

nº8
diciembre
2025

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



M A



GRACIAS POR TU APORTACIÓN

En este número 8 y último de la Revista TMA, queremos agradecer a todos y todas vuestra participación.

A los autores y autoras de artículos, experiencias, entrevistas y textos.

A los y las entrevistados/as, y participantes en todas aquellas actividades desarrolladas y que se han reflejado en la revista.

A fotógrafos/as e ilustradores/as.

A los y las pares que han dado validez a los artículos.

Y a todas aquellas personas que han formado parte de la Dirección y de los Comités Científico, de Redacción y de Edición que han hecho posible esta maravillosa aventura.

Seguimos abiertos en el correo revistatma@transmigrarts.com para todas aquellas consultas o dudas que tengáis.

Y seguiremos estando en la web www.transmigrarts.com

!!!GRACIAS!!!

sumario

Dirección nº8 ·
Monique Martinez

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 Martinez
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 8

diciembre 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 reflejan necesariamente los de la Unión Europea o los de la Agencia europea de investigación (REA). Ni la Unión Europea ni la REA pueden ser considerados responsables de ellos.

EDITORIAL

Barco a la vista

Monique Martinez **pág 4**

ARTÍCULOS

En la trama · Autoetnografía crítica de un bienio en el proyecto internacional TransMigrARTS

Félix Gómez-Urda **pág 14**

La bitácora visual del taller · Una poderosa herramienta de análisis

Marion Gautreau **pág 24**

El taller de escrituras dramáticas y teatrales · Una línea de fuga sensible para poblaciones migrantes en clave de diversidad sexual y de género

Diego Prieto-Olivares **pág 40**

La coimplementación del taller *Juegos expresivos-clown* en contextos de migración y desplazamiento en Apartadó, Colombia · Reflexiones autoetnográficas sobre coparticipación, cocreación y ética del cuidado

Ana Milena Velásquez · Myriam Gauthier **pág 56**

Taller de escritura creativa con migrantes en una casa-hogar en Granada, España · La experiencia de lo propio y lo común

Gracia Morales · Ana María Vallejo · Natalia Quiceno Toro ·
Ángela Valderrama Díaz · Orlando Arroyave Álvarez **pág 76**

Exprimer l'indicible : écrire depuis l'image, performer depuis l'atelier · Écriture performative à deux voix sur l'atelier RespirAndo

Juliana Marín Taborda · Emmanuel Pidoux **pág 94**

Respirar el espacio virtual · Muestra del taller RespirAndo

Arney Herrera Herrera · Isabel Cristina Restrepo Acevedo **pág 116**

Escuela de verano TransMigrArts · Una estrategia de transmisión del conocimiento

Sara Torres · Sebastián Fernando Colonia Mira **pág 130**

EXPERIENCIAS

Migrar en femenino

Lía Esther Lemus **pág 144**

Sobre el trabajo de Omar Olvera y Hugo Morales en la obra Taller de migrantes: el musical · « Un trabajo que se construye desde la experiencia y que apunta a un documental ficción »

Paula Espinoza **pág 154**

Escrituras en movimiento · Entre transcribir, a-bordar y cuidar la colectividad en la Escuela de Verano TransMigrARTS

Juliana Congote Posada · Carolina Posada Restrepo · Paola Zambrano Velasco **pág 164**

ENTREVISTAS

Vamos a hablar del taller de mujeres

Ángela Valderrama Díaz **pág 172**

TEXTO

El Musical · Taller de Migrantes

Omar Olvera **pág 182**

Editorial

Lectores y lectoras que han seguido nuestro largo viaje ¡ya es tiempo de despedirnos! Este es el último número de una Revista que cumplió con el objetivo de dar a conocer las aventuras investigativas que reunieron a más de 120 personas en 4 países del mundo durante cinco años, con todo el rigor de la ciencia. Estamos ya cerca de llegar al puerto y pronto volveremos a lo cotidiano de unas vidas que, durante tantos meses, estuvieron marcadas por viajes, maletas, descubrimientos, afectos... y sobre todo trabajo, trabajo, trabajo. En TMA8 encontrarán un análisis de (casi) todos los hallazgos de nuestra indagación e información acerca de lo ocurrido en los últimos meses. Como investigadora principal quedo convencida de que TransMigrARTS se expandirá cada día, cada mes, cada año más. Van a volar los talleres, no sólo en los países del programa sino en otros lugares del mundo donde se necesiten.

Pronto desde varios puertos del mundo saldrán miles de barcos para emprender nuevos viajes... Ojalá con más encuentros todavía y más impacto en las personas.

Que soplen vientos favorables y ¡adelante!

Monique Martinez Thomas

Barco a la vista

Estamos ya cerca de llegar a puerto, después de cinco años de aventuras. Ya se ven nuestros países, nuestros territorios, nuestras ciudades, nuestras casas, nuestras familias. Pronto volveremos a lo cotidiano de unas vidas que durante tantos meses estuvieron marcadas por viajes, maletas, descubrimientos, afectos... y sobre todo trabajo, trabajo, trabajo. Por casualidades de la vida, debo hoy retomar la dirección del último número de la Revista TMA que creamos en el 2021, en la editorial Ñaque, con Félix Gómez-Urda, en postdoctorado en Toulouse (Universidad Complutense) y que Sandra Camacho, profesora en la Universidad de Antioquia, dirigió durante su estancia postdoctoral en nuestro laboratorio de investigación LLA/CREATIS.

