Vents al RDV

Hacia un sistema de teatro aplicado
para migrantes

From La Rose des Vents to the RDV

Towards an applied theater system
for migrants

DOI 10.59486/KZQJ3152

James Chaytor
Doctorant, Université de Toulouse Jean Jaurès
Katia Grau
Comédienne et Formatrice – Cie Chipko
Claire Albert-Lebrun
Coach et Formatrice – Cie LYBY

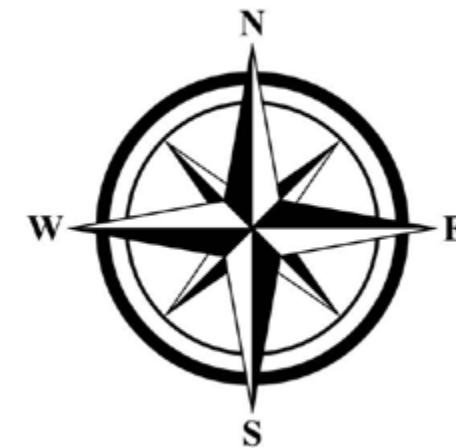
Quand on pense « Rose des Vents », on imagine cet instrument de navigation utilisé par les marins pour repérer les quatre points cardinaux...

Sans doute est-ce pour cela que, très tôt, nous avons convenu d'intituler notre atelier TransMigrARTS La Rose des Vents, l'idée étant qu'il devienne un instrument de navigation pour tous les participant·es migrant·es...

Du Nord au Sud, de l'Est à l'Ouest, chacun·e est arrivé·e avec son bagage chargé de sa propre culture, de sa propre histoire pour le poser et échanger des expériences singulières et collectives autour de son parcours migratoire.

Ainsi, La Rose des Vents que nous finirons par appeler notre RDV hebdomadaire a soufflé dans toutes les directions pendant neuf mois, et puis un jour, elle a finalement trouvé son cap autour de la création d'un projet commun de spectacle participatif, interactif, en humanité, sur le thème de la migration...

Notre objectif ultime avec ce spectacle était de mettre les publics en position de « migrant·es » et de les inviter à participer activement à un processus de création en direct et de vivre en condensé notre Rose des Vents...



Les prémisses du projet

Le projet TransMigrARTS a débuté en septembre 2022 avec l'atelier Faire racines, animé par James Chaytor, qui comptait neuf participant·es hispanophones, la majorité d'entre eux étant des étudiant·es de l'Université Toulouse II Jean Jaurès. Il a été suivi en octobre par Interconnexions, animé par Claire Albert-Lebrun avec un groupe pluriculturel multigénérationnel (20 à 67 ans) rassemblant 12 nationalités (Vénézuélien, Italien, Ivoirien, Polonais, Colombien, Albanais, Algérien, Libanais, Égyptien, Allemand, Suédois, Canadien) issues de milieux socio-professionnels différents.

À la fin de ces ateliers, la majorité des participant·es avaient évoqué l'idée de continuer l'aventure ensemble pour une durée plus longue...

C'est de là qu'est née La Rose des Vents dont le but était de poursuivre l'expérience sur une année. Si l'atelier était bien sous la tutelle de TransMigrARTS, cette fois-ci il s'est déroulé sans la présence des observateur·ices externes.

Le cadre de recherche et développement

La Rose des Vents s'inscrit dans un projet de recherche TransMigrARTS plus large dont l'objectif est de s'appuyer sur divers ateliers pour proposer par la suite des prototypes d'ateliers artistiques au service des migrants dans différents contextes, puis, d'établir des critères d'évaluation pour les ateliers. Cette dernière tâche méthodologique est fondamentale pour pouvoir discerner objectivement l'efficacité des moyens employés et le succès de l'initiative.

La méthodologie de la RDV

La dimension scientifique de La Rose des Vents se base sur l'expérience et sur les observations des deux animateur·ices, sur des réflexions issues des échanges avec les participant·es et, dans une moindre mesure, sur les retours des spectateur·ices de la présentation finale.

La procédure, à chaque étape, a consisté à repérer les « moments privilégiés » des diverses expériences - en d'autres termes, ce qui nous a frappé. Cette méthode inclut une analyse tant des images émergentes que des processus vécus. La méthodologie est empruntée à la pratique des arts expressifs¹ et s'appuie sur la notion de « moment privilégié », « un moment singulier et inhabituel qui frappe sur le plan affectif et qui peut donner lieu à un nouvel aperçu d'une situation » explorée par Gilles Deleuze dans son ouvrage Proust et les signes².

Ce retour d'expériences présente le récit de quelques événements marquants du projet et tente à partir d'eux de dégager des réflexions plus générales sur le théâtre appliqué dans le contexte de la migration.

Des animateur·ices complémentaires

L'atelier a été conçu lors d'une réunion de planification en septembre 2021 pendant laquelle les deux animateur·ices, Claire et James, ont partagé leurs expériences, leur formation et leur vision de l'atelier à venir.

Tou·tes deux avaient vécu à l'étranger pendant plusieurs années et partageaient des expériences artistiques dans des domaines complémentaires : Claire dans le théâtre et le chant, et James comme plasticien.

Claire travaille principalement comme formatrice en entreprises et James comme enseignant et thérapeute, et l'une comme l'autre utilisent l'outil du coaching.

1 · Les arts expressifs sont un courant des arts appliqués qui a émergé de l'effervescence culturelle de la côte Est des États-Unis dans les années 1970. Ils étaient à l'origine axés sur la thérapie et, au cours des dernières décennies, ils se sont élargis pour inclure la consolidation de la paix, le coaching et le conseil, ainsi que la recherche-crédation.

2 · Deleuze, G. (2022). Proust et les signes. PUF.

Leur personnalité et leur style montrent un contraste notable entre le dynamisme et le pragmatisme de Claire, et le flegme britannique et le côté intellectuel de James. Cette complémentarité a été à la fois un atout et un défi.

C'est lors de cette réunion que les animateur·ices se sont entendu·es sur l'intitulé de l'atelier La Rose des Vents, et ce, après avoir exploré par le dessin les dimensions sensibles et symboliques de la thématique de l'atelier, à savoir les notions de voyage, d'orientation et, bien sûr, les racines bretonnes de Claire !

Le profil des participants

La publicité de l'atelier visait à toucher une large variété de personnes :

Si vous souhaitez faire connaissance avec des personnes diverses, explorer à travers les arts, créer ensemble – le tout dans un espace bienveillant – cet atelier est sûrement pour vous !

Et effectivement, La Rose des Vents a attiré une grande diversité de personnes en termes d'âges, de pays d'origine et de durée de séjour sur le sol français. En revanche, celles-ci étaient très majoritairement des femmes.

Sur toute la durée de l'atelier, plus d'une vingtaine de personnes ont participé.

Modalités des ateliers

Les ateliers se sont déroulés le samedi matin au 4ème étage de la Maison de la recherche sur le campus Mirail, dans une grande salle, lumineuse. Le fait que l'Université soit fermée le week-end a contribué à instaurer un cadre de travail calme et privilégié. Peut-être que le lieu et le contexte de recherche scientifique ont ajouté un certain « mysticisme » à l'atelier aux yeux des participant·es.

Une participation irrégulière

Dès les premières séances, les animateur·ices ont observé une participation irrégulière. En moyenne, les ateliers comptaient huit personnes, mais parfois, le nombre de participant·es tombait à trois. Chaque semaine, il y avait des absent·es mais aussi de nouveaux visages. Certaines personnes ont arrêté de venir pendant plusieurs semaines, puis sont revenu·es.

En en parlant avec elleux, les animateur·ices se sont rendu compte que ce manque de régularité avait plus à voir avec les exigences de la vie de migrant qu'avec un manque d'engagement envers l'atelier. Malgré une participation inégale et les difficultés qu'elle a engendré en termes de continuité et de construction du sentiment d'appartenance à un groupe, iels se sont adapté·es à cette réalité. Conformément à leur volonté de prioriser les besoins des participant·es, les animateur·ices ont choisi d'ouvrir les portes de l'atelier à d'autres personnes plutôt que de mettre la pression sur les participant·es à l'égard de leur participation, et ce, afin que l'atelier reste un soutien et non une exigence de plus dans la vie.

Le prisme de l'interculturalité

Claire a apporté à l'atelier ses connaissances sur le thème de l'interculturalité, et, jusqu'à Noël, chaque atelier s'est articulé autour d'un sujet révélateur des différences culturelles. Parmi ces thèmes ont été abordés le rapport au temps, le rapport au corps, le rapport à l'espace, les stéréotypes, la communication, la façon de se positionner par rapport à l'individu et au collectif.

Chaque rencontre permettait de faire émerger ces thématiques au travers d'outils spécifiques (théâtre appliqué, peinture, musique, danse, cuisine...).

Ainsi, le temps a été exploré à travers la musique et le chant, et les stéréotypes culturels à travers des jeux de rôle. De plus, La Rose des Vents a bénéficié de la participation de deux animateur·ices externes à l'atelier Kristen et Roberto, qui l'ont respectivement enrichi avec de la danse et de la percussion corporelle.

En outre, à chaque rencontre, La Rose des Vents était matérialisée au sol de différentes façons.



Photographies d'archive du groupe

Ainsi, les caps, les thèmes, les mediums changeaient au gré des séances donnant à chacun·e l'occasion de prendre conscience individuelle-

ment et collectivement des différenciations ou similitudes culturelles.



Photographies d'archive du groupe

Changement de cap

La Rose des Vents devait se dérouler d'octobre 2022 à avril 2023 mais en janvier, à mi-parcours, l'atelier a changé de cap à cause d'une série de facteurs qui ont affecté la forme comme le fond de l'atelier.

Le contraste des styles d'animation entre les deux animateur·ices les a contraint·es à réfléchir ensemble à une nouvelle manière de collaborer et les a mené·es à changer la dynamique de l'atelier entre elleux-mêmes et envers le groupe. Cette remise en question a coïncidé avec un changement d'orientation de l'atelier.

Après avoir constitué un groupe de participant·es engagé·es, après avoir exploré tout azimut diver-

ses facettes de la migration à travers la notion d'interculturalité, après avoir vogué sur les mers de tous les continents, une question émergeait : et maintenant, quelle direction donner à La Rose des Vents ? Si tous ces caps structurés permettaient d'avancer... vers quelle destination avançait-elle ?

Et c'est tout naturellement que les animateur·ices ont décidé de mettre l'accent sur la création artistique.

Ce changement a été considérablement renforcé par la proposition de la direction de TransMigrARTS, de faire une présentation finale en juillet à l'occasion de l'arrivée d'une quarantaine de chercheur·ses à Toulouse pour un séjour de travail.

Vers une plus grande implication des participant·es

En parallèle de ces changements, l'émergence de nombreux talents artistiques qui s'étaient déjà révélés au fil des premiers ateliers, au travers des discussions et des activités, s'est confirmée.

Claire et James se sont rendu compte alors qu'il était temps de passer la barre du bateau aux participant·es.

Gabriella a proposé d'animer une séance d'arts plastiques. Yamna s'est portée volontaire pour organiser une journée à la campagne, explorer notre rapport à la nature et partager des savoir-faire culinaires.

Plus la date de la présentation approchait, plus les participant·es prenaient en charge une partie de la mise en scène du spectacle. Leur engagement et leur sentiment accru d'appartenance à l'atelier contribuaient à le rendre plus vivant et à alléger la charge de travail des animateur·ices.

La magie de la Rose opérait... Ce n'était plus une Rose des vents mais bien une rose dont les pétales s'ouvraient pour éclore...

À partir de là, La Rose des Vents est devenue le RDV ; le dispositif conçu par Claire et James s'est changé en un espace de rendez-vous libre et démocratique.

Migrant·e, un mot, plusieurs réalités

Cette « prise en main » de l'atelier par les participant·es n'est pas sans rapport avec un commentaire de l'une d'entre elleux : « L'atelier c'est chouette – mais c'est un truc un peu bobo ! ». La remarque a intrigué le groupe et a permis d'ouvrir la discussion sur « qu'est-ce qu'être migrant·e ? ». Les échanges ont permis de visibiliser les défis importants auxquels chacun·e se confronte. Certain·es ont vécu des migrations volontaires dans des circonstances sociales et économiques favorables, tandis que d'autres ont subi leur expatriation pour des raisons politiques et/ou économiques. Quels que soient les types de migration, le vivre à l'étranger reste un sacré défi.

Au fur et à mesure de l'atelier, le concept de « migrant·e » a pris un autre sens, chacun·e découvrant la richesse de la personnalité des autres et s'éloignant de l'imaginaire stéréotypé des « vrai·es migrant·es » jusqu'à devenir une communauté et pour certain·es, des ami·es. Par ailleurs, « l'impact impalpable » de l'atelier ne se limitait pas aux individus, mais bien à une communauté en constante expansion à mesure que de nouvelles relations se formaient et qu'une personne contribuait à la vie d'une autre.



Affiche du spectacle Rose de Vents

Préparation du spectacle

À l'approche de la date de la présentation, le groupe a commencé à s'investir à différents niveaux dans la création du spectacle. Elias s'est positionné sur la création d'un jingle, d'une bande-son ; Gabriella sur le design de l'affiche, du logo, la création d'un passeport et d'accessoires de douane, et d'un tableau commun ; Yamna et Julia sur la cuisine (apéro en « rose ») ; Roberto sur les percussions et l'animation de groupe ; Katia sur la chorégraphie, la mise en scène et la fabrication de broches ; et toutes se sont investi-es dans le jeu d'acteur-ices.

Quant aux absentes (Paula, Laura, Martina, Samira) qui n'avaient pas pu continuer pour des raisons personnelles de départ de la France, de travail, de problèmes familiaux, elles ont accepté de graver leurs voix sur la bande-son afin d'être toutes un peu présentes lors de cette journée. Leur phrase commençait par « je suis la voyageuse qui... ».

Chaque personne (présente ou absente) a donc joué un rôle très important pour créer ce spectacle que toutes ont voulu « participatif et interactif » avec le public.

Restitution ?

Pour cet événement, le groupe a été accueilli à l'Institut Cervantès de Toulouse. Le terme de « restitution » pour une présentation à la fin d'un atelier artistique évoque l'idée que les participant-es souhaitent restituer ou redonner quelque chose à la communauté à laquelle ils appartiennent. Dans le cas de La Rose des Vents, bien que le terme « restitution » n'ait pas été apprécié par les participant-es, l'expression était pertinente car la présentation a été l'occasion de remercier TransMigrARTS qui a fait éclore le projet et l'a accompagné tout au long des dix mois qu'il a duré. Le groupe espère que cette restitution aura revêtu une valeur tant esthétique que scientifique pour les chercheurs et chercheuses venu-es en résidence ainsi que pour les spectateur-ices.

