

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.

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.

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.

1.Un prototipo, dos grupos: implementación y contexto

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-*

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-

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.

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.

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 reforzada por la configuración de los momentos de pausa, con una circularidad uniendo 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 convivialidad 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

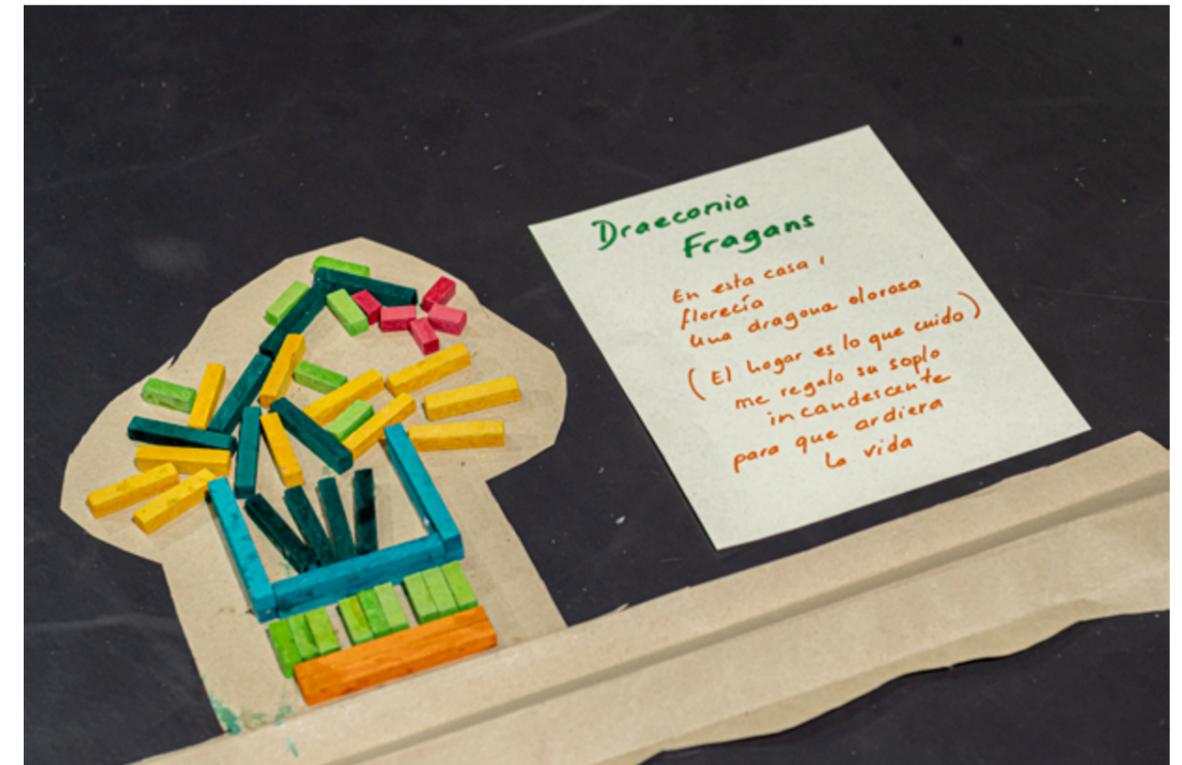
Con este ejercicio, presentado en el artículo *Evaluación del proceso de transformaciones de una mujer migrante a través de la investigación-creación. Estudio de caso participativo en Colombia* (Velásquez et al, 2023) como una herramienta de reconocimiento del cuerpo, explorando la relación entre ambos, 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.



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

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.

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 Vizcaíno, 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.; Martínez, 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.