Precisamente en esta última publicación, dos años después de las primeras navegaciones de TransMigrARTS, Félix Gómez-Urda nos ofrece una mirada peculiar acerca de lo vivido, con un artículo llamado *En la trama. Autoetnografía crítica de un bienio en el proyecto internacional TransMigrARTS*. Desde su experiencia encarnada y a partir de una autoetnografía (enfoque que llegó a convertirse a lo largo de las publicaciones en una metodología compartida por varios investigadores en la Revista), se visibiliza el papel de un “yo” integrado en la red de investigación-creación, un objetivo claro del programa Marie Curie, llamado Staff Exchange en el actual programa Horizon. La Teoría del Actor-Red (fundamentado en Latour, Callon, Law) permite aclarar el funcionamiento complejo y rizomático de aquella agencia de actantes humanos (investigadores, artistas, comunidades) y no humanos (documentos, tecnologías, espacios.) que articulan y estabilizan la producción de conocimiento. El análisis demuestra la dimensión afectiva que rige emociones, frustraciones, cuidados invisibles y negociaciones constantes, signos propios de vitalidad. La investigación-creación es ante todo un proceso relacional, sensible y político, ya que rompe con el positivismo normativo del pensamiento científico.

En la revista TMA, nuestro propósito era difundir las experiencias investigativas en los cuatro países del programa, conforme las íbamos viviendo. Y así ha sido. Atravesamos las distintas etapas de la investigación publicando cada seis meses nuestras cavilaciones y controversias, nuestros avances y resultados. Fue un espacio único para dar testimonio de aquellos talleres artísticos realizados con y para las personas, generando una materia viva de investigación, y poniendo en juego distintos formatos de publicación: desde artículos científicos revisados por pares ciegos, pocos de ellos generales y muchos particulares sobre TransMigrARTS, hasta entrevistas y experiencias de personas externas o internas al proyecto de índole más libre. Nacieron también textos de teatro durante el proceso investigativo, como el de 33022 km de vidas, creado en Granada en 2022 (TMA4), *Caminos del incendio* en Medellín en el 2024 (TMA6) o *Transvivere: retornando a la esperanza* (TMA7).

También hubo expresiones creativas acerca de lo vivido, como lo es, en este número, el caso de la escritura poética con título *Migrar en femenino*. Lía Lemus, en una estancia madrileña en 2024, propone aquí captar encuentros sensibles y afectivos con mujeres migrantes, en un ejercicio cartográfico, “un mapa de las fuerzas que atraviesan un territorio, tanto visibles como invisibles (Rolnik, 2006, 14)”. Los cuerpos femeninos son para ella archivos vivos que el espacio poético va escudriñando, en sus vulnerabilidades y resistencias, para otorgarles una visibilidad y una dignidad.

Soy yo.
(A Yuli)

Soy yo:
columna,
fuerza,
ejemplo,
apoyo,
berraquera.

Soy yo:
cabeza,
firmeza,
energía,
alegría,
brío.

Soy yo.

Soy tristeza.

Yo. Cansancio.

Soy grito silencioso.

Yo desgarró.

Yo destierro...

Soy, y, ya no soy yo.

Soy extraña,
extranjera,
estrambótica,
anormal.
Soy yo, yo migrante....

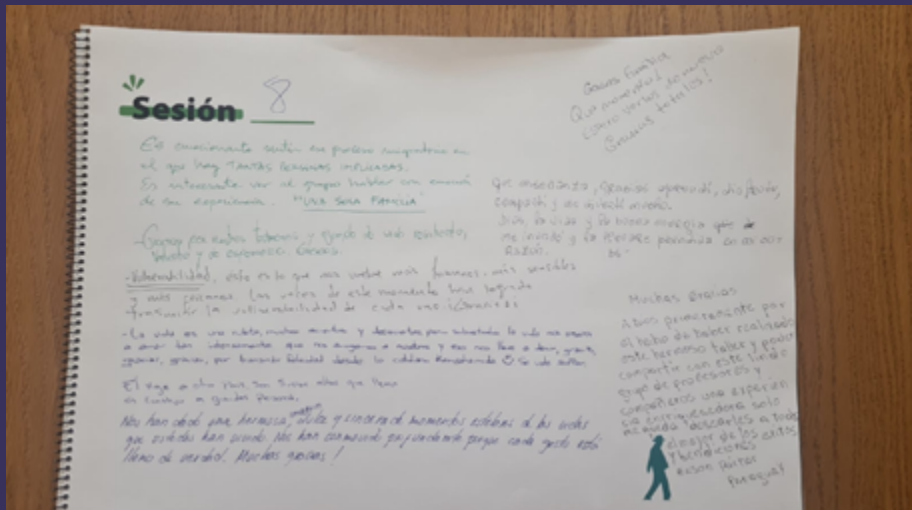
Con TMA8 se cierra pues un círculo que nos permite mirar hacia atrás, con distancia, el camino recorrido: el balance es emocionante. En estos cinco años conseguimos hacer todo lo que habíamos planeado en el 2020 y aún más. Seguimos escrupulosamente el camino de todas las etapas de trabajo -observación de prácticas artísticas, evaluación, modelización de talleres, implementación de los prototipos para ajustarlos y la realización de una Escuela de verano-. Pero la efervescencia creativa de las ciento veinte personas, investigadoras del programa, que hicieron 475 meses de estancias en los cuatro países, se unió con la de las personas migrantes que participaron de los talleres y, esta unión, dio frutos inesperados, algunos visibles y medibles, otros no.