La douane, un passage obligé



Fait intéressant - les chercheur-ses étaient elleux-mêmes pour la plupart des étranger-es, récemment arrivé-es en France.

Sans doute cette caractéristique a-t-elle inspiré les participant-es pour démarrer le spectacle par une procédure migratoire. Chaque spectateur-ice a reçu un passeport qui représentait un des quatre points cardinaux de La Rose des Vents. Le public a été invité à s'asseoir dans le coin de la salle qui correspondait à son point cardinal. Au centre de la salle, au sol, était collée une grande rose des vents. Les acteur-ices du RDV avaient pour consigne de diriger le public avec une attitude autoritaire censée représenter celle du personnel de l'immigration. De plus, chaque passeport était tamponné par un « agent douanier ». Plusieurs spectateur-ices ont affirmé par la suite que ce début de spectacle avait été frappant pour elleux et qu'il en annonçait bien le côté participatif et interactif.

Les migrant-es sont devenu-es des artistes et les spectateur-ices sont devenu-es les migrant-es.

Déroulé du spectacle participation : Des individus...



Photographies d'archive du groupe

Lorsque les spectateur-ices se sont installé-es, les lumières se sont éteintes et la musique électronique créée par Elias s'est fait entendre. Puis, la porte principale de la salle s'est ouverte et la figure rétroéclairée d'une femme algérienne portant une grosse valise est apparue. La femme se déplace au centre de la salle et dépose sa valise sur La Rose des Vents. Photographies d'archive du groupe

Les performeur-ses qui étaient dans le public s'approchent alors de la valise et entament une chorégraphie. Léa interpelle ensuite le public « Et toi ? D'où viens-tu ? », une question qui sera reprise par chacun-e des acteur-ices et susurrée à l'oreille des spectateur-ices les invitant dès le début à se questionner sur leur propre



état migratoire. Le spectacle sera rythmé par des interpellations de ce type puis des percussions corporelles qui marqueront le passage à l'étape suivante de la mise en scène. Ensuite, les performeur-ses parcourent la salle en « je suis le-la migrant-e qui... » en ajoutant un détail de leur propre histoire.

... au collectif

La valise est alors ouverte et on en sort quatre gros rouleaux de papier essuie-tout. Le papier est placé sur La Rose des Vents en ruban adhésif et le public est invité à faire bouger cette reproduction fluide de La Rose des Vents dans une chorégraphie spontanée qui s'avère être, pour beaucoup, le moment le plus touchant du spectacle.



Photographies d'archive du groupe



Le moment suivant est la création collective d'une toile avec de la peinture et des objets de la nature ramassés lors de la sortie à la campagne des participant-es mais aussi des éléments rap-

portés par les spectateur-ices de leur pays. Une fois celle-ci terminée, le ruban adhésif préalablement appliqué sur la toile est retiré pour laisser apparaître... une rose des vents !



Photographies d'archive du groupe

Moments de convivialité et de partage avec le public

Comme il se doit pour un projet de recherche, le dernier moment de l'évènement a été une réflexion générale incluant les participant-es et le public sur la performance vécue, l'atelier de dix mois et sur le thème de la migration. Pendant qu'un groupe préparait la salle pour ce temps de réflexion, le public et la plupart des participant-es

ont rejoint le jardin de l'Institut pour partager un apéritif fait-maison, le « pot-aux-roses ». Pour solder ce moment convivial, tout le monde a été invité à former un grand cercle et à vivre un rituel algérien avec du henné animé par Yamna.

En conclusion, notre spectacle a été le reflet de ce que nous avons vécu pendant l'année, chaque étape y est représentée (voir vidéo ci-dessous. Si cela ne fonctionne pas, copiez l'URL dans votre navigateur).



sharedocs.huma-num.fr/wl/?id=LcH9KZOC1UXhK7qN7SxpcD4X8Bfs2EL

Notre spectacle participatif-interactif, plus que la recherche d'une migration distincte de chacun,

fut un moment d'humanité au travers des arts créatifs...

Epilogue

Dix-huit mois après la fin de l'atelier, plusieurs participant-es ont eu l'envie de se retrouver pour se donner des nouvelles et échanger autour de La Rose des Vents. Les images de leurs créations collectives avaient laissé des traces en chacun-e d'elles, et sans doute aussi les thèmes d'interculturalité, mais c'est surtout l'importance de l'espace d'accueil et la bienveillance que les participant-es ont soulignés.

l'elles se sont souvenues aussi d'un fait insolite qui a marqué la fin du spectacle : le globe terrestre qui avait été collé au plafond s'est décollé et a heurté le centre de La Rose des Vents. Il est inévitable de s'interroger sur la symbolique de cet événement. Dans ce contexte spécifique où la rose des vents représente un groupe de migrants et leurs créations artistiques, la chute du globe terrestre sur ce groupe prendrait une significa-

tion particulièrement poignante et symbolique. Elle pourrait représenter le poids des difficultés et des épreuves que traversent les migrants, l'indifférence du monde face à leur situation et la fragilité de leur situation. D'autre part, la chute du globe terrestre pourrait illustrer l'impact des crises mondiales (économiques, politiques, environnementales) sur les populations les plus vulnérables, et en particulier sur les migrants. Mais cette image peut également être interprétée comme un appel à l'action : La chute du globe, est peut-être une façon de nous alerter sur l'urgence de la situation, de nous rappeler notre responsabilité collective, et de nous inciter à agir pour un monde plus juste et plus solidaire envers les migrants. Elle nous invite à réfléchir sur les causes de leur migration, et sur notre propre rôle dans cette crise humanitaire. C'est une image qui interpelle notre conscience et qui nous pousse à nous questionner sur notre capacité à construire un monde plus juste et plus humain pour tous.



ENTREVISTAS



La transformación en la voz de los participantes

DOI 10.59486/TCKZ5240

Entrevistas



Fotografía, David Romero y Julieta Bohórquez, Universidad de Antioquia-Medellín, Colombia 2024

"Taller procesual de práctica teatral y gesto escénico: De la experiencia migratoria a la creación colectiva"

por

Ana Milena Velásquez Ángel (Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia)

Gracia Morales Ortiz (Compañía Remiendo Teatro, Granada, España)

Las siguientes entrevistas en profundidad¹ fueron realizadas a participantes del taller TransMigrArts: "Taller procesual de práctica teatral y gesto escénico: De la experiencia migratoria a la creación colectiva", realizado en la Universidad de Antioquia, en Medellín (Colombia), entre mayo y agosto de 2024, en el cual participaron personas con experiencias de migración y desplazamiento.

El taller aborda, de manera transversal, las categorías identificadas por TransMigrArts en la experiencia de transformación colectiva e individual, en relación con las vulnerabilidades asociadas a las experiencias de migración y desplazamiento.

Por su parte, la entrevista en profundidad es una conversación que se caracteriza por favorecer un diálogo a partir de preguntas exploratorias para lograr un entendimiento de las experiencias de las personas. El análisis continuo durante la conversación permite al/la investigador/a detenerse y profundizar en los detalles que van apareciendo, mientras las personas responden las preguntas.

Las entrevistas en profundidad logran construir un vínculo con la persona entrevistada, al desarrollarse en un ambiente tranquilo, cómodo, cercano y personal, lo cual da origen a una conexión entre ambas partes.

El proyecto TransMigrArts ha evidenciado, a través de la investigación y el análisis, las siguientes transformaciones en las personas participantes:

- El proceso grupal de los talleres restablece un tejido social afectado por el desarraigo y encuentro intercultural;
- La expresión emocional, en los cuerpos, permite la identificación y reencuentro con la emocionalidad individual y empática entre los participantes;
- La posibilidad de expresión de las vivencias en el lenguaje simbólico y creativo de las artes vivas constituyen, una experiencia significativa para todos los y las participantes involucrados(das) en el taller.

Las entrevistas en profundidad se llevaron a cabo cuando ya habían pasado días o semanas desde el término del taller.

Tras leer y releer los diálogos con los/as participantes, hemos seleccionados algunos fragmentos significativos que, desde cada voz literal y propia, expresan las huellas compartidas de las experiencias sensibles que los momentos del taller han permitido.

Esto nos lleva a confirmar la pertinencia de un proyecto como TransMigrArts, en el que la investigación-creación aplicada no sólo se abre camino en el mundo académico, si no que nos confronta al fin último de toda investigación: su compromiso con la realidad social.

Personas entrevistadas: Steven Isaac Ariza Noel, Daniel Bermúdez Taborda, Zoë Bouillin, Manuel Omar Caycedo, Fredy Foronda Grajales, Ixel Marcana Bauza, Mairolys del Valle Estupiñán Ortiz (Cora).

Entrevistadoras: Paula Andrea Murillo, Gracia Morales, David Romero, Ana Milena Velásquez.

Técnico de grabación: David Romero

1 · Se toma como referente la estructura sugerida para la entrevista en profundidad en el siguiente artículo: VELÁSQUEZ, A., ALVARÁN, S., "Categorías asociadas a la transformación de migrantes en situación de vulnerabilidad a partir de los talleres artísticos de TransMigrArts". Revista TMA 3, 2023, pp. 76-91.

Frases destacadas

Steven • “TransmigrArts me ha permitido entrar a un nuevo mundo. Transmigrarts nos acerca muchísimo a autorealizarnos, a poder encontrar un camino desde las artes a nuestra vida.”

Daniel • “Lo que más adoro del arte es esa posibilidad de poder crear mundos nuevos e independientes.”

Zoë • “La migración es un tema que cada uno puede leer en los periódicos u oír noticias, pero que sea encarnada en personas de verdad, con una historia, a mí me ayudó a descubrir cosas de las que no tenía ni idea.”

Manuel • “¿Qué tanto sentimos el dolor del otro, la preocupación del otro y en particular empezar a sentirlos no solamente como extraños que están ahí afuera? Ahí entonces se genera una empatía chévere y ahí se genera

un preguntarse qué tan distintos somos o qué tan distintos no somos. Hace falta, hace falta un poco más de solidaridad.”

Fredy • “Al principio yo no me veía en un teatro y que todo el mundo me estuviera mirando. Pero luego me dije: “me debo de sentir importante porque estoy mostrando una habilidad, una capacidad mía y demostrando un acontecimiento, el que yo viví propiamente en carne propia.””

Ixel • “Los conceptos generales de migración, de retorno y desplazamiento fueron muy importantes. Pero, sobre todo, lograr entender en mí mismo el concepto de migración.”

Cora • “Uno puede ver superficialmente a otra persona, ¡pero no es lo mismo que indagar dentro de ella!”

Steven • La dinámica de trabajo y las estrategias de ustedes, las talleristas, hicieron que el grupo se fuera afianzando y creara vínculos y sincronía. El taller te enfrenta a que tú debas relacionarte, a que debas crear un vínculo con todos, no con uno solo.

Entonces todo el tiempo fue como entender que ustedes nos ayudaban, iban aportando cositas en el trabajo grupal y en cómo hacerlo bien sin pelear, sin cuestionar, sin agredir. Creo que eso fue lo que nos unió más, porque con el tiempo había más respeto y ese respeto permitía que, aunque no estuviéramos de acuerdo con cosas del otro, pudiéramos entenderlas y ejecutarlas.

O sea, estábamos haciendo un trabajo bonito juntos porque tenía un sentido bonito.

Daniel • La experiencia con el grupo, en general, me ha encantado. Yo creo que es de las cosas que más satisfacción me ha dado; finalmente creo que, como ser humano, lo que nos hace poderosos es lograr convivir a pesar de cualquier diferencia o de pensamiento o de accionar que tengamos. Que con edades tan diversas, de sectores tan diversos, con culturas tan diversas, hayamos logrado encontrar en el juego, en el encuentro, una armonía grupal y un respeto por el otro, me parece lo más importante que ha pasado en ese taller.

Ese hacer parte de un de un lugar. El sentido de pertenencia. Yo creo que es lo que a mí me ha enamorado de ese proceso, así como me enamoré también de otros, especialmente con la profesora Ana. O sea, esa capacidad de armonizar los grupos, de que estemos en función de nosotros mismos, puede que con las cargas más fuertes del mundo. Pero acá puedes estar, ¿cierto?; es un entorno seguro para mí. Ese espacio definitivamente es un entorno seguro.

Zoë • Desde el principio (el primer día en el cual estábamos todos en círculo y que teníamos que decir algo con la vela), en ese momen-

to, incluso sin reconocer todavía cada rostro, cada nombre, cada persona, sin que sea como una entidad que ya podía reconocer, ya sentía algo muy lindo, de ganas de compartir. Era directamente como un tipo de honestidad y como una vulnerabilidad ya desde un principio. Y eso fue muy agradable porque se sintió una atmósfera de confianza y de que no había tiempo para fingir algo o tener timidez. [...]

Nos sentimos, no sé, como una familia, algo que es muy puro y con una base muy firme. Se construyó en muy poco tiempo, y a la vez me parece que hace rato que nos encontramos, pero es muy poco tiempo y, sin embargo, ya hay esa confianza y esa seguridad con todo el mundo. Y yo sé que cualquier persona tiene algo muy distinto, pero que aprecio mucho en cada persona. Y sé que puedo a la vez recibir las cosas de los demás y también que ellos y ellas pueden recibir mis cosas. Si en un momento tengo un problema o ellos tienen un problema, sé que podemos contar con los demás.

Manuel • Cuando uno empieza a pensar que hay otras personas que estuvieron en los mismos zapatos tuyos y que tú has estado en otros zapatos similares, entonces ya empieza a permear un calorcito en el grupo y un calorcito en la dinámica y un calorcito que se va imprimiendo en todas las actividades. Y esa empatía se va manifestando muy lentamente.

Entonces uno ve a las personas, pero cuando uno ya se relaciona con las formas de pensar, con ciertos sentires, cuando se da cuenta que esos cuerpos y esos zapatos están habitados por unos seres reales, entonces vos ya decís: “esto tiene algo que se parece a mí”.