De ahí que el artículo de Juliana Marín y Emmanuel Pidoux, ambos jóvenes investigadores de la Universidad de Antioquia/Universidad de Toulouse Jean-Jaurès y de Paris 8, *Exprimer l'indicible : écrire depuis l'image, performer depuis l'atelier; Écriture performative à deux voix sur l'atelier RespirAndo*, habla precisamente de lo que no se puede expresar en la vivencia de un taller. A través de relatos cruzados, de imágenes y textos, apelando de nuevo a técnicas autoetnográficas, exploran las huellas de la experiencia colectiva del performance Respirando, realizado por la Universidad de Antioquia y la Compañía Les Anachroniques en la Universidad Toulouse-Jean Jaurès, en colaboración con la asociación JRS Toulouse. Los autores apuestan por la organicidad de un pensamiento científico que rompe con el positivismo acostumbrado. El dispositivo investigativo y creativo de su escritura permite que el lector se acerque a la vulnerabilidad y a su posible transformación de una manera sensible: constituye un acto de apertura epistemológica, incluso se podría decir de hospitalidad frente a otros modos de pensar y decir el mundo.

De los encuentros entre las numerosas personas que participaron en el proyecto gracias a la red (investigadores y personas migrantes, participantes en los talleres), durante las vivencias largas e intensas en el extranjero y gracias a la perspectiva interdisciplinar, surgieron resultados que no habíamos previsto.

Si bien se había planeado en el proyecto una guía de observación: *La guía de Granada* (TMA2), no teníamos previsto ir más allá e inventar el primer instrumento de evaluación desde el campo de las artes, que mide el impacto de los talleres, llamado TransformArts (TMA2; TMA5). Todo un hallazgo epistemológico que abre un nuevo camino para los artistas sociales y del teatro aplicado, pues constituye una herramienta que sirve de “prueba” para evidenciar el poder transformador de los procesos de investigación creación aplicada. Se hizo una cuidadosa digitalización del instrumento, realizada por la Universidad Distrital, para los investigadores del proyecto (colgada en la pestaña Prototipos del sitio web <https://www.transmigrarts.com/>). Se propuso una versión simplificada del TransformArts para los futuros talleristas en la plataforma de transferencia concebida por la Universidad de Antioquia, para unos usuarios más amplios <https://tallerestransmigrarts.com/>. Ambas propuestas son muy importantes para la valorización de los resultados del proyecto.

Surgieron además otras formas de medir el impacto, propias de las artes. Recordemos el cuaderno colectivo en el que cada participante puede dejar, en cada sesión, palabras, dibujos, textos, que traduzcan sus vivencias, colgado también en el sitio internet para que se pueda descargar y usar.



Cuaderno colectivo. Taller de Escrituras Dramáticas y Teatrales. Fundación Escuela Solidaridad. Granada. Marzo-Junio 2025.

En este número, desde una postura de historiadora de la imagen, Marion Gautreau, de la Universidad de Toulouse Jean Jaurès, nos ofrece otra alternativa para evaluar los talleres que complementa las bitácoras y los informes textuales utilizados entre los investigadores de TransMigrARTS. En su artículo *La bitácora visual del taller: una poderosa herramienta de análisis* Marion presenta una metodología para un diario de campo visual que enriquece la evaluación de las distintas etapas del taller, hecha por la tallerista en su proceso de implementación. Este protocolo de registro fotográfico puede ser usado a la vez como documentación y como herramienta de análisis del taller desde lo visual y recorre todo el proceso necesario para llevar ambas cosas a la vez.

Durante los cinco años que duró el programa se hicieron también muestras públicas del trabajo colectivo con las personas migrantes en distintas ciudades y regiones de los cinco países implicados -Toulouse, Bogotá, Madrid, Granada, Aarhus, Medellín- pero también fuera de las grandes ciudades: Albi, Argelia y Vigía del fuerte y Urabá en Antioquia. En 2024, en Ciudad de México, se representaron los resultados de un taller con migrantes, que fue la base del Musical representado en julio del 2025 en la Escuela de verano, cuyo texto se publica en este número (con un acceso a las partituras de la obra). El proceso creativo de este musical había empezado ya en 2020 de dos formas. Omar Olvera, el autor de la obra, asistió a los principales encuentros del proyecto (WP1/WP2/WP3), participó en talleres de teatro en Antioquia y Bogotá (Colombia) y organizó su propio taller en México, con herramientas que había experimentado con los socios y con sus propias prácticas artísticas.

Se organizó un taller en la Ciudad de México, para experimentar desde dentro -y desde el rol de tallerista- cómo se vive la transformación de la vulnerabilidad a partir de las artes. Ese taller, realizado en 2023, constó de 32 sesiones y contó con la participación de alrededor de 20 migrantes de distintas nacionalidades de América del Sur, Norteamérica y Europa. Se invitaron talleristas especializados en música, danza, escena y combate escénico. Con apoyo de la Secretaría de Gobernación de México, los resultados del taller se presentaron en una gira por distintos espacios culturales de la Ciudad de México, lo que no solo generó material valioso para la creación de la obra, sino que también atrajo el interés del público y de instituciones gubernamentales hacia los talleres TransMigrARTS. La dramaturgia se nutrió de testimonios reales reinterpretados con cuidado para proteger la identidad y sensibilidad de los participantes. Entre 2023 y 2025, las canciones fueron compuestas junto al músico Hugo Morales, configurando el corazón musical del espectáculo.