Fredy • Dentro de este grupo de trabajo encontré que era como una familia donde nos podíamos apoyar, donde rompimos ese hielo, donde pudimos establecer y unir lazos de amistad. Tuvimos esa oportunidad de conocer un

Valoraciones en relación con el proceso grupal



Fotografía, David Romero y Julieta Bohórquez, Universidad de Antioquia-Medellín, Colombia 2024

poco más del otro, conocer un poco de mí y de los demás, desde esa confianza de poder expresarnos libremente frente al público y también frente a los mismos compañeros. [...] Entonces eso me enseñó mucho a que aquí hubo mucha tolerancia al momento de que cada uno escucháramos nuestras vivencias y me pareció supremamente importante porque encontré que era un grupo de trabajo muy maduro; incluso encontramos en la profesora Johana, un apoyo incondicional en todo el proceso de formación. [...]

Fueron diez sesiones en las que aprendimos realmente que nadie sabe lo de nadie hasta que no se conozca la persona y que somos mundos diferentes en los que podemos encontrar en esa otra persona situaciones mucho más adversas, mucho más difíciles que las que uno tuvo. Tuvimos esa comprensión y esa flexibilidad de poder comprender al otro y decir “bueno, este tuvo una situación casi similar a la mía”; entonces no es de juzgar sino de apoyarnos como grupo.

Intervenciones que relacionan cuerpo, sensibilidad y emociones:



Fotografía, David Romero y Julieta Bohórquez, Universidad de Antioquia-Medellín, Colombia 2024

Ixel • En un grupo donde éramos aproximadamente diez personas, se consiguió que un mismo tema nos atravesara a todos de una forma diferente.

Cora • En un principio son desconocidos, personas completamente desconocidas. El taller tuvo diez sesiones, y uno piensa que diez días no son nada para que se llegue a conocer a una persona. Lo que fue el primer encuentro, y en el segundo, todavía seguían siendo desconocidos. Pero se empezó a ver una evolución en el tercer encuentro donde hubo varios factores: el factor de saber que nos íbamos a encontrar el martes, y si uno falta, ¿ve?, falta alguien. El extrañar al otro. Y no te hablo nada más de los participantes, sino también de los profesionales, de la profesora o la psicóloga o de los observadores.

El extrañar es saber que falta alguien. Entonces ahí también estuvo el tema de complementarse cuando uno tiene dificultades y otros no, otros tienen agilidad. Entonces eso también creó un vínculo de unión.

Steven • No sentía miedo. Me sentía... en un momento de arte. En realidad, creo que no encuentro otras palabras. Me sentía en un momento de arte y de una exploración grandísima de arte, porque estaba mi cuerpo, ante todo. Sentía el dedito pequeño, el pie, y luego acá el pelo y el sudor de un otro lado. [...]

En Transmigrarts, las emociones se movilizan; no fueron estáticas, sino que permitieron una metamorfosis muy interesante en la parte emocional, la parte afectiva, porque se transformaron las emociones y los afectos.

Daniel • Me encanta escuchar las historias. Yo creo que eso me ayuda también a definir un poco hacia dónde voy y de qué se trata esto de estar vivo, ¿cierto? Porque esa es la pregunta que me hago: ¿de qué se trata de eso de estar vivo?, ¿para qué pasa todo lo que pasa? Debe haber alguna razón y ese grupo me generó así como alegría todo el tiempo. Solo recordar me genera alegría. [...] En general siempre era una sensación de eferescencia. [...]

Por el solo hecho de estar en la actividad (o sea, de disponer todo mi ser, a jugar, a cantar, a aceptar moverme, a expresarme desde ahí...) yo ya estaba pleno, yo ya me sentía pleno, emocionalmente pleno; independientemente de que se me pasara un llanto por la mente o por el corazón, me sentía pleno.

Zoë • Sentí cosas incluso físicas, con el grupo, como un hilo que nos vinculaba a todos en ciertos momentos, algo muy particular, muy agradable. Pienso que, por una parte, sí abrió quizás esa sensibilidad que no tenía tanto antes o que no miraba. Lo sentía como un túnel o un algo caliente que se compartía. [...]

También, por ejemplo, con todos los ejercicios que hacíamos al principio de las sesiones; la meditación o cosas así, que antes yo no hago nunca esas cosas. Incluso pensaba que no estaba sensible a eso. Y me acuerdo de muchas veces en las cuales se sentía todo alineado, no sé cómo, todo bien, y que eso me permitía estar más disponible para otras cosas. [...]

Por ejemplo, el ejercicio que a mí pues me emocionó mucho y lo hice mi escena con la cual nos masajeamos todos y llevamos una

persona y después la otra persona. Pues fue muy agradable, fue un bienestar increíble, un vínculo, una presencia con el grupo muy valiosa. También hubiera podido ser muy incómodo, al ser tantas manos que tocan una persona. Pero no sé por qué, será por la confianza en el grupo, por muchas otras cosas, pero yo sentí que el cuerpo estaba muy presente en el taller, pero que nunca era algo incómodo.

Manuel • El taller da esa posibilidad (o al menos a mí me la dio) de ser unas grandes orejas, que se abren no solamente como orejas, sino también como unos grandes ojos. Y es que el taller da cuenta también de sentir con los sentidos. Sí, sentir con los sentidos. Esto puede sonar redundante, pero a veces se escucha, se ve, se toca, pero no se siente. Entonces ahí hay una diferencia, ahí hay una diferencia importante. El taller da esa posibilidad de hacer esa introspección.

Fredy • La actividad con Johana era muy buena porque al final siempre hacíamos un cierre con la varita prendida, relajada. Nos daba una esencia para echarnos en nuestras manitas y eso obviamente también ayuda mucho a relajar un poco, a ayudar a que esas energías fluyan. Era un entorno muy agradable. [...]

El curso en general tuvo temas muy importantes donde nos pudimos desenvolver y soltar esa intranquilidad o esa afectación que teníamos internamente como seres humanos. Al principio es duro, difícil contarlos, pero después uno se va como digamos, tratando de tranquilizar.

Ixel • Yo actualmente me desenvuelvo como líder cultural, representante de las poblaciones migrantes venezolanas en Medellín y todo el trabajo que hago lo hago desde el teatro, desde el arte, desde la cultura, para ayudar a la población venezolana a integrarse en las dinámicas de Medellín. El taller, más que removerme, me dio respuestas que yo no sabía que necesitaba.

Cora • El aroma, las esencias, las velas aromáticas... La música, también fue fundamental de la música. También hubo un ejercicio donde Johana nos dijo “traigan una canción y un

párrafo significativo”, para que nosotros creáramos como una canción en conjunto y eso fue muy bonito también. También fue importante la comida. Conocer y saber los gustos de otros, porque cada uno llevaba algo para compartir. Yo recuerdo que yo llevaba tama-

rindo, porque me encanta, y llevaba dos o tres y llegaba a esa hora y les decía: “Chicos, le traje algo”. “¿Qué?” “¡Tamarindo!” Entonces, todos contentos, al decir al unísono “tamarindo”. Felices de saber, aunque ya sabían, qué era lo que yo iba a llevar.

Reflexiones sobre las vivencias y experiencias de vida generadas en el taller



Fotografía, David Romero y Julieta Bohórquez, Universidad de Antioquia-Medellín, Colombia 2024

Steven • Pienso que conectamos con las emociones de todos. Incluso ahora me genera mucha emocionalidad. No sé..., yo siento que fue muy emocional el trabajo, porque había mucha empatía. Fue entender el dolor del otro, el sufrimiento, lo que hasta la letra de una canción le podía generar en ese momento a ese otro artista. Porque nos estábamos viendo todos como artistas en ese momento, pero también como ese ser humano que estaba sintiendo.

Daniel • Es la confianza lo que hace que todos vayamos liberándonos un poco de nuestra historia; porque es eso también: nos vamos liberando un poco de nuestras historias hacia afuera. [...]

Es que el teatro no lo hacen solamente los actores. ¡A veces las actuaciones más brutales las hace quien cree que no hace teatro!, porque esa simpleza natural es tan poderosa que uno dice “¡guau!”. Entonces, eso también aumenta la sensibilidad un montón, ¿cierto? Aumenta la sensibilidad y creo que genera una gran exigencia en el lenguaje del arte escénico. Y no me refiero al lenguaje en la palabra, sino que cómo expresamos eso es un reto de los más preocupantes para mí a la hora de crear. Pienso que logré comunicar lo que tengo en el alma, la cabeza o lo que hay que comunicar, porque es que comunicar es cómo comunicamos. Haciendo algo para honrar esa historia, esa persona, ese momento, ese sentimiento.

Zoë • Pues llegue aquí y sentía que muchas cosas se movían adentro de mi casa, mi personalidad, mi confianza, mis relaciones. Alguien dijo la palabra terapéutico con respecto al taller y yo lo sentí mucho; quizás que me permitió aterrizar muchas sensaciones que tenía. Yo sentí un cambio incluso en mi manera de regular mis emociones, quizás porque tenía un espacio para desarrollarlas con los demás y recibir también las cosas de las otras personas. [...]

Me siento mucho más firme porque tengo distintos apoyos. Es como si antes estaba sobre un solo pie y ahora sé que puedo caminar con mis manos o con mis dos pies.

Manuel • En las últimas dos o tres sesiones con vuestro guante blanco nos distéis confianza en el montaje, en lo que se decía, en lo que se estaba haciendo, en lo que se estaba organizando, con la tranquilidad de que, si te caes y te aporreas, pues entonces te vamos a dar un analgésico; vamos a estar con que estés bien, pero no vamos a estar en frente tuyo desbordándonos porque te hayas caído. Porque es que ya te contamos que eso es parte de la experiencia, ¿cierto? Entonces eso me pareció fundamental. [...]

Nos caemos, nos equivocamos, hacemos esto, no lo hacemos bien... y entonces eso, ¿qué te da?: eso te da la tranquilidad para fluir. Y si te caes, te parás, pero antes si te caías no te parabas, si te caías corríamos a cogerte.

Me sentí muy bien; me sentí conectado con la experiencia a través de todo lo que se facilitó. Porque yo quiero insistir mucho en una cosa y es que el taller es una labor muy bonita y muy fuerte, pero el taller no se hace solo: es el calor del corazón y de la mente de quienes están ahí, al frente, lo que lo hace posible.

Fredy • Cuando uno vuelve, los recuerdos de algunos momentos a veces angustian, porque es volver al pasado. Pero la idea no es esa. La idea no es siempre estar ahí, pensar en lo que pasó, sino seguir, trascender, seguir adelante, seguir caminando y verificar que se pueden lograr otros objetivos, otras cosas nuevas. Se puede emprender independientemente de

las circunstancias que hayan sucedido, buenas o malas, o de las secuelas que te hayan quedado en tu vida, puedes lograr superarte y seguir adelante, aunque al principio no es fácil, pero sí se puede lograr.

Ixel • Fue importante reconocermelo como víctima, reconocermelo como desplazado, no solo como migrante, sino como desplazado de mi país.

Hay un conflicto armado que tiene mi país desde hace casi treinta años. O sea, no es solo: “Hola, ¿qué hay?, soy venezolano migrante”. No. Soy un venezolano desplazado, víctima de un conflicto. O sea, ese reconocermelo para procesar este tipo de cursos, talleres, términos, conceptos, y para ponerme en una posición. Entonces, yo creo que esto es una forma de fortalecerse [...]

Cuando yo llegué a Colombia, apenas estaba entrando en Antioquia, me tocó quedarme aproximadamente cinco horas en la carretera porque estaban haciendo una toma paramilitar por el pueblo en el que yo iba a pasar para poder llegar a Medellín.

Y apenas abro la cortina del bus y miro para afuera lo primero que veo es un hombre, un tipo con un uniforme militar armado. Me tocó esperar que la Guardia Nacional, que los policías, que la milicia, que todos llegaran a escoltar los buses para poder llegar a Medellín. Por eso, en mi ejercicio del taller yo quise tratar solo este tema, utilizar este tema para poder encontrarle una respuesta.

Cora • El taller es muy significativo porque uno entra con la expectativa del teatro, pero al ver pasar los encuentros, cuando ya vas por el sexto o séptimo, te encuentras con las historias de vida, tanto con la tuya personal, como la de los otros. Porque yo recuerdo que yo escuché la historia de doña Ángela y llegué a mi casa como con esa pesadez de la historia de Ángela. Y eso nos marca también, porque somos humanos. Yo soy una persona que pone muchas barreras, tengo la agilidad para evadirme rápido. Pero... esa historia quedó resonando, quedó resonando en mi mente.

Observaciones sobre el lenguaje de las artes:



Fotografía, David Romero y Julieta Bohórquez, Universidad de Antioquia-Medellín, Colombia 2024

Steven • El sueño ahora hace parte todavía de mí y ustedes también. Los involucré en ese ahora, porque me permitieron hacer una imagen de la Casa del Sol y entenderla más. [...]

Entonces creo que todos, con nuestras casas, con nuestras historias, también conectamos desde el pasado con el presente y con lo que queremos desarrollar el futuro. [...]

Cuando hicimos el gesto escénico, cuando presentábamos la obra, fue sentirlo, fue dejar que ese momento se diera; o sea, ya no era controlar el momento, ya no era que se viera bonito y perfecto: ya era hacerlo. Y ese hacerlo nos generó muchas emociones bonitas. Yo por dentro me sentía orgulloso de mí, de mis compañeros, de lo que estábamos haciendo, de cómo estábamos ellos y yo movilizándolo nuestras emociones y de cómo de esas emociones que se estaban trabajando, salen otras nuevas.

Daniel • Me interesa lo esencial. Ese ejercicio de escritura constante, de reflejarme constantemente con los compañeros y de maravillarme

con las escenas colectivas que se hicieron (como el cardumen, como la carreta, como cuando nos levantamos todos). O sea, todo eso me generó sensaciones que nunca había vivido. A veces, el teatro se vuelve muy conceptual; pero en el taller había frescura y ese “si no queda eso, no importa” hacía que pudiera escribir más tranquilamente, que pudiera asumir la escena con la confianza de que iba a tener un equipo que me apoyaba. Y yo creo que eso se vio reflejado. Disfruté de ese acercamiento a la narrativa con esa tranquilidad, sin la presión de qué era importante o qué no. [...] Esa libertad me encantó. Yo creo que todos lo necesitamos, la verdad. Es algo de lo que me apropio como formador y como gestor. Me libero de lo rígido. Puedo montar a Shakespeare, puedo montar lo que sea, pero un proceso como este es bueno para el alma.

Zoë • Sentí como que habíamos creado algo sin saber desde el principio que estábamos creando. Esas imágenes son como un catálogo de cosas que podíamos retomar cuando necesitábamos. Por ejemplo, aquí tengo mi casa, lo pue-

do vincular con mi texto, aquí tengo mi texto, aquí tengo esa imagen de la ola o esa imagen de llevar a una persona y que después todo eso es como una tienda de imágenes artísticas y biográficas que ya teníamos. [...]

Y después empezó a tejerse un hilo que ya habíamos tejido desde el principio. Pero me di cuenta de que se estaba tejiendo a mitad del taller. [...]

Me gustaron mucho los juegos de improvisación para crear imágenes. O de improvisar con un objeto porque me pareció un momento de juego que quizás no tenía el espacio para desarrollar habitualmente.

Manuel • Me parece que el taller es un ejercicio contundente, es un ejercicio poderoso. Es un ejercicio que va de la mano también con el proyecto, porque no son solamente los africanos que están invadiendo (y es una palabra que no quiere ser negativa) el sur de Italia o de Francia, sino que nosotros también estamos permeados por todo el dolor que hay de toda la gente que diariamente está saliendo de la de la terminal de Transportes para Urabá, ¿cierto?

Más que en una formación sobre un punto específico, se convierte en una invitación a consensuar un sentir. Y a consensuar una vivencia. Y a algo que ustedes muy generosamente nos decían: a ese volver a conectar con el corazón que es recordar. A mí me quedó esa fantasía en el corazón. Y yo quedé con la fantasía de que alguien estuviera entre el público y nos dijera: ¿A usted no les gustaría presentar este trabajo en alguna escena?

Fredy • En cuanto a la escena mía, al principio pensé que iba a ser un poco dificultosa, pero no fue así. Entonces me gustó mucho, porque tuve la oportunidad de representar a mi gato y eso me gustó mucho. Me llamó mucho la atención, porque yo soy muy apegado a él, porque él es como mi amigo, mi amigo fiel, mi amigo incondicional. Y te cuento que para mí esta experiencia fue maravillosa. O sea, a futuro, yo sí quisiera continuar con el proceso de hacer cine o teatro, pero a futuro, por el momento no, sería para más adelante. Porque siento que

me dejó una buena huella, una buena marca; me enseñó que en el teatro puedes juntarte, mostrar lo que eres y demostrarle a la gente cuál es tu vivencia, qué es lo que estás viviendo y lo que has vivido y soltar toda esa angustia, toda esa intranquilidad, todo el malestar o todo lo bueno que vivís.

Ixel • A mí la muestra final me ayudó a entender lo que yo estaba escribiendo, lo que estaba haciendo el taller. A mí me dio la posibilidad de pensar todo mi trabajo, no solo de lideazgo, sino mi trabajo profesional. Me dio muchas respuestas a las preguntas que yo venía haciéndome desde hace rato: por ejemplo, yo, ¿qué estoy haciendo?, ¿por qué lo estoy haciendo? Y la respuesta a por qué lo estoy haciendo, era simple y llanamente porque me gusta. También fue importante ver que hay personas que tienen un proceso parecido al mío, artístico, intelectual, migratorio, humano, sobre todo humano. Me gusta porque siento que puedo ayudar a otras personas a responder sus preguntas. Como todos ustedes me ayudaron a mí.

Cora • Es muy bonito ver cómo desde cero, de no tener absolutamente nada, hasta el séptimo encuentro, octavo o noveno, ir viendo cómo desde esas historias, desde lo que nosotros habíamos construido, desde el nombre, desde la nada, ver cómo estábamos poniendo las bitácoras, colocando las flores y ver esa evolución. ¡Y ese ejercicio de la fiesta está dentro de la obra! Fue algo que hicimos durante la elaboración de la casa, desde ese tema este ficticio; después se creó la fiesta y la fiesta ya no era una fiesta ficticia, sino que se creó la realidad de la fiesta. Como que fue pasar de la de la ficción a la realidad y de la realidad a la ficción. [...]

Para mí en el taller, aunque nos encontramos a nosotros mismos, también conocimos términos teatrales: el tema de la postura, la vocalización y las técnicas que ellas implementan en su día a día como profesoras de arte. Son cosas que no conocíamos y son técnicas que uno va aprendiendo en el taller, sin profundizar, pero sí se te quedan en la mente técnicas que están bien para implementarlas.

Entretien à

Anne-Marie Lamerais

DOI 10.59486/FHFQ8631



Artiste plasticienne
participante de l'atelier
Mixte RespirAndo 2025
à Toulouse.

« N'oublie pas de vivre. L'art est partout ! »

par **Juliana Martín Taborda**
(Université d'Antioquia, Université de Toulouse Jean Jaurès)
Orcid : <https://orcid.org/0000-0003-2397-4425>

Anne-Marie Lameiras est artiste plasticienne et peintre. Originaire d'un petit village du Lot, elle grandit dans un environnement rural à la fois protecteur et restreint sur le plan culturel. Marquée par les racines portugaises de son père — arrivé en France à l'âge de 17 ans — et surtout par leur effacement au nom d'une intégration civique et culturelle, Anne-Marie se construit entre deux mondes. Soutenue par la présence complice de ses frères et de sa sœur, elle navigue entre les attaches d'une tradition figée et un élan vers l'ouverture, la curiosité, la nature et la création.

L'image de son père dessinant à la table familiale nourrit dès l'enfance une fascination silencieuse pour le geste artistique. Si son entourage n'encourage pas directement la pratique de l'art, elle y forge cependant un regard sensible et une forme de résistance intérieure, qui s'exprimera plus tard dans son parcours personnel et artistique. Aujourd'hui, Anne-Marie inscrit sa démarche dans une recherche issue de l'art-thérapie, qu'elle élargit à une exploration des liens entre le corps, la mémoire et ses racines culturelles. À travers la peinture, elle tisse un dialogue subtil entre ses origines, ses désirs d'émancipation et les récits sensibles du monde.

C'est dans ce cadre qu'elle a participé à l'atelier RespirAndo, co-animé par Juliana Marin Taborda (Université d'Antioquia / Université Toulouse Jean Jaurès) et Paula Espinoza Becerra (Compagnie Les Anachroniques). Cet atelier, mené dans le cadre du programme européen TransMigrARTS, visait à créer des espaces de partage, de pratiques performatives entre personnes migrantes et locales, dans une logique de bien-être, de soutien mutuel et de solidarité. RespirAndo fut le premier atelier de TransMigrARTS à adopter un

format mixte, avec la volonté d'encourager l'intégration en réunissant participants issus de la migration et personnes françaises.

L'atelier a réuni des participant-es de l'association JRS Jeunes Toulouse (Jesuit Refugee Service) venu-es d'Angola, d'Afghanistan, du Congo, de Guinée, de Somalie. Ainsi que d'autres personnes migrantes venu-es de Colombie, d'Espagne, du Pérou et du Mexique, inscrites via les réseaux sociaux de TransMigrARTS, de la Compagnie Les Anachroniques ou de l'Université de Toulouse Jean Jaurès.

Nous remercions chaleureusement toutes les personnes ayant pris part à cette aventure collective, ainsi que le rôle essentiel joué par JRS Jeunes, dont l'accompagnement fut précieux.

L'atelier s'est déroulé sur six séances, les samedis matin, entre le 1er mars et le 12 avril 2025 à la Maison de la Recherche (MDR) de l'Université de Toulouse Jean Jaurès (UT2J).

L'objectif de cet entretien est de montrer, à travers l'expérience d'Anne-Marie, en quoi les ateliers mixtes peuvent être des espaces de transformation profonde, autant pour les personnes migrantes que pour les habitants locaux, et contribuer à élargir notre regard sur les migrations contemporaines.

L'entretien est enrichi par la collaboration d'Anne-Marie, qui a accepté de partager avec nous quelques images de son cahier de notes visuelles, témoignant à la fois de sa sensibilité artistique et du niveau d'introspection vécu durant l'atelier. Cette conversation a eu lieu le vendredi 23 mai 2025, chez Anne-Marie, à Toulouse, dans une atmosphère chaleureuse. L'entretien s'est déroulé sous forme de dialogue libre et démarre directement avec les questions que j'ai posées à Anne-Marie.



Entre Terre et ciel

JMT : Quelles étaient tes attentes sur l'atelier ?

AML : Je n'avais pas d'attente. En fait je suis arrivée avec un désir de totale découverte, j'étais motivée par le fait de m'ouvrir, de rencontrer plus de gens, de m'ouvrir à la diversité parce que je suis toujours dans le même milieu avec les mêmes personnes. Je voulais voir un petit peu qu'est-ce qui se faisait ailleurs : quelles étaient les dynamiques au niveau artistique, au niveau de la recherche, comment tu abordais aussi le sujet de la migration ? J'avais de la curiosité, juste l'envie d'observer et, peut-être d'intégrer des choses qui pourraient m'aider.

JMT : Peux-tu décrire un peu les sentiments de la première séance ?

AML : Le premier atelier c'était les pierres. Un coup de cœur !

Arriver dans la pièce avec les pierres éparpillées partout, ça éveillait la curiosité et au

niveau artistique déjà on se dit que quelque chose va se passer, un cheminement qui va se faire. La nature rentre dans l'espace, il y a plein de connexions qui se font et pour ma part, les pierres me parlent beaucoup et donc j'avais hâte de voir et de découvrir la suite.

D'un point de vue personnel, cet atelier a été incroyable. Comme tu peux le constater, j'ai gardé ma pierre qui se trouve sous la fenêtre. C'est ma petite montagne qui m'indique la voie à suivre. En fait j'étais déjà fascinée par l'atelier en soi. Je l'ai découvert comme un enfant découvre le monde et j'ai suivi les indications, comme un bon élève et j'ai suivi, j'ai suivi. Le vécu intérieur était très dense, très profond, et chargé au niveau symbolique. J'ai une vision assez spirituelle de l'art, de la vie, de la nature. Quand la session a pris fin, je n'avais qu'une seule envie, c'était de revenir. J'avais hâte car j'avais compris qu'il y avait d'autres éléments qui allaient être abordés dans les ateliers suivants.

Et puis la notion de RespirAndo me parle beaucoup parce que j'ai du mal à respirer. L'anxiété fait que je me coupe facilement et j'ai du mal à reprendre mon souffle. Alors ça a été très intéressant pour moi : circuler, marcher, l'ancrage au sol, le cheminement à travers les pierres, les toucher, revenir à soi dans l'instant présent, et la connexion à la matière, la sensation. Décrocher son cerveau pour revenir là avec vous, avec elles et observer, voyager dans son esprit mais de manière saine et apaisé. Moi, j'ai voyagé à travers la roche, j'ai vu la montagne que je visualise en médita-

tion, j'ai vu plein de choses merveilleuses. Ça m'a permis de me détendre, de souffler, et la respiration a été facilitée par les souvenirs et par les connexions agréables qui se déploient naturellement.

Le fait d'écouter les autres, ça, ça a été fabuleux. Prêter attention à leur expérience, leur vécu et de comprendre que ce que moi, je nomme « spiritualité » est totalement intégré dans d'autres cultures. De manière juste évidente. Et ça, ça m'a fait voyager. Je n'ai pas trop voyagé dans la vie, mais dans le milieu dans lequel j'ai grandi c'est une chose dont on ne parle pas.



Silence de la pierre

JMT : qu'est-ce que ça t'a apporté ou comment ça a été au premier moment, quand tu commences à découvrir les prénoms et les histoires de toutes les personnes venues dans l'atelier ?

AML : C'était nouveau pour moi et je dois reconnaître, à mon grand regret, que je manque d'ouverture d'esprit. Le fait de retenir les prénoms aux sonorités divers et variées n'a pas été facile.

En fait j'apprends vraiment à m'ouvrir, à rencontrer, à dialoguer, à échanger sur plein de choses, et aussi à décroquer des idées pré-

conçues que je peux avoir par un certain formatage, un conditionnement. J'avais besoin de me confronter à certaines situations pour faire évoluer ma façon de penser, d'être et même au niveau professionnel, ma posture... Alors, au début, je n'étais pas très à l'aise. Mais je ne suis jamais très à l'aise dans les groupes, en général, à rencontrer de nouvelles personnes. Mais, je me suis rendue compte que jusqu'à présent, j'étais assez fermée sur des... comment dire ? Je m'en tenais à... comment expliquer ça ? À un parcours de migration. Mais je ne cherchais pas à com-

prendre humainement ce qui se passe dans la tête d'une personne qui quitte son pays pour voyager parfois dans des conditions difficiles, et qui arrive sur un nouveau territoire avec une nouvelle culture, une nouvelle langue.

[...] Je m'en tenais à une lecture assez froide de la migration. Comme un sujet qui fait débat, à des clichés, ou à des idées préconçues. Je ne m'en tenais qu'à ça.

[...] Et puis quand tout le monde a pris la parole au fur et à mesure, j'ai vraiment commencé à rentrer dans la vie de la personne. La voix, la langue, la personnalité, les propos, la sagesse parfois dans les propos. La profondeur de certains témoignages m'a vraiment touchée ! Et je me suis dit que derrière chaque parcours, il y avait toute une histoire, tout un bagage. Et moi, ça m'a un peu fait mal en même temps, parce que je me suis rendu compte qu'il y a beaucoup de personnes qui sont certainement encore dans le même état d'esprit que j'ai pu avoir dans le passé et qui vont voir les personnes en situation de migration comme des personnes qui sont un peu marginales ou en dehors du système, des personnes qui vont poser problème à la société, révéler les failles de notre système. Et en fait, je me suis rendue compte à quel point tout ça était absolument injuste. Il y a beaucoup d'émotions, mais c'est...

C'est triste d'être aussi fermée, je trouve.

Et m'en rendre compte me fait beaucoup travailler sur moi et me dire qu'il y a plein de belles choses qui m'attendent et qui attendent tout le monde autour de cette nouvelle intégration. Je trouve ça très intéressant d'ailleurs, que les « locaux » soient mélangés aux migrants dans les ateliers, parce qu'on ne peut pas accompagner, je pense, un public de migrants sans que les « locaux » soient aussi préparés à l'intégration. Du coup, je trouve que cette expérience, comme celui de JRS Jeunes, par exemple, est indispensable pour l'intégration [...]