Paralelamente Omar Olvera hacía un trabajo de documentación de la migración con entrevistas en diversos países del mundo, animando una novela en redes sociales, para sensibilizar a una comunidad digital. Lo hizo a través de un personaje ficticio, Armand Mc Clown, creado por el artista de comic Paul Cauuet, autor de la serie *Los viejos hornos*, que ya había difundido los resultados científicos de un laboratorio de investigación mixto

(Universidad/Empresa) en la Universidad Jean Jaurès. Durante dos años y desde 2018, yo misma en mi posición de Profesora en la Universidad de Toulouse, había experimento una forma narrativa, una tuitnovela, en la que, a través de las aventuras de un joven investigador, Armand, dejaba aflorar la sensibilidad de un doctorando en el universo del congreso, tan jerarquizado y codificado. Omar Olvera, que tenía el encargo de escribir un musical acerca de cómo renovar las formas del congreso a través del teatro, convirtió al personaje en una marioneta que fue el actor principal de la obra presentada en enero del 2020 en Toulouse titulada *¿Qué congreso queremos?* <https://qcvn.fr/traces-numeriques-comedie-musicale/>. Cuando apareció TransMigrARTS, Armand se convirtió en una marca de comunicación científica en Francia y le siguió dando vida Omar Olvera con el mismo fin que en el programa anterior: reunir a una comunidad sobre el tema de investigación a la vez que sensibilizar sobre un desafío mayor que era el de las personas migrantes. Empezó entonces un trabajo creativo distinto, ya no basado en la escritura sino en testimonios de migrantes en todo el mundo o personalidades del mundo del arte que hablaban de la migración. Con una estrategia de conectar redes y mundos, Omar Olvera entrevistó a mujeres y hombres migrantes, de Argentina, de Canadá, a Janet que habla de la migración LGBT, a directores de teatro (Angel Ancona), de museo, como Carlos Cubero (el del Museo de Memoria y Tolerancia en México), actores famosos (Alvaro Guerrero), a músicos como Antonio Camacho Canto, en el teatro Angel Peralta de México. Un sinfín de personas reales que anclaron en la vida las problemáticas investigativas de TransMigrARTS, más allá de los talleres artísticos: vivencias, desafíos y éxitos de aquel mundo mestizo que es el del siglo XXI. También se empezaron a grabar en México canciones del futuro musical para poder anunciar de manera atractiva las funciones. Uno de los videos de Armand *El joven investigador* tuvo más de 100 000 vistas...



Este doble trabajo fue la base del musical, que se representó en el Institut Français de Madrid, los días 17 y 18 de julio de 2025 y alcanzó a 500 espectadores, teniendo un impacto importante en los medios de comunicación¹. El casting para el musical empezó online con los estudiantes de Maestría del TAI, para formar un elenco de actores/bailarines/cantantes para el Musical Taller de migrantes². Los ensayos duraron del 1 de junio al 16 de julio, día del estreno, reuniendo a los músicos, actores, coreógrafa y productora casi cada día de la semana. La obra fue un éxito rotundo de público: entradas agotadas quince días antes, sala llena, aplausos de pie, comentarios elogiosos y un fuerte compromiso del equipo artístico. La libertad otorgada al artista, frente a la materia investigativa, fue un desafío arriesgado, que se asumió hasta el final desde la coordinación del proyecto. El musical Taller de Migrantes constituye un ejemplo de cómo el arte puede transmitir una aventura científica con sus dudas y resultados, a través de un proceso de investigación creación peculiar que puede generar resultados artísticos de alto impacto. Omar Olvera Calderón y Hugo Morales, el músico, focalizaron el interés de los espectadores no tanto en la transformación de las personas migrantes, sino en la del mismo artista: no se puede solo querer hacer arte, cuando se trabaja con personas vulnerables.

Así lo analiza Paula Espinoza, artista de Les Anachroniques, en su experiencia de asistente de dirección durante las siete semanas que duraron los ensayos en un texto titulado *Sobre el trabajo de Omar Olvera y Hugo Morales en la obra Taller de migrantes: el musical “un trabajo que se construye desde la experiencia y que apunta a un documental ficción”*. Según ella, la obra habla ante todo de la fragilidad del tallerista frente a situaciones que salen de su dominio, al no tener las herramientas necesarias para enfrentarse a ellas. Es una invitación a que el

1 · Televisión-RTVE española, Canarias7.n/D-, prensa y revistas en España y Méjico-Milenio, Europapress, Boletín de EP social, Guía del ocio, El País Méjico, Madrid Teatro, Levante-EMV.

2 · Elenco : EQUIPO Escrito y dirigido por Omar Olvera Música de Hugo Morales Asistente de dirección: Paula Espinoza Productora ejecutiva: Tania Noriega Coreógrafa: Gloria García Arambray Iluminadora: Lola Barroso Técnico de sonido: Carlos Sánchez REPARTO María Amelia Burgos Fernanda Olvera Blanca Vergara Ximena García Dani Neck Fabián Aguilar Eben Renán Antonio Gonzia MÚSICOS Carmen Gama Alejandro Fernández Sasa González Klauz Duane

artista se aleje de su propio ego, para comprender los dilemas y sufrimiento de un colectivo. El único cómplice que tiene el tallerista en esta aventura teatral es la misma música, que le permite transcender, con canciones, situaciones de riesgo con los participantes, compartiendo con el público la felicidad de la actuación.

Cuidar de los participantes ha sido una preocupación constante del programa y de los investigadores, quienes, después de animar talleres en varios países, escribieron unos principios éticos pormenorizados para que sirviesen de guía a futuros profesionales.

Según la coreógrafa Gloria García Arambarry, profesora de TAI que acompañó el montaje, se utilizó este material sobre la ética para poder transferirlo en la construcción somática de los personajes migrantes, concepto muy discutido en el equipo artístico: a partir de gestos (la apertura de las manos de los actores, por ejemplo, como signo de disponibilidad hacia nuevos encuentros) o movimientos estilizados como las siluetas de los personajes que se proyectan en un papel Kraft tendido en el escenario, piel, límite, frontera (cf. mesa redonda: proyecto TransMigrARTS; Cinco años de investigación artística con comunidades migrantes, 20 de noviembre de 2025). Hablando de un tema tan peculiar como el de la necesaria transformación del artista, la obra *Taller de migrantes* consiguió emocionar a un público amplio, sin maniqueísmo o compasión excesiva. Transmitió la complejidad a la que se enfrenta cualquier intento de acción colectiva, incluso artística, cuando se trata de trabajar con vidas humanas. En TransMigrARTS también hubo talleres que no pudieron darse, porque los participantes se resistían, porque desaparecían, porque las dificultades de la vida eran demasiado grandes como para “ir a hacer teatro” (TMA5). El arte no se decreta, se tiene que construir entre seres humanos con las fortalezas y debilidades de cada uno, incluso del que lo hace.

También se crearon exposiciones fotográficas en dos y tres dimensiones (como la que realizó la Universidad de Antioquia en julio del 2023 en Toulouse,) y una galería virtual titulada *Recorrido virtual Respirando*.

De ello habla el artículo de Isabel Cristina Restrepo Acevedo, Profesora en la Facultad de Artes y de Arney Herrera Herrera, Estudiante de Maestría en Artes, ambas de la Universidad de Antioquia. En este se analiza el proceso de ampliación transmedia de la práctica artística realizada en Aarhus en el 2024, focalizándose en el dispositivo virtual *Respirar el espacio virtual: muestra del taller Respirando* <https://ecologiasdigitales.org/respirando/>. La narrativa espacial, con texto, imagen, sonido y navegación interactiva, no sólo propone huellas virtuales dinámicas de la memoria del taller, sino que amplía con nuevas materialidades la experiencia de aquellas personas migrantes que, juntas, exploraron la memoria, el arraigo y la posibilidad de imaginar futuros posibles. Con esta galería se amplía la vivencia íntima del taller, en el espacio y tiempo delimitado en la Universidad de Aarhus, para expandir las voces de los participantes. Participa pues, según las propias palabras de las autoras, como “un acto de resistencia simbólica frente a las narrativas hegemónicas”.

Seguramente se me olvida mencionar muchas de aquellas joyas que nacieron de todas las experiencias humanas artísticas y científicas transitadas. Guardar la espesura de lo vivido, experimentado y sentido es una tarea imposible. Relatar las vivencias, dibujarlas, performarlas, traducirlas en medios digitales, cantarlas, crea una distancia con lo real, lo que también es una forma de distanciamiento y protección frente a trayectos o realidades difíciles: si cada rincón del mundo TransMigrARTS ha sido una cuna para la creación, también quedan ocultas tantas verdades subjetivas de las cuales la ciencia, incluso fundamentada en procesos sensibles, es incapaz de dar testimonio.

Con estas premisas cumplimos todo lo previsto en el *proposal* del proyecto, sabiendo que dejamos atrás complejidades, contextos, interacciones que también son resultados investigativos y que quedan como posibles datos para analizar en una plataforma digital común. Consensuamos formas estables de seis talleres y cinco micro talleres (TMA4) listos para ser utilizados en el futuro por profesionales.



En este número, tres artículos analizan la implementación de dos talleres prototipos, dos de ellos que partieron de la propuesta del taller escrituras dramáticas y teatrales y uno de la de juegos escénicos y clown. Forman parte de la parte cualitativa de la etapa del “plan de pruebas” de nuestro proceso investigativo hacia la innovación (TMA7): como lo aclaré en el artículo *Le projet Transformer les migrations par les arts: de la science à l'innovation* (14-33), TransMigrARTS recorre modalidades investigativas que van desde la ciencia fundamental hacia la innovación, pasando por la investigación aplicada, el desarrollo experimental y el plan de prueba. En el WP4 se trataba de ajustar los modelos propuestos en julio 2023 para proponer talleres definitivos a raíz de un proceso investigativo riguroso. La co-implementación de las sesiones previstas en cada taller por dos estructuras socias, la retro-alimentación de las prácticas artísticas a través de una evaluación vía una herramienta digital Seguí'arts, el análisis de los resultados de la herramienta de impacto TransformArts y los artículos cualitativos escritos en su mayoría por dos estructuras participaron en la consolidación de los talleres. Gracias a esta metodología pudimos conservar, modificar, quitar o añadir títulos, número de sesiones, elementos constitutivos de los talleres propuestos para la experimentación. Un camino investigativo propio de las ciencias duras o de la ingeniería que pocas veces se ha venido siguiendo en el campo del arte, a pesar de que el Manual de Frascati, que rige los principios de la innovación desde más de 50 años contemple el sector de las artes, como uno de los dominios que necesita la mayor atención en la Investigación y Desarrollo (TMA7, 20).

El artículo de Diego Prieto-Olivares, doctorando de las Universidades Toulouse Jean Jaurès y de la Distrital de Bogotá, titulado *El taller de escrituras dramáticas y teatrales: una línea de fuga sensible para poblaciones migrantes en clave de diversidad sexual y de género*, hace balance de la implementación del taller de escrituras dramáticas y teatrales dirigido a población migrante LGBTIQ+ en Bogotá, en noviembre del 2024. A pesar de las dificultades del taller, con personas que concentraban altos niveles de vulnerabilidad, se aclara el potencial del taller como espacio de posible resistencia y transformación. La seguridad y la privacidad del espacio y el cuidado a las personas son fundamentales en un dispositivo artístico que permite el reconocimiento y resignificación del cuerpo, la voz y la experiencia migrante frente a unos dispositivos de control y discriminación duplicados por la condición de los participantes: como lo dice el autor “es clave seguir pensando la escritura, tanto textual como expandida, no solo como medio expresivo, sino como una práctica política que activa líneas de fuga y campos de posibilidad para imaginar futuros donde las vidas LGBTIQ+ migrantes no solo sean posibles, sino también celebradas y protegidas”.