1 · Anne-Marie mentionne le Séminaire TransMigrARTS que Emmanuel Pidoux (participant de l'atelier et chercheur) et moi avons fait le lundi 28 avril à la MDR de l'UT2J où nous avons mélangé nos récits du vécu de l'atelier, lui en tant que participant et moi en tant qu'intervenante. Le séminaire s'est intitulé Atelier de performance RespirAndo. Capturer l'indicible : écrire depuis l'image, performer depuis l'atelier.

JMT : Est-ce que tu te rappelles d'une histoire qui t'ait frappée, qui t'ait marquée, ou d'une personne ?

AML : Oh, que oui. Oh, oui, oui. La première histoire qui m'a vraiment frappée mais vraiment beaucoup, c'est l'histoire de Sounounou sur le silence de la pierre. C'est intéressant d'ailleurs parce qu'Emmanuel, lors de la rencontre à l'Université au Séminaire¹, a donné une autre version de cette légende. Ce que j'en ai retenu est différent. Je trouvais ça intéressant parce que j'ai dû me focaliser sur un point précis. Moi, ce qui m'a frappé dans ce que Sounounou a raconté, c'est le message plein de sagesse. Je me suis demandé est-ce que c'est lui qui porte en lui cette sagesse ? Ou est-ce que c'est culturel ? Est-ce que c'est le fait d'avoir grandi en Afrique, et plus particulièrement en Guinée ? Est-ce que c'est la transmission orale, la valeur, l'importance de la légende, de la transmission qui induit cette sagesse ? Est-ce que c'est propre à toute une culture ou s'agit-il juste de lui, de sa vibration ? Déjà, je me suis beaucoup interrogée par rapport à ça. Je pense après réflexion, que c'est les deux.

Ce que j'ai retenu de cette légende, c'est que la pierre, elle ne demande rien à personne. Elle est là, elle est posée, elle est tranquille, elle est et ne se contente que d'être. Elle ne dit rien, elle ne fait rien, elle est posée dans son cadre, peu importe où qu'elle soit. Et elle n'est pas responsable de ce que l'homme en fait. L'homme peut la prendre : il peut casser, il peut tuer, il peut lapider, il peut construire, il peut creuser, il peut faire plein de choses avec. Mais, elle, elle ne demande rien, elle n'est pas responsable de ce que l'homme en fait. Elle, elle est silencieuse. Moi, je visualisais un homme la ramasser et jeter, la jeter contre quelque chose, briser, détruire, ou même tuer quelqu'un. La pierre subit ce qu'on fait d'elle.

Je trouvais l'idée d'être utilisée à mauvais escient tellement triste, de ne pas avoir de prise sur ce que l'homme fait d'elle, d'en subir les

conséquences et de rester silencieuse. Elle n'a pas son mot à dire, et même si elle pouvait parler, elle resterait certainement juste attristée de ce constat. Elle ne peut que garder le silence sur la manière dont on l'utilise et cons-

tater les dégâts. Impuissante face à cette humanité, elle continue sa petite destinée. Voilà. Qu'elle roule, qu'elle tombe, ou qu'elle reste rivée au sol, elle continue d'exister. J'ai tiré de cette histoire une sacrée morale en tout cas.



Atelier N°1

JMT : Est-ce que tu as eu une séance qui t'a plu le plus, qui t'a marqué le plus, qui a été la plus puissante pour toi ?

AML : La première, je crois. La première. Et la dernière, oui. Après, j'en ai loupé deux. En tout cas, je pense que la première qui a fait office d'ouverture et la dernière qui a clôturé le cycle des ateliers m'ont beaucoup marqué.

JMT : Qu'est-ce que t'as apporté cette ouverture, cette curiosité interculturelle ? À l'atelier tu t'es ouverte à parler avec les gens. Si tu fais tous ce cheminement, qu'est-ce que tu pourrais tirer de ça ?

AML : Je pense que ça m'a beaucoup permis d'avancer, de constater certaines idées préconçues. Donc humainement, ça m'a permis

vraiment de décroiser certaines perceptions et d'aller véritablement à la rencontre des personnes, en m'ouvrant à de nouvelles cultures. J'ai noué une amitié très particulière avec un membre de l'atelier. Et ça, c'est juste incroyable. Ça m'apporte vraiment beaucoup. Humainement, ça transforme ma vie. Après, ça me fait travailler sur beaucoup de préjugés au niveau de la religion notamment, que je reconnais avoir. Il y a beaucoup de choses que je suis en train de déconstruire. Et ce n'est pas évident parce que je me rends compte que c'est quand même très ancré dans mon éducation. Dans le regard que mes parents pouvaient porter aussi sur la différence en soi. Quelle qu'elle soit. Ça me fait beaucoup, beaucoup, beaucoup travailler, et ça transforme ma vie. Je vois les gens

différemment, quels qu'ils soient, d'où qu'ils viennent. Et ça, c'est fort.

JMT : Penses-tu que l'atelier entraîne vers une voie de transformation ?

AML : Oui je pense réellement que l'atelier entraîne vers une voie de transformation douce et respectueuse. En tout cas, j'y suis intimement connectée et convaincu, pour le constater dans ma vie privée depuis.

JMT : En fait un atelier, ça ne se construit pas seulement par les intervenants. On était très bien, Paula et moi, l'une avec l'autre, on était très à l'aise et tout. Et il y eu un je ne sais pas, il y avait une chose mais très naturelle. Mais cette sensation, c'était les participants qui nous donnaient cette sensation à nous et qui nous faisaient sentir si à l'aise qu'on était comme OK, tout est possible.

AML : Ok, waouh. Oui, on était bien. C'était à la fois léger et profond. Et j'ai trouvé ça remarquable. Parce que dès qu'on rentre dans des sujets un peu comme ça, particuliers, je veux dire, moi, en tout cas, avec ma sensibilité, ça peut vite tomber dans le mélodramatique. Ça peut être très, très, très profond. Et moi, j'ai trouvé ça fabuleux parce que finalement, le groupe a tempéré l'impact émotionnel du processus. C'était incroyable. Il y avait une pudeur et un respect mutuel. Il y a des choses qu'on garde pour soi et c'était ça la beauté de la chose. C'est de faire la part des choses entre ce qui se fait et ce qui se vit. Garder pour soi comme un petit trésor tout ce qui se joue et repartir enrichi humainement de toute l'expérience. Parce qu'avec pudeur, tout le monde le fait ainsi. J'ai ressenti beaucoup de bienveillance.

JMT : Est-ce que tu as senti une transformation ? Comment tu l'as perçu ?

AML : Au niveau professionnel, ma vision de la médiation artistique a changé, ça a transformé quelque chose. Je cherche à travailler dans le milieu de l'art-thérapie. J'ai commencé, com-

me je t'ai expliqué, avec un public qui a un parcours de migration. Et je m'aperçois qu'en fait, j'avais une vision aussi assez fermée de cette médiation artistique que je voulais mettre en place. Et ce que j'ai pu récolter de mon expérience de ces ateliers m'ouvre aussi et transforme la vision que je peux avoir de l'art en tant que médiation. Moi, j'ai connu l'art thérapie dans le milieu hospitalier, dans le milieu aussi psychiatrique. Donc en fait, j'étais restée figée sur des ateliers liés au bien-être ou à l'aspect thérapeutique pour aider vraiment des personnes en grande souffrance psychique. Cette expérience dans l'atelier RespirAndo, me permet de me dire qu'on est tous au même niveau et que la souffrance est propre à tous les êtres humains, quel que soit le parcours, quel que soit le vécu. Inutile d'attendre une souffrance aiguë ou un état de crise pour apporter du soutien ou de demander l'aide. Ça peut se faire avec beaucoup plus de douceur, par le biais d'ateliers, à viser de bien-être ou à viser juste d'accompagnement, voir même sous la forme d'ateliers occupationnels pour sortir d'un quotidien peut-être un peu lourd et s'offrir un moment de douceur.

D'un point de vue professionnel du coup, cela me pousse à me questionner sur la pratique et les termes « art-thérapie » en réalité. Ça me donne envie de sortir du cadre. J'avais une image très fermée, mais qui ne me correspondait pas. Je ne savais pas ce qui me dérangeait, mais il y avait un je ne sais quoi qui me perturbait. J'ai compris pourquoi. Une fois de plus, il me semble que je manquais d'ouverture. Ce n'est pas un outil scientifique, qui aide au niveau médical ou thérapeutique, forcément. L'art est thérapeutique en soi. Cela ne doit pas être enfermé, ni enfermant. Je sais davantage quelle posture je veux avoir et je sens que ça va m'aider dans l'avenir à porter une intention beaucoup plus claire sur ce que je veux mettre en place.

Je reconnais que l'expérience performative de l'art que tu nous as fait partager dans ce cadre, pouvait être non seulement utilisé en

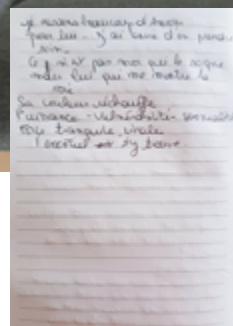
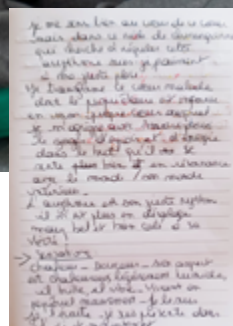
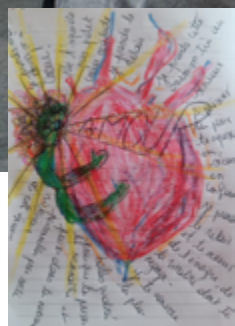
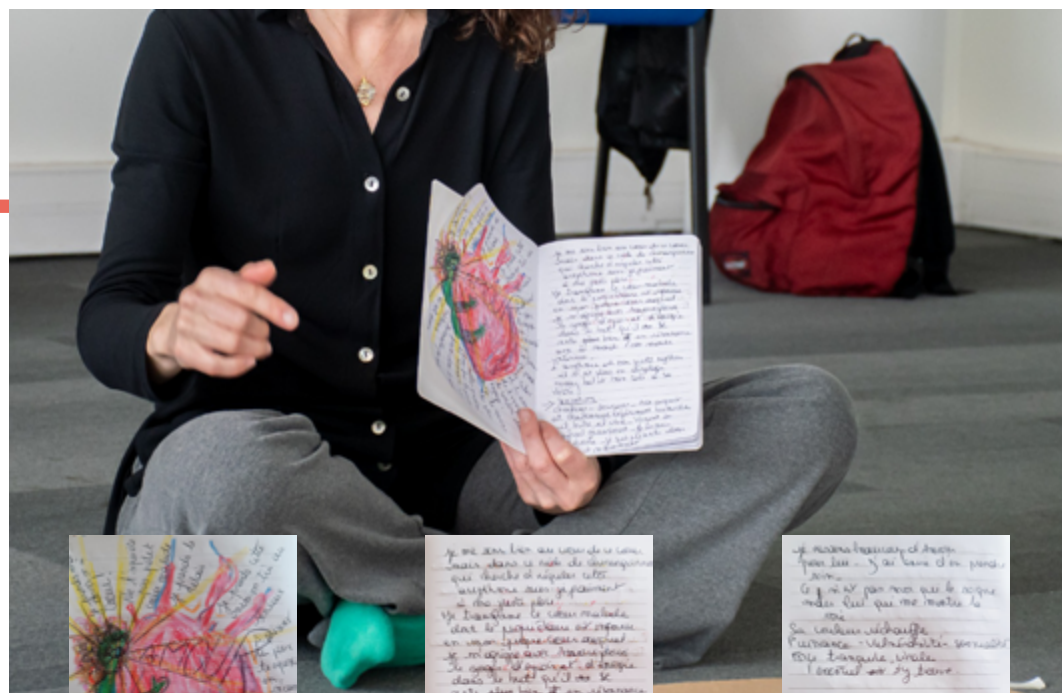
dehors du milieu artistique, mais également de la médiation artistique d'un point de vue thérapeutique. Il y avait un entre-deux, une nuance entre ces deux pratiques et notions. Et la nuance, c'est TransMigrARTS, l'entre-deux. Ce n'est pas que thérapeutique, mais ce n'est pas qu'artistique non plus. Il y a une fonction, donc c'est une médiation quand même artistique, mais dont la visée, est plus universelle. Il ne s'agissait pas de venir aborder une souffrance psychologique liée à un parcours de vie difficile, ni de transcender un traumatisme. On n'est pas là pour remuer le couteau dans la plaie ou pour cibler en tout cas une problématique dans le but de l'apaiser. On y aborde la vie. Et je trouve ça fabuleux, moi de décroquer à ce niveau-là aussi et d'ouvrir l'art à une expérience plus vaste : un chemin de vie, un parcours, la traversée de mer, d'aller d'un pays à l'autre. D'ailleurs, j'ai le souvenir de la pelote de laine rouge utilisée lors d'un atelier où on devait tisser des liens entre des lieux refuges fictifs et voyager. Je trouvais ça vraiment magnifique. L'idée du fil rouge, le fil d'Ariane, me plaît beaucoup. Je voyais comme un réseau qui se tramait dans l'espace au fur et à mesure de nos voyages fictifs, comme si des lignes venaient se créer dans l'espace entre les personnes, entre les histoires, entre les rêves et les voyages imaginaires, pour se poser tantôt sur un nuage, une île déserte, peu importe où... Et je trouvais que cette expérience était symboliquement puissante. Cela résume assez bien, je trouve, l'atelier en soi : Créer des ponts, des passerelles, tisser des liens, un réseau, une solidarité hors des murs et des frontières, pour se retrouver dans un refuge ici ou ailleurs.

JMT : Par rapport à ta pratique d'artiste, comment tu vois le côté artistique de l'atelier, de tout ce qu'on a vécu ? Est-ce que tu considères que c'est de l'art ?

AML : Alors, par rapport à la vision que j'ai de l'art et à la vue de ma pratique, je dirais que ce que nous avons vécu n'était pas une expérience

artistique à l'état pure, à partir du moment où il y avait un objectif. La visée n'était pas thérapeutique, mais d'accompagnement peut-être de personnes en situation de migration. Pour moi, l'art n'a pas d'utilité en soi. Enfin, pas forcément, c'est-à-dire, ça n'a pas de fonction. Il s'agissait d'une médiation artistique le fait d'utiliser l'art performatif, en effet, mais dans un objectif et un but bien précis. Il me semble qu'il ne s'agissait pas de faire de l'art, mais par le biais de l'art de faire quelque chose, de se rencontrer, partager, se connecter par une pratique performative de l'art déclinée sous toutes les formes exploitées durant les ateliers. La performance, je l'ai vue dans la circulation, parce que j'ai le regard de l'artiste. Moi, je l'ai vécu comme ça. Est-ce que d'autres l'ont vécu ainsi ? Je ne sais pas. Mais moi je voyais déjà la scénographie de l'espace quand on circule entre les pierres en fait. Le fait de marcher, de se regarder, de croiser les regards, de tisser le lien dans l'espace déjà, de déambuler, de respirer, de prendre conscience de son corps, de le toucher. C'est un art sensoriel, c'est expérientiel. Donc en fait, ça pour moi c'était très artistique.

Chaque expérience dans les ateliers était artistique, mais la finalité, non. Je dissocie les deux. Mon expérience, moi, avec le côté sensoriel du toucher, les connexions avec la matière, avec la couleur, la texture. Pour moi, le but était de vivre cet art et de le laisser me traverser, me transformer. J'y vois surtout un art de vivre l'instant présent, à travers une exploration des sens exaltée par l'expression artistique. Quand je revois encore la laine rouge qui se tisse dans l'espace où chacun tient un bout de laine, pour moi, ça, c'est une œuvre d'art. J'ai encore l'image dans ma tête. C'est juste incroyable, je trouve ça d'une beauté ! J'imaginais des photos prises en vue aérienne, et je trouvais ça fabuleux. Mais tout dépend de ce qu'on en fait, c'est toujours pareil. Parce que, en soi, c'est une expérience artistique, mais quand on porte ce regard-là, parce que tout le monde ne le porte, peut-être pas.



JMT : Et maintenant que tu travailles aussi avec des publics migrants, alors comment tu traverses les histoires de migration dans tes ateliers ?

AML : Alors pour le moment, je n'ai mis en place qu'un seul atelier dernièrement, mais je sais que mon vécu dans le cadre de tes ateliers m'a apporté une sensibilité nouvelle. Il y a une femme notamment qui est menacée d'expulsion. J'étais donc beaucoup plus sensibilisée à ce qu'elle pouvait traverser, vivre. Pour le coup, il y a une dimension affective qui s'est ouverte et je suis beaucoup plus sensible à la souffrance qui peut découler de ces parcours qui peuvent être très, très, très compliqués. Donc il y a une ouverture à ce niveau-là. Cela va me permettre d'être beaucoup plus attentive et vigilante aussi à la façon de communiquer et il y a certaines choses qu'il vaut mieux éviter. Aujourd'hui, j'y suis sensibilisée. Quand on ne connaît pas le public, on ne peut pas savoir tout ça. Ça ne s'apprend pas dans un livre. Il faut le vivre. En tout cas, moi, je dois expérimenter, vivre, me confronter, pour faire sens et que les retombées soient positives. Je pense donc que cela va m'apporter un autre regard et certainement même une bienveillance accrue, car je me sens beaucoup plus impactée aussi par ce type de parcours aujourd'hui. [...]

JMT : Quel chemin à suivre à partir de la rencontre faite avec l'atelier ? Tu m'as parlé par exemple

du voyage, du travail, d'une approche différente à l'art-thérapie...

AML : Et bien je pense que la rencontre faite à l'atelier m'a beaucoup apporté aussi au niveau artistique. J'étais particulièrement centrée sur la pratique de la peinture, sur le mouvement dans la peinture en portant mon attention sur la trace, mais aussi sur le corps, dans la pratique de la danse et d'une peinture gestuelle. Je me focalisais surtout sur cet aspect de la performance artistique. Aujourd'hui, j'ai une vision beaucoup plus large. [...] Je vois que la pratique performative de l'art se fait dans le cheminement, dans un espace. Dans le fait de marcher, de se regarder, de ramasser, de toucher. C'est l'expérience qui fait œuvre, en fait. La danse fait rencontrer des gens qui n'ont pas l'habitude de se toucher, de se masser. Puis ça, ça fait œuvre. Tout dépend, aussi après de la trace qui en résulte. Ça m'ouvre beaucoup à ce niveau-là : qu'est-ce que l'art au juste ? Qu'est-ce qui fait œuvre ? Pourquoi ? Comment ? Comment ça se met en place ? Est-ce que ça se limite à un pinceau, un crayon ? Pas forcément. Cette rencontre m'a amené à réfléchir à tout point de vue et a grandement participé à lever certains freins. J'ai vécu un blocage créatif qui a duré quelques années. J'étais restée enfermée je crois, dans une vision de moi et de mon expression artistique limitée et limitante dont je ne parvenais

pas à sortir. Je voulais me caler à une image que j'avais de l'artiste, tout comme j'avais pour l'art thérapeute. Et en fait à présent, Je m'en fou. Je fais les choses comme j'ai envie, comme je suis. En fait je suis, donc je fais ce qui me semble aligné à la manière dont je me présente au monde.

JMT : Est-ce que tu appliques peut-être quelques-uns des exercices ou des expériences qu'on a proposées au quotidien ? Ou si tu ne les fais pas, tu penses que tu pourrais les faire, les intégrer ?

AML : Alors, je ne l'ai pas encore fait, mais j'aimerais beaucoup poursuivre le fait de prendre soin de respirer en marchant, RespirAndo. Garder la notion de RespirAndo dans mon esprit et ne jamais

l'oublier, tout comme le fait de me connecter davantage à la nature et notamment à la roche. De sentir, de toucher, de voir, de voyager à travers les pierres. Cette expérience m'a beaucoup marqué. Me rapprocher de la montagne aussi. J'aimerais intégrer ça, le vécu, la sensation, le fait de rester connectée à l'expérience de l'instant présent. C'est en moi depuis longtemps, j'y travaille plus ou moins, mais je pense que ça l'a ancré encore davantage, comme une piqûre de rappel, un mémo qui dit : N'oublie pas de vivre. L'art est partout. Ce n'est pas enfermée dans son atelier ni forcément face à son chevalet, que l'art se vit ! Saute, rie, chante, joue, cuisine, rencontre ! L'art est partout. Un art de vivre. C'est ça que je retiens.



Photos du processus pictural



Technique mixte issue du processus pictural (cf. Photos ci-dessus) Collage, encre de chine, brou de noix et gouache sur papier · 150 x 80 cm · 2025

TEXT0



El Taller de escrituras dramáticas y teatrales con población LGTBIQ+

Presentación: Diego Prieto Olivares (Université Toulouse Jean Jaurès – Universidad Distrital Francisco José de Caldas)

Agradecimiento especial a Anthony, por ser el puente, la voz y el gestor de este taller que no habría podido realizarse sin su intervención y apoyo constante.

El acto mismo de escribir se convierte en un acto de resistencia, de sobrevivencia, si viene desde una subjetividad que ha sido rechazada y reprimida durante mucho tiempo. Cuando acepté el reto de dirigir un taller de escritura dramática y teatral con población migrante LGTBIQ+ sabía que sería un enorme desafío, que tendría obstáculos enormes y mucho trabajo por delante. Pero sabía también que era algo absolutamente necesario. No solamente porque era un vacío epistemológico que se necesitaba cubrir en el seno del programa TransMigrARTS, sino además porque quería probar lo importante que era el acto de escribir cuando se formaba parte de una población migrante, tanto desde lo geográfico como desde las diversidades sexuales y de género. Yo mismo hago parte de esta población y el acto de escribir me ha supuesto al mismo tiempo, una liberación y una necesidad venida desde lo más profundo de mi ser. Necesitaba ver lo que podría lograrse cuando otras personas migrantes y pertenecientes a los sectores LGTBIQ+ se sentaban a escribir juntxs.

Lo que me he encontrado no solamente ha sido inspirador y profundamente dicente; este texto, producto de nuestro taller, va más allá de historias conmovedoras. La realidad de cada uno de los participantes es única y merece ser contada, no solamente porque son voces que vale la pena escuchar, sino también porque cada una de las personas con las que me topé en dicho taller tiene un potencial artístico remarcable. Este texto es la prueba fehaciente del poder de la escritura y no puedo sino agradecer inmensamente a cada una de las personas involucradas. Los textos que prosiguen salieron así de cada uno de sus autores, casi sin ningún proceso de edición de por medio; yo me encargué de que sus textos reprodujeran fielmente lo que los autores querían decir, y por eso intervine lo menos posible.

Si algo me ha enseñado la práctica de la escritura es que, si bien es una práctica a veces silenciosa y solitaria, puede permitirnos darle voz a eso que a veces callamos, que a veces ocultamos o que, simplemente, no encontramos la forma de expresar de otro modo. Trabajar con poblaciones que han sido históricamente marginadas, y descubrir en ellas enormes diamantes en bruto, me hace pensar en todo el arte, la cultura, la ciencia, la tecnología que pudiéramos desarrollar si tan solo permitiéramos a todas las personas ser quienes son, contar sus historias y alzar sus voces. Sin más dilación, me permito presentar la recopilación de historias, fragmentos y poéticas de cada uno de los participantes del taller. Estas son las historias de personas que han luchado por vivir, por transformarse y por mantener siempre viva la esperanza.

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

TransMigrARTS

SI ERES MIGRANTE LGTBIQ+ O DESPLAZADO LGTBIQ+

¡PARTICIPA!

En el taller de **Creación Teatral:**
Escrituras Dramáticas y Teatrales

Fechas:
22 de octubre al
15 de noviembre de 2024

Horarios:
martes 1 p.m. a 4:00 p.m.
jueves 2 p.m. a 5 p.m.

Lugar:
Casa de la Mujer Respiro
Calle 71 # 81A - 70. Engativá

¡Inscríbete!

Detalles y requisitos

Un espacio de bienestar para tí persona migrante diversa



UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

TransMigrARTS

SI ERES MIGRANTE O DESPLAZADO

¡PARTICIPA!

En el taller de **Creación Teatral:**
Escrituras Dramáticas y Teatrales

Fechas:
22 de octubre al
15 de noviembre de 2024

Horarios:
martes 1 p.m. a 4:00 p.m.
jueves 2 p.m. a 5 p.m.

Lugar:
Casa de la Mujer Respiro
Calle 71 # 81A - 70. Engativá

¡Inscríbete!

Detalles y requisitos

Un espacio de bienestar para tí, persona migrante

Créditos imagen: Chamaf García - Pasos en el Bordo: Relatos de frontera.



DOI 10.59486/NAYE2636

Transvivere: retornando a la esperanza

Autorxs

Fabi Alzate Alzate - Anthony Nabetse Contreras - Esneider Córdoba Nagles - Teylor Gutiérrez - Lucía Jiménez - Omar Olvera Calderón - Diego Prieto Olivares - Gladys Sarmiento Galvis - Ruby Ashley Rose Queen.

1-LAS AVENTURAS DE FABI

Soy una persona muy alegre que, a pesar de diferentes situaciones, me acoplo a diversas dificultades siendo visionario, líder y llevando las cosas a situaciones provechosas, grandiosas y sin límites.

A pesar de mi fuerte temperamento, siempre llevo una voz de aliento y de liderazgo. A pesar de las dificultades, a pesar de caerme, me limpio las rodillas, me levanto y sigo con más fuerza.

Los viajes que he tenido han tenido un sello especial en diferentes situaciones de mi vida. Viajes, aventuras, vivencias, experiencias espirituales, amorosas y sexuales. Bien dicen que cada quien escribe su vida con sus diversos hechos. La vida de cada quien, o de cada uno de nosotros, puede ser tanto un libro abierto y cerrado de cómo hacemos nuestra esencia y compartimos nuestra vida.

La síntesis de un todo es como vivamos y hagamos de ella misma una vida triste, divertida o provechosa.

“Los célebres viajes de Fabi” será el epitafio de mi tumba y el título de mi libro.

El epílogo: “bien dicen que lo que le queda a uno en la vida es lo que se comió y viajó”.

Introducción al capítulo 1: nace una historia artística.

2-CORO (I)

DIEGO: Mi viaje comenzó en Bogotá

GLADYS: Mi nombre es Esneider

ESNEIDER: Me identifico como un hombre trans desplazado

ANTHONY: Me llamo Teylor

LUCÍA: 405 kilómetros

TEYLOR: Mi transición comenzó en Febrero

OMAR: Soy Gladys

RUBY: Yo no soy de aquí

FABI: Pertenezco a la comunidad LGBTIQ+

DIEGO: Yo soy Lucía

GLADYS: Soy una mujer trans y lesbiana.

ESNEIDER: Yo me llamo Fabi.

ANTHONY: Vengo de Bahía Solano, en el Chocó

LUCÍA: Vine en Avión

TEYLOR: Me llamo Anthony

OMAR: Soy una mujer desplazada

RUBY: Yo soy un hombre gay migrante

FABI: Yo soy Ruby

DIEGO: Me desplazó la guerrilla

GLADYS: Viajé en Bus

ESNEIDER: Recorrí 560 kilómetros a Bogotá desde San Vicente del Caguán

ANTHONY: Soy un hombre gay desplazado y pertenezco a la población afro.

LUCÍA: Me llamo Omar

TEYLOR: Yo vine en avioneta y en flota

OMAR: Vengo de Villa Hermosa, Tolima.

RUBY: Tenía 23 años

FABI: Llegué desde el aeropuerto.

DIEGO: Soy un hombre homosexual

GLADYS: Me llamo Diego

ESNEIDER: Viajé con mi esposo, mis hijos y dos trabajadores

ANTHONY: Tenía 29 años

LUCÍA: Vengo de Ciudad de México

TEYLOR: A veces viajaba sola, a veces con mi hijo

OMAR: Partí por el desplazamiento forzado, en busca de un mejor futuro

RUBY: 19 años

FABI: Partí por violencia armada y masacres

DIEGO: Viajé completamente solo por primera vez

GLADYS: Acapulco, Zaramora, Bachué, Fontibón

ESNEIDER: Llevo 8 meses y avanzando

ANTHONY: Tomé un barco, un carro y un bus

LUCÍA: Me sofocaba lo que sentía adentro

TEYLOR: 221 kilómetros

OMAR: Partí por la economía, por desconocer

RUBY: Llevo trece años viajando

DIEGO: Yo me gané el viaje

GLADYS: Me fui con mi esposa y mis hijos

ESNEIDER: Yo tenía 48 años

ANTHONY: Vine porque ya había vivido aquí

LUCÍA: Viajé en carro y a pie

TEYLOR: A mis 25 años

OMAR: Vine a Bogotá para cumplir mis sueños

RUBY: Viajé con mi madre

FABI: Madrid fue el lugar dónde reiniciamos

DIEGO: Yo vine aquí por TransMigrARTS

GLADYS: 1211 kilómetros

ESNEIDER: Sentí miedo

ANTHONY: Tristeza, Rabia, Desasosiego

LUCÍA: Impotencia

TEYLOR: Dolor

OMAR: Ira, ansiedad, nostalgia

RUBY: Decepción

FABI: Violencias y amenazas

DIEGO: Sentí que vale más la mierda que yo

GLADYS: Angustia

ESNEIDER: Frustración

ANTHONY: Y luego resiliencia

LUCÍA: Resiliencia

TEYLOR: Alegría

OMAR: Felicidad

RUBY: Pasión, esfuerzo

FABI: Constancia.