Varias personas de tres estructuras del proyecto dan testimonio en el artículo *Taller de escritura creativa con migrantes en una casa-hogar, Granada. La experiencia de lo propio y lo común*, del mismo taller prototipo que el que se desarrolló en Bogotá. Gracia Morales, Ana María Vallejo, Natalia Quiceno Toro, Ángela Valderrama Díaz y Orlando Arroyave Álvarez dan cuenta colectivamente, desde un enfoque psicosocial, de la efectividad de la escritura creativa para visibilizar y transformar las experiencias migratorias. El recurso de la ficción y la imaginación tiene un valor catártico que transforma el material testimonial en el que se basa: cartas, fotografías, mapas personales de cada uno, que se convierten en algo subjetivo y a la vez compartido, colectivo. Los autores, como ocurre en el artículo anterior, consideran que este taller constituye un acto político y ético: un ejercicio de solidaridad que rompe fronteras y otorga voz a quienes suelen ser marginados por su estatus legal y vulnerabilidad socioeconómica.

Otro taller implementado en el marco de la cuarta etapa de TransMigrARTS da lugar a un artículo *La co-implementación del taller Juegos expresivos-clown en contextos de migración y desplazamiento en Apartadó, Colombia: reflexiones autoetnográficas sobre coparticipación, cocreación y ética del cuidado*. Fue coescrito por dos personas de dos estructuras distintas miembros del proyecto, cuyas voces se entrelazan a través de relatos: Ana Milena Velásquez de la Universidad de Antioquia y Myriam Gauthier de Bataclown. Comprueban del mismo modo que el dispositivo artístico basado en el clown, propuesto en julio del 2023, impulsa procesos de transformación tanto personal como colectiva, lo que era la hipótesis del proyecto de investigación. El uso de la máscara más pequeña, que es la nariz roja, actúa como símbolo de apertura hacia el juego, que es un recurso poderoso frente a la inhibición y libera lo esencial de cada persona, incluso superando las barreras lingüísticas y culturales. Las narrativas en primera persona de las talleristas permiten vivir desde dentro, la experiencia compartida, explorando cómo cada sesión del taller las transforma también a ellas, en un equilibrio a veces difícil entre el dejarse afectar por la experiencia compartida con otros seres humanos y la necesidad de seguir acompañando al grupo. Acaban reafirmando, validando y complementando por la misma experiencia, algunos

de los principios que figuran en la cartilla integrada en el sitio internet del proyecto, en la sección Prototipos, con título de *Puntos de partida, principios, enfoques y mínimos para la implementación de talleres TransMigrARTS*. <https://www.transmigrarts.com/doi-principios-enfoque-minimos/> Este último documento es una guía ética y metodológica para implementar talleres artísticos con comunidades migrantes; propone “principios, enfoques y mínimos” para asegurar procesos respetuosos, participativos y transformadores durante la implementación de los talleres TransMigrARTS. Esta cartilla existe también condensada, en la sección talleres del sitio internet, para los profesionales, bajo el título de *Prepárate para el taller*, que se puede descargar como un e-book.

Del taller de mujeres quedan las voces de Sonia Castillo y María Teresa Schlegel, gracias a una entrevista realizada por Ángela Valderrama Díaz, doctoranda de la Universidad de Toulouse, *Vamos a hablar del taller de mujeres...* Ángela nos entrega un ágil fragmento textual, al poner en diálogo a las investigadoras Sonia y María Teresa, quienes hicieron parte -junto con otras mujeres investigadoras del proyecto- del diseño, construcción, implementación y reescritura del Taller. Un diálogo que recoge un fragmento de la memoria tanto del diseño y construcción del taller, como de la valiosa experiencia de implementación que se hizo en Bogotá, en 2025, y que contó con la participación no solo de mujeres migrantes, sino también, de mujeres indígenas y desplazadas, con quienes se triplica la situación de vulnerabilidad. Una vez más se hace evidente que los talleres TransMigrArts logran su objetivo, y en este caso particular, logran empoderar a un grupo de mujeres quienes en la condición femenina encuentran un lugar común no solo para compartir, sino para derrumbar fronteras.



En TransMigrARTS nos abrimos a otras formas de investigar no solo la investigación creación, sino la investigación creación aplicada que puede ser una nueva ruta para la innovación. Esto es un cambio muy importante en la visión positivista de lo que tiene que ser la investigación académica. Sin renunciar a la rigurosidad, a los códigos científicos, a la confrontación de pensamientos para poder ofrecer un nuevo camino de conocimiento y de creación. No solo dejamos una gran cantidad de material disponible para investigadores en la sección prototipos del sitio internet, sino también aportamos unas primeras pistas de reflexión acerca de la Investigación Creación Aplicada, publicando en Open Science un libro en español, <https://www.transmigrarts.com/investigacion-creacion-aplicada-ica/>. Pronto saldrán las versiones inglesas y francesas en las editoriales Open Book Publishers (Inglaterra) y Lansman (Bélgica).

El último eslabón de toda esta dinámica investigativa fue la Escuela de verano, que tuvo lugar en la Escuela Universitaria TAI en Madrid, entre el 3 y el 22 de julio de 2025. Otra vez tuvieron que descentrarse los miembros de TransMigrATS y, apostando por una difusión del conocimiento, preguntarse: ¿cómo se iba a transferir todo el conocimiento a un público amplio? y ¿cómo se podían

traducir de manera didáctica y operativa, los talleres³? Trabajamos en dispositivos didácticos, abiertos y sencillos que pudiesen utilizar varios soportes para la divulgación de contenido, en particular el sitio web que se construyó como una invitación: ¿Quieres hacer un taller de teatro? <https://tallerestransmigrarts.com/>