DIEGO: Y esperanza

GLADYS: Libertad

ESNEIDER: Quiero conocer a dónde voy y con quien voy

ANTHONY: No volvería a hacer este viaje por los malos recuerdos

LUCÍA: Yo sí lo volvería a hacer

TEYLOR: Quisiera que no hubiese sido tan doloroso y en otras circunstancias

OMAR: Yo lo haría si fuera de regreso a mi tierra, con mi familia completa

RUBY: 17 kilómetros

FABI: Me gustaría que me acompañaran mis seres queridos

DIEGO: Quiero cambiar mi forma de pensar y abrir más mis sentimientos

GLADYS: Volvería a hacerlo una y mil veces más

ESNEIDER: Yo no quiero, pero debo seguir

ANTHONY: Yo sí, y terminaré este viaje sin miedo

LUCÍA: Cambiaría que mis padres salieran de las tierras antes de que mataran a mi padre

TEYLOR: Yo quiero ser juiciosa y empoderada con mis amigos

OMAR: Quisiera cambiar los errores que cometí

RUBY: Yo no cambiaría nada

FABI: 60 kilómetros

DIEGO: Ojalá no hubiera regalado la casa por miedo

GLADYS: Cambiaría la forma en que me tocó salir de mi pueblo

ESNEIDER: Quisiera que me acompañaran mis seres queridos

ANTHONY: Yo cambiaría la transfobia y el odio a la diferencia

3-¿POR QUÉ SALIR DE MI PUEBLO ASÍ?

Nacer en un pueblo donde las oportunidades son pocas y vivir en una familia donde solo ganan para sobrevivir. Terminas tus estudios y te quedan dos opciones: quedarte a trabajar en la finca de tu padre o meterte a los grupos ilegales.

Pero tú quieres cumplir tus sueños desde pequeño, ser un artista integral: danza, teatro, modelo. Pero no puedes porque no tienes el dinero suficiente o quien te pueda ayudar a estudiar. Después, tu familia tiene problemas con los paramilitares y tienes que abandonar tu pueblo, tu familia y amigos, porque te pueden matar.

Llegas a una ciudad donde no conoces a nadie y te tienes que quedar para salir adelante. Trabajas en lo que salga para ayudar a la comida de tu casa y pagar arriendo. Te estableces, gracias a Dios, en una empresa que te puede dar una estabilidad económica buena. Pero tú quieres cumplir ese sueño de pequeño y llegar a ser un artista.

Llegas a una ciudad, buscas trabajo y lo consigues. Trabajas en una empresa de seguros; después de año y medio te toca renunciar por problemas con un cliente. Y se te da una oportunidad: hablas con una compañera, dice que están buscando personas afro para hacer una serie como extras. Gracias a Dios. Y tú dices: “amiga, esta oportunidad es la que yo estaba esperando”.

Esta es la oportunidad para salir adelante y para cumplir tu sueño desde pequeño.

Y te encarrilas en ese ambiente. Se te da la oportunidad de llegar a una escuela de actuación donde dices: “debo seguir por mis sueños”.

Gracias a Dios se da la oportunidad para un primer comercial, donde toca ser un figurante para KIA. Así, en el trasegar del 2016 a mi actualidad, puedo decir que he hecho varios comerciales como modelo, bailarín y actor.

4-TENEMOS QUE HABLAR DE OMAR

Hoy, que fui por Omar al kínder, me estaba esperando la directora para hablar conmigo. Dijo que tenía que hablar conmigo sobre Omar, de algo muy importante.

Me asusté, claro, y me pasó a su oficina; también entró Miss Pily con nosotras, me invitó a sentarme frente a su escritorio. La maestra Laura se sentó, Miss Pily se quedó parada junto a ella, no te imaginas lo serías que estaban... Y yo me puse muy nerviosa, no sabes todo lo que pasó por mi mente.

—¿Qué pasa?—les pregunté.
—Queremos hablar con usted sobre Omar pues hemos notado algunas actitudes especiales que queremos comentarle.
—¿Qué tiene?
—¿Ha notado algo diferente en su hijo?
—¿Diferente?
—¿Con respecto a los demás niños?

Pensé en sus alergias, en el asma, en cómo le gusta estar encerrado, en lo sensible que es.

—Tiene dermatitis atópica—les contesté.
—Su hijo juega a las muñecas, le gusta jugar con las niñas a las muñecas, casi no juega con los niños y le gusta jugar a la casita, a la mamá, se ha puesto los vestidos de las niñas y ha dicho en alguna ocasión que le gustaría ser una princesa.
—Es un niño, tiene seis años.
—Su color favorito es el rosa
—¿Y? Mi color favorito es el azul ¿y?
—Señora, creemos que Omar es homosexual.

«¿Qué? ¿Homosexual?» pensé. «¿Homosexual como el Miki que es una loca que molesta a mis hermanos? ¿Como Pedro que murió enfermo? ¿Como Roberto al que mataron hace un año?»

Me puse a llorar y llorar, no me pude aguantar. ¿Cómo pueden dar un diagnóstico así? Son maestras de un kínder, Omar tiene seis años. Me intentaron consolar hablándome de Leonardo Da Vinci, Miguel Ángel y no sé qué tantas pendejadas.

—Tenemos que llevar a Omar con un psicólogo.
—Es tu culpa—me dijo su papá.
—¿Mi culpa?
—Por consentirlo tanto, por sobreprotegerlo, por maquillarte delante de él.

Me dio la espalda y se fue, como siempre, como si no fuera también su culpa por siempre estar trabajando, por no estar más presente.

Omar no es homosexual, antes muerta que eso.

5-LA NIÑA MILAGRO

Las personas hablan constantemente de viajes, de dejar una tierra y llegar a otra por sobrevivir. De cómo podemos dar una transformación a la vida y llenar de color el lugar donde habitamos. También escuché sobre qué es o cómo podemos ser un superhéroe.

Esto me lleva a recordar que en mi vida he hecho muchos viajes, unos porque quisieron cuidar mi vida, otros porque yo quise cuidar la vida de mis hijos. Pero la que más me atraviesa es cuando me dijeron que era un ángel. No entendí qué significaba esto, y recordé esas palabras en el hospital, un 11 de mayo.

Por amor al arte. El amor, el arte más bello de mi hija, Sara Abigail.

Me da mucha energía que sobrepasa mi ser, una fuerza más fuerte, una fuerza que sobrepasa mis piernas, como si fueran a caerse y a quebrantarse. Se sentía como si un imán me llevara al quirófano sin importar nada. Veíamos muchos que hablaban de muchos pros y muchos contras, hablaban de que produciría mucho dolor. Que también posiblemente traería efectos en mi salud.

Pero ver esa belleza, esa inocencia y esos gestos que no pueden sonreír por los dolores tan fuertes. Ver a mi hija. No, no me importaba. No me importaba que me doliera a mí.

Te amo.

Y despidiéndome de un beso y un abrazo, dándole a Papá Dios las gracias por tu vida, por haber compartido este tiempo y esperando que sirva de algo todo lo que se ha hecho.

Bajo esas escaleras, me registro rápido. En la sala de anestesia me colocan una bata. Siento que todo pasa en cámara lenta. Intento moverme, pero hay una bola de emociones desde mi garganta hasta mis rodillas, que sube y baja. Ahora me ven desnudo, con esa bata azul, que me delata claramente cuando me ven los senos, con un sexo asignado que no me corresponde. Preguntan las enfermeras y el camillero: pero usted, ¿no es un hombre? Pero, ¿por qué tiene barba? y ¿por qué tiene nombre de hombre?

Sus señalamientos, sus miradas, todas muy incómodas. Pero no importa. Todo sea por ti, mi chiquita bella. Intento ser responsable como padre.

Vuelvo a escuchar solo a una dama que fue muy empática: “eres un ángel. Acá he conocido padres que, apenas saben que sus hijos están enfermos, se van. Y más aún, cuando estando enfermos y necesitando de ellos como padres, que aporten una parte de sus órganos para que sigan vivos, ellos se desaparecen. Tú estás acá. Me cuentas que llevas seis meses con una dieta muy exigente, hacer deporte, cuidándote no solo por ti, sino cuidando tu sistema, para que ese hígado sea funcional para tu hija”.

Dejando a un lado los miedos, me ponen una careta. Solamente pensaba que cuando abriera los ojos iba a ver a mi hija viva, sonriendo, porque ya no le dolía nada. Cuando abro los ojos no siento ningún dolor y le pregunto a mi esposa como está la niña. Me cuenta que todavía no ha salido del quirófano. Pero llega luego de media hora el cirujano y me dice que todo ha sido un éxito.

Pero mi chiquita estaba en coma.

Cuando mis piernas me dan, logró llegar a ella, ver a una chiquita de ocho meses, con un montón de cables, con oxígeno, con muchas ganas de vivir. De allí, lo más hermoso del mundo, el 22 de mayo, la niña abre sus ojos. Su hígado lo recibe de una muy buena manera. En este momento tiene cuatro años, y es la alegría de mi esposa, del hermano y mía.

6-A TI, HIJO

No fuiste el ser que vino a dañar mi vida, ni tampoco a interrumpir mis planes, pero desde que me enteré que venías a este mundo, me sentí el más importante y alegre de todos los humanos. Porque sabía que venías a alegrar mis días y mi vida a la vez. El día que naciste sentí que era un día especial, porque venías en camino a dar luz en mí y no sabía cómo ibas a llegar, ni tampoco cómo te iba a mantener. Pero como dice el dicho, cada ser viene con su pan debajo del brazo.

Y sí que fue así.

Pasando el tiempo y los días sabía que eras el amor de mi vida. No podía estar contigo todos los días y eso me hacía sentir muy triste. Pero tenía que hacer cosas para poder darte lo que tú necesitabas; no ha sido fácil para mí y creo que tampoco para tu madre.

Entraste al jardín. No sabes cómo anhelaba llevarte de la mano a tu primer día, pero fue difícil para mí no ser ese padre que tú siempre has soñado. Pero te lo juro, yo deseo serlo para ti, pero yo quiero que tú crezcas siendo un niño de bien y un hombre ejemplar en la sociedad.

Fue difícil aceptar que te ibas de mi lado, porque tu madre quería un futuro mejor para ti, tu hermano y ella. Pero yo no podía romperle sus ideas ni sus sueños a ella, para que ella pudiera lograr ese futuro mejor para ustedes. En tu primer viaje fuera del país todo fue difícil, pero tenía que dejarte partir por tu futuro. El segundo y definitivo fue más doloroso, porque sabía que no volverías por mucho tiempo. Pero estás radicado en otro país que te ha acogido con mucho amor. Es difícil no estar cada año que pasa en tus cumpleaños, amor y amistad, día del niño, día de las brujas, un día de velitas y un año nuevo. Sé que estás creando un futuro maravilloso para ti, hijo, para ti y para tu madre. Tu madre lo está haciendo muy bien, te está criando como un niño de bien, para que la sociedad más adelante te dé lo que tú siempre habías anhelado.

Me haces demasiada falta. Quiero y deseo estar a tu lado, pero espero que Dios haga su deber para poder estar juntos de nuevo y poder llevarte de la mano al colegio, recogerte, estar pendiente de ti. Hacerte sentir que tienes un padre que se siente orgulloso de ti y que cree que vas a tener un futuro prometedor en lo que te gusta. Quiero y deseo estar en primera fila viendo tus triunfos y metas que la vida te ponga en tu camino. Deseo sentarme contigo algún día y decirte todo lo que quiero que sepas de mí, porque no quiero guardarte ningún secreto y que te sientas orgulloso, como yo me siento orgulloso de ti, hijo.

Sólo quiero que me comprendas y algún día aceptes mi realidad.

7-ÉL

Me cansé de mi esposo
me cansé de decirle
que no se vista
con esos trapos.

Ya no quiso escucharme
si sus labios se abrieron
fue pa decirme
soy una vieja.

Yo sentí que en la vida
se perdía todo aquello
que construimos
durante años.

Quise amarlo vestido
y sin tanto prejuicio,
pero tengo una imagen
tengo una vida
que mantener.

Me cansé de mi esposo
y sin llanto en los ojos
yo le pedía
que se largara.

No quería escucharme
no me gustan las damas
yo solo quiero
a mi marido.

Se tiró la familia.
Que no salga vestido
ni por el barrio
ni por su hijo.

Él quería quedarse
pero ya no había vuelta
Ahora es una dama
Yo le digo adiós.

8-MI OTRO YO

Mi otro yo era muy feliz, vivía en una tierra hermosa, muy productiva, allá en las cordilleras de mi bello país. Tenía una linda familia, animales, café, tenía un buen vivir. Un día cualquiera llegaron a sus fincas los muchachos, como llaman a la guerrilla, y ahí empezó su calvario. Empezaron las vacunas por parte de ellos.

Un domingo saliendo de misa, en el pueblo, los guerrilleros los estaban esperando. Se llevaron al esposo a una de sus fincas. Allá le dieron el ultimátum: “te vas con tu familia o se mueren”. Mi otro yo se vino para Bogotá con su familia, donde gracias a Dios tenían dónde vivir. Debido al cambio tan drástico de su esposo, quien la culpaba de su desplazamiento porque ella trabajaba con el Estado, este le empezó a dar muy mala vida. Hasta el último instante muriendo la maldijo. Desde ese momento, mi otro yo se empoderó y se volvió la Gladys fuerte, resiliente, solucionando los problemas para sacar a sus hijos adelante, para darle una estabilidad a su familia y, ahí, guardó su otro yo.

Conversación con mi otro yo:

Mi otro yo, me dirijo a ti con todo mi respeto a esa persona tan débil, que se esconde muchas veces para poder seguir por esta senda. Mi otro yo, nuestras lágrimas las enjuga ese ángel que desde el cielo nos cuida. Mi otro yo, a veces siento susto, mucho susto y no es el susto a morir, es ese susto a perder mi esencia, a no poder cumplir con mis metas, a perderme dentro de este mar de confusiones. Mi otro yo, eres mi compañera en esas largas noches, en esos silencios, en esos por qué y para qué.

Mi otro yo, tienes que guardar muchas cosas adentro mientras vive la persona que soy para la sociedad. Esa persona, Gladys Sarmiento, que se levanta a las cinco de la mañana todos los días, porque casi no duerme, porque sufre de insomnio. Desde la muerte de su hijo no ha podido controlar el sueño, no tiene horario y pasa muchas noches sin dormir. Va a misa porque Gladys, quien por circunstancias diversas y por todo lo que ha sufrido, se ha vuelto más espiritual. La única rebeldía que ha tenido fue con Dios, a quien le ha pedido mucho perdón. Peleó con Dios el día que su hijo se murió. Ese día renegó de la existencia de él, dijo que no existía, porque el dolor era muy grande. El dolor es muy grande. Y su hijo tenía buen futuro, tenía una gran vida por delante.

Después de que va a la iglesia sale a trabajar, porque le toca trabajar. Porque dentro de la educación que Gladys recibió estuvo estudiar derecho. Y el día 12 de noviembre, a las ocho de la mañana, estaba en la fiscalía acompañando a un abogado a una audiencia. Porque el señor no es mucho lo que sabe, pero este cerebro de Gladys sí sabe mucho y le dice lo que hay que decir. Y mañana tendrá otra audiencia y acompañará a otro abogado, que tiene el cartón de abogado, mientras ella es solo la secretaria pero nada más. Y en realidad ella es la sabiduría detrás del cartón.

Entonces esa es Gladys Sarmiento. Y a las cinco o siete de la tarde, a la hora que llegue a la casa, se prepara un tecito de yerbas y acaricia su otro yo. Porque su otro yo es la verdadera Gladys Sarmiento que existe en su intimidad. Esa es Gladys Sarmiento, guardando siempre el otro yo débil, el otro yo que llora, el que se desespera a ratos, el que no encuentra paz porque casi no duerme.

Ese otro yo está aquí.

(Gladys muestra una muñeca de trapo que ella misma hizo)

Es esta niña chiquita, esa Gladys que se vuelve niña por las noches, que es muy débil y que Gladys prefiere dejar guardada en el cuartico. Yo la hice, como yo, con mi pelito y mis ojitos. Y duermo con ella. La pongo en la almohada y hablo con ella, con mi otro yo. Y la acaricio, y le expreso todos mis sentimientos. Voy a cuidarte, mi otro yo, voy a quererte y a valorarte. Dios nos acompañará por siempre.

Te amo, mi otro yo.

9-LA NOCHE DE HIELO

Una noche fría de lluvia estaba mi suegro visitándonos. Jugamos unas partidas de cartas acompañados de mi esposa. Ella servía tinto y escuchamos tocar la puerta: “toc-toc”.

Qué raro, pensé. ¿Quién será? ¿hoy, lloviendo y tan tarde?

Se asoma mi esposa y saluda muy fraterna: ¿cómo estás?

Buenas noches, le contestan.

Ese milagro, ¿vienes solo?

Sí...sí... vengo solo. ¿Me puede abrir?

Claro, responde Julieta, mi esposa. Le abre y le dice: siga, bienvenido.

Cuando ella abre la puerta, alguien la empuja y le dice: ¿dónde está Esteban? Yo sé que ustedes tienen acá a Estebitan.

Cuando escucho eso, me levanto. Apenas me ve, el señor este me empuja, me levanta de la ropa y me dice: usted es la responsable, me lo mariquiaron. Por su culpa él ahora es así. Es que ustedes tienen una inyección que vuelve a la gente gay. Me dañaron a mi hijito.

De inmediato, mi suegro sale y también le pegan a él. Llama a la policía, pero estaba perdida, por lo que va a traerla.

Hagan el favor y salgan de mi casa, ni siquiera ustedes saben de qué hablan, expreso con disgusto.

El señor saca un revólver y me lo apunta a la cara, exactamente en la frente. Me dice: escoria como usted no tiene por qué vivir. Escoria como usted tiene que matarse de inmediato.

En ese momento mi cuerpo queda en blanco, temblando.

Dispare, le grité.

Mi esposa me abrazó, se agarró de mí y luego empujó al hombre, Manuel, de 1.70 de estatura. Él bastante grande y mi esposa una dama frágil, bajita pero con un carácter y un amor inmenso que logró que él no me siguiera ahorcando con mi propia ropa.

Pero aquel desquiciado le grita: quítese, quítese que con usted no es. Es con esta partida de basura que tiene acá.

Julieta le contesta: antes de hacerle algo tiene que matarme a mí. Y ay de que le pase algo a mi hijo.

En ese momento yo estaba gestando. Teníamos seis meses de gestación de mi chiquito. Mi niño, inocente de cualquier tema de violencia, en este momento era testigo de la transfobia, la homofobia, la violencia por odio.

Mi esposa le empuja de nuevo con toda su fuerza y le dice: córrase. Quítese. No le vaya a hacer daño.

En ese instante se escuchó de lejos a mi suegro, gritando: por este lado. Se escuchaba la sirena de la policía.

Cuando él hombre me suelta la ropa en la parte del cuello, me alcanza a maltratar un poco. Ya el arma no estaba en mi frente. Pero él apunta entonces a mi abdomen. En esta ocasión mueve el gatillo, pasan por mi mente imágenes de cosas muy lindas y solamente le pedía perdón a mi panza porque no iba a poder disfrutar de la existencia en este mundo, no podría disfrutar de la vida.

No olvidaré sus últimas palabras: a ese bastardo yo lo mato si no se van del barrio. De ahí salieron corriendo para que los policías no los agarraran. Yo estaba atónito, congelado. Todo pasó en apenas unos segundos.

Por miedo, por impotencia, por tristeza, por angustia, nos vamos de este lugar. Un lugar propio, un espacio lleno de amor, de cuidados, de sueños, de proyectos. Regalamos la casa y nos vamos de esta localidad donde nos han violentado y destrozado todos los planes.

Luego de denunciar, los mismos policías nos dijeron: claramente, ese señor que les amenaza tiene una familia bastante violenta y hacen parte de una pandilla reconocida, con todo un historial fuerte de desapariciones y demás.

No íbamos a arriesgarnos y por esta razón migramos. Qué curioso porque, ¿quién va a pensar que, en la capital de Colombia, que en Bogotá, pueden existir estas violencias y pueden existir personas que migran para otros lugares desde la capital?

Por ello nos fuimos fuera de este espacio.

Para asegurarnos y para poder empezar de cero. Alejarnos de estos seres que dañaron en ese momento el proyecto de vida que teníamos, sin contar las situaciones que esto trajo en la gestación. Debido a ese susto, el niño no volvió a girarse, lo que complicó dar a luz de manera natural. Nació por cesárea y trajo unos traumas de ansiedad y nervios durante la gestación, tanto para el niño como claramente para mí.

Afortunadamente nació el crespó. Transformó nuestra vida, permitiéndonos ver el arcoíris en el cielo y volver a soñar...

10-CORO (II)

DIEGO: Mi viaje comenzó en Bogotá

GLADYS: Mi nombre es Esneider

ESNEIDER: Me identifico como un hombre trans desplazado

ANTHONY: Me llamo Teylor

LUCÍA: 405 kilómetros

TEYLOR: Mi transición comenzó en Febrero

OMAR: Soy Gladys

RUBY: Yo no soy de aquí

FABI: Pertenezco a la comunidad LGBTIQ+

DIEGO: Yo soy Lucía

GLADYS: Soy una mujer trans y lesbiana.

ESNEIDER: Yo me llamo Fabi.

ANTHONY: Vengo de Bahía Solano, en el Chocó

LUCÍA: Vine en Avión

TEYLOR: Me llamo Anthony

OMAR: Soy una mujer desplazada

RUBY: Yo soy un hombre gay migrante

FABI: Yo soy Ruby

DIEGO: Me desplazó la guerrilla

GLADYS: Viajé en Bus

ESNEIDER: Recorrí 560 kilómetros a Bogotá desde San Vicente del Caguán

ANTHONY: Soy un hombre gay desplazado y pertenezco a la población afro.

LUCÍA: Me llamo Omar

TEYLOR: Yo vine en avioneta y en flota

OMAR: Vengo de Villa Hermosa, Tolima.

RUBY: Tenía 23 años

FABI: Llegué desde el aeropuerto.

DIEGO: Soy un hombre homosexual

GLADYS: Me llamo Diego

ESNEIDER: Viajé con mi esposo, mis hijos y dos trabajadores

ANTHONY: Tenía 29 años

LUCÍA: Vengo de Ciudad de México

TEYLOR: A veces viajaba sola, a veces con mi hijo

OMAR: Partí por el desplazamiento forzado, en busca de un mejor futuro

RUBY: 19 años

FABI: Partí por violencia armada y masacres

DIEGO: Viajé completamente solo por primera vez

GLADYS: Acapulco, Zarzamora, Bachué, Fontibón

ESNEIDER: Llevo 8 meses y avanzando

ANTHONY: Tomé un barco, un carro y un bus

LUCÍA: Me sofocaba lo que sentía adentro

TEYLOR: 221 kilómetros

OMAR: Partí por la economía, por desconocer

RUBY: Llevo trece años viajando

DIEGO: Yo me gané el viaje

GLADYS: Me fui con mi esposa y mis hijos

ESNEIDER: Yo tenía 48 años

ANTHONY: Vine porque ya había vivido aquí

LUCÍA: Viajé en carro y a pie

TEYLOR: A mis 25 años

OMAR: Vine a Bogotá para cumplir mis sueños

RUBY: Viajé con mi madre

FABI: Madrid fue el lugar dónde reiniciamos

DIEGO: Yo vine aquí por TransMigrARTS

GLADYS: 1211 kilómetros

ESNEIDER: Sentí miedo

ANTHONY: Tristeza, Rabia, Desasosiego

LUCÍA: Impotencia

TEYLOR: Dolor

OMAR: Ira, ansiedad, nostalgia

RUBY: Decepción

FABI: Violencias y amenazas

DIEGO: Sentí que vale más la mierda que yo

GLADYS: Angustia

ESNEIDER: Frustración

ANTHONY: Y luego resiliencia

LUCÍA: Resiliencia

TEYLOR: Alegría

OMAR: Felicidad

RUBY: Pasión, esfuerzo

FABI: Constancia.

DIEGO: Y esperanza

GLADYS: Libertad

ESNEIDER: Quiero conocer a dónde voy y con quien voy

ANTHONY: No volvería a hacer este viaje por los malos recuerdos

LUCÍA: Yo sí lo volvería a hacer

TEYLOR: Quisiera que no hubiese sido tan doloroso y en otras circunstancias

OMAR: Yo lo haría si fuera de regreso a mi tierra, con mi familia completa

RUBY: 17 kilómetros

FABI: Me gustaría que me acompañaran mis seres queridos

DIEGO: Quiero cambiar mi forma de pensar y abrir más mis sentimientos

GLADYS: Volvería a hacerlo una y mil veces más

ESNEIDER: Yo no quiero, pero debo seguir

ANTHONY: Yo sí, y terminaré este viaje sin miedo

LUCÍA: Cambiaría que mis padres salieran de las tierras antes de que mataran a mi padre

TEYLOR: Yo quiero ser juiciosa y empoderada con mis amigos

OMAR: Quisiera cambiar los errores que cometí

RUBY: Yo no cambiaría nada

FABI: 60 kilómetros

DIEGO: Ojalá no hubiera regalado la casa por miedo

GLADYS: Cambiaría la forma en que me tocó salir de mi pueblo

ESNEIDER: Quisiera que me acompañaran mis seres queridos

ANTHONY: Yo cambiaría la transfobia y el odio a la diferencia

11-BORRANDO FRONTERAS IMAGINARIAS

Las fronteras son una mentira. O, al menos, una gran ficción colectiva a la que todos tomamos por verdad. El mundo, tristemente, se consolida cada vez más como un mundo dividido que pone fronteras invisibles en todo lado.

Bien sea, fronteras geográficas que nos separan por una nacionalidad.

Bien sea, fronteras sociales que nos dividen por nuestra capacidad económica.

Bien sea, fronteras ideológicas que nos dividen de acuerdo a nuestras opiniones.

Bien sea, fronteras de género o de orientación sexual que buscan regir nuestros cuerpos y deseos.

Romper estas fronteras, negarlas y cruzarlas es un acto revolucionario. Cada esfuerzo por unirnos, por conectarnos con el otro, implica que estamos olvidándonos de aquello que nos hace diferentes para fijarnos en lo que nos hace iguales. En lo que nos hace valiosos. En lo que nos hace humanos. Y mientras el mundo continúa dividiéndonos y movilizando esfuerzos para negar espacios y derechos a quienes cruzan esas fronteras, yo he encontrado, en este grupo de personas migrantes y LGBTIQ+, una semilla de unión y de conexión, pero también de grandes talentos y potencias.

Lucía, Anthony, Esneider, Teylor, Gladys, Fabi, Omar y Ruby se han tomado este espacio de taller y han compartido, de manera generosa y honesta tanto sus voces como sus historias. Y por ello, les doy mi más absoluta gratitud. Estoy seguro de que este taller y este texto no habría sido igual si una sola de esas historias hubiese estado ausente. Espero haber podido dejar en ustedes, durante este mes de taller, al menos una noción de lo que la escritura significa para mí: ha sido mi lugar seguro cuando el mundo a mi alrededor parecía demasiado, cuando todo parecía derrumbarse, cuando necesitaba desesperadamente un refugio.

La escritura fue el medio que encontré, no para olvidarme del mundo y desprenderme de él, sino para empezar a construir uno mejor. Allí, en la ficción, le di forma a mis sueños y anhelos, como una forma de empezar a darles forma en el mundo real. Es ese el poder que tiene la escritura, de reescribir y reconstruir lo que fuimos, lo que somos y lo que queremos ser.

Les invito a hacer lo mismo. Tomemos la escritura y hagamos de ella lo que sea que necesitemos. Ella responderá de la manera en que más nos sea útil, para pensar, para luchar, para amar, para vivir.

Usemos la escritura y continuemos este viaje, siempre andando y siempre adelante, olvidándonos, cada vez más, de que existen las fronteras.



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