3 · Tales fueron los consejos dados a los artistas/ docentes para la enseñanza de los talleres • Hay una diferencia entre implementar el prototipo y transferir el prototipo. • La clase se da en español, incluso si hay otros idiomas. • Se divide la transmisión en cuatro sesiones, en los cuatro días, manteniendo claro la coherencia del proceso de formación, dos horas y cuarto • El dispositivo didáctico para la transmisión de los prototipos puede utilizar varios soportes: plataforma, texto escrito del prototipo, práctica artística, documentos visuales (power point, videos, fotos) o cualquier otro medio que le parezca oportuno (testimonios, música). Cada formador o formadores son libres de organizar su material de apoyo para la transferencia pero respetando la finalidad de la formación. • Habrá momentos de conceptualización pero sólo por parte del tallerista. Es importante que los participantes no cuestionen los prototipos. Al final de la escuela hay una mesa redonda con todos para procesos de retroalimentación si lo desean. Definir bien previamente las reglas del juego. • Hay que priorizar el arte aplicado hacia la migración. El sello TransMigrARTS tiene que apuntar hacia la problemática de la migración de manera clara y evidente.

Sara Torres, profesora en TAI y Sebastián Fernando Colonia Mira, doctorando en la Universidad de Antioquia analizan en un artículo que recoge la agenda de las diversas actividades de formación en la Escuela de Verano, *Escuela de verano TransMigrArts: una estrategia de transmisión del conocimiento*, la estrategia de transferencia de los talleres prototipos, ya estabilizados, diseñados para colectivos migrantes. Mediante la aplicación de una encuesta mixta, diseñada para obtener tanto datos cuantitativos como cualitativos arrojados por las respuestas del 84% de las personas participantes en dicha Escuela, informan del éxito que tuvo la Escuela, en tanto que actividad de cierre del proyecto TransMigrARTS: “Los talleres y los micro-talleres implementados fueron concebidos como espacios de interacción, formación y aprendizaje, donde se llevaron a cabo diferentes procesos y metodologías artísticas, permitiéndole a los y las participantes, desde una propuesta experiencial, conocer el contexto de la migración, comprender la esencia de cada uno de los dispositivos e interactuar con sus temas, objetivos y contenidos.”

También tres voces de la Universidad de Antioquia Juliana Congote Posada, Carolina Posada Restrepo y Paola Zambrano Velasco surgen para contar la experiencia de la Escuela de verano: *Escrituras en movimiento: entre transcribir, a-bordar y cuidar la colectividad en la Escuela de Verano TransMigrARTS*. En un texto entretejido a seis manos, tres voces y seis pies las tres autoras registran, a través de escrituras sensibles, los días en que se acercaron sensiblemente a los talleres Escrituras Dramáticas y Teatrales y Danzamos Tejiendo Territorios, para inventar un futuro posible para las personas migrantes.

Con estas palabras, estas vivencias, estos sueños, con este número de la revista TMA, nos despedimos los miembros de TransMigrARTS. No se ha acabado la red creada durante cinco años, sino que, al contrario, se han ampliado las conexiones, las comunidades dispuestas a trabajar juntas, los afectos entre personas que han vivido experiencias juntas. Entre los participantes migrantes han quedado vínculos ya privados y desconectados de nuestra realidad común de artistas/investigadores/profesionales, ellos han seguido su camino, algunos dan noticias, otros piden más talleres. El recuerdo del taller se hace cada vez más borroso, la vida continúa.

Como ocurre en el teatro no hay recetas que se puedan duplicar, modelos que se repiten. Hay solo impulsos hacia nuevos brotes de acción y de creatividad. Como investigadora principal quedo convencida de que TransMigrARTS se expandirá cada día, cada mes, cada año más. Van a volar los talleres, no sólo en los países del programa sino en otros lugares del mundo donde se necesiten.

Hemos apostado por un camino investigativo, donde las palabras de “cooperación”, “co-creación” y finalmente “convergencia” han construido un hacer colectivo para la investigación. En muchos programas europeos los socios tienen una misión específica dentro de las acciones previstas por el programa, según sus competencias. Nosotros hemos querido dialogar para construir juntos. No ha sido una navegación sin riesgos, ni tormentas, pero al final conseguimos lo que nos propusimos: no nos encerramos en nuestro continente, nuestro país, nuestra estructura, nuestras normas académicas, nuestros principios o certezas. Traspasamos las fronteras de las disciplinas y de los países para unirnos con un objetivo. Y aquella capacidad de abrirnos al otro, es lo único que nos hace humanos.

Pronto desde varios puertos del mundo saldrán miles de barcos para emprender nuevos viajes... Ojalá con más encuentros todavía y más impacto en las personas.

Que soplen vientos favorables y ¡adelante!

Monique Martinez Thomas
Catedrática en la Universidad de Toulouse Jean Jaurès
Investigadora Principal del proyecto TransMigrARTS

En la trama

Autoetnografía crítica de un bienio en el proyecto internacional TransMigrARTS

In the plot
Critical autoethnography
of a two-year period
in the international project
TransMigrARTS

Dans le cadre de l'intrigue :
Autoethnographie critique
d'une période de deux ans
dans le cadre du projet international
TransMigrARTS

DOI 10.59486/CBR05429

Félix Gómez-Urda ·
Investigador, docente y dramaturgo · Madrid, España
<https://orcid.org/0000-0002-1942-0676>

Palabras clave
Postdoctorado, autoetnografía,
teoría Actor-Red, investiga-
cion-creación

Keywords
Postdoctoral studies, autoethno-
graphy, Actor-Network Theory,
research-creation

Mots-clés
Postdoctorat, auto-ethnographie,
théorie Acteur-Réseau, recherche-
création

Resumen

Este artículo ofrece una autoetnografía crítica de dos años de participación en el proyecto europeo TransMigrARTS (MSCA-RISE 2021–2025), desde la experiencia encarnada de un investigador posdoctoral integrado en redes de investigación-creación transnacionales. A partir de escenas significativas en encuentros realizados entre las ciudades de Granada, Toulouse, Madrid y Bogotá, se analizan los ensamblajes, afectos y tensiones que configuran el yo en la acción entre instituciones, saberes y prácticas artísticas. El enfoque, fundamentado en la Teoría del Actor-Red, permite visibilizar la agencia de los actantes humanos y no humanos, así como las controversias y negociaciones que emergen en la construcción de conocimiento y en la producción de publicaciones y herramientas metodológicas. El artículo recupera la dimensión relacional, política y sensible de la investigación-creación, mostrando cómo las materialidades contingentes, los afectos y la mediación del investigador-actante contribuyen a sostener y transformar la red.

Abstract

This article presents a critical autoethnography of two years of participation in the European project TransMigrARTS (MSCA-RISE 2021–2025), from the embodied experience of a postdoctoral researcher integrated into transnational research-creation networks. Based on significant scenes from encounters held in Granada, Toulouse, Madrid, and Bogotá, the study analyzes the assemblages, affects, and tensions that shape the self in action among institutions, knowledge, and artistic practices. The approach, grounded in Actor-Network Theory, highlights the agency of both human and non-human actants, as well as the controversies and negotiations that emerge in knowledge construction and the production of publications and methodological tools. The article emphasizes the relational, political, and sensorial dimensions of research-creation, showing how contingent materialities, affects, and the mediation of the researcher-actant contribute to sustaining and transforming the network.

Résumé

Cet article propose une autoethnographie critique de deux années de participation au projet européen TransMigrARTS (MSCA-RISE 2021–2025), à partir de l'expérience incarnée d'un chercheur postdoctoral intégré dans des réseaux de recherche-création transnationaux. À partir de scènes significatives issues de rencontres organisées à Grenade, Toulouse, Madrid et Bogotá, l'étude analyse les assemblages, affects et tensions qui configurent le soi en action entre institutions, savoirs et pratiques artistiques. L'approche, fondée sur la Théorie de l'Acteur-Réseau, permet de mettre en évidence l'agence des actants humains et non humains, ainsi que les controverses et négociations qui émergent dans la construction des connaissances et la production de publications et d'outils méthodologiques. L'article met en lumière la dimension relationnelle, politique et sensible de la recherche-création, montrant comment les matérialités contingentes, les affects et la médiation du chercheur-actant contribuent à soutenir et transformer le réseau.



Introducción

Este texto propone una revisión crítica de mi experiencia como investigador posdoctoral en el proyecto europeo TransMigrARTS, desde el 1 de enero de 2022 hasta el 31 de diciembre de 2023. Al situar mi propia implicación, se desvelan los ensamblajes, tensiones y afectos que configuraron mi vida profesional en una red transnacional durante esos dos años. La investigación encarnada documenta e informa sobre las contradicciones entre las lógicas institucionales del proyecto y las materialidades afectivas del trabajo artístico-académico realizado. El objetivo es analizar los procesos de mediación y afecto en la red TransMigrARTS desde la perspectiva situada del investigador-actante.

El tratamiento conceptual del relato se basa en la Teoría del Actor-Red (Latour, 1992, 2007; Callon, 1986, 1991), que entiende los proyectos de cooperación e investigación como procesos dinámicos de asociación entre saberes, cuerpos, documentos y dispositivos. La TAR ofrece un marco para analizar cómo se construyen y mantienen las redes sociotécnicas a través de la acción de los actores participantes en un proceso continuo de traducción, lo que Callon (1986, 1991) define como “sociología de la traducción”: muestra cómo dichos actores definen problemas¹, atraen la atención de otros, los alistan y los movilizan para crear asociaciones estables dentro de una red.

En sus reflexiones acerca de la TAR, Latour (2005) distingue entre intermediarios, que transportan información o recursos sin transformarlos, y mediadores, que transforman, traducen y generan efectos nuevos. Por su parte, Law (1992) enfatiza que los cuerpos, prácticas y espacios de acción funcionan como laboratorios donde se producen efectos, se alinean intereses y se consolidan las redes, resaltando la heterogeneidad y la negociación activa que caracteriza a la construcción social de la realidad. Estos conceptos permiten

comprender cómo los actores actúan simultáneamente como nodos, mediadores y traductores, actantes que moldean la estabilidad y la dinámica de las redes sociotécnicas. (Ver Cuadro 1)

Desde esta perspectiva, y teniendo en cuenta mi posición de investigador implicado a tiempo completo en TransMigrARTS, actúo como un actor integrado, cuya agencia se manifiesta en la capacidad de intervenir, traducir y ser afectado por las interacciones de la red. Soy un nodo provisional más de la trama; una combinación, única entre los más de cien investigadores participantes en el proyecto, de operador de enlace y mediador, que posibilita la traducción entre nodos, facilita la interacción y asiste a la dirección científica del proyecto (Monique Martinez y Nina Jambrina) en la estabilización y dinamización de diferentes elementos que constituyen la red, con especial afecto a la sensibilidad y performatividad de los nodos colombianos, país en el que realizaré un total de cinco movilidades, divididas en periodos de dos a 12 semanas, a lo largo de los dos años de pertenencia al proyecto.

El material se estructura en cuatro secciones. La primera describe brevemente la red TransMigrARTS como un ensamblaje multiescalar de prácticas, instituciones y afectos, y mi rol en esa trama. La segunda recorre algunas escenas significativas del bienio analizado, donde se condensan acciones, controversias y procesos de traducción. La tercera describe el papel de la autoetnografía, línea de investigación que desarrollo desde hace cinco años, como tendencia narrativa académica introducida en la revista TMA, lo que en términos de la TAR supone registrar huellas estabilizadas de la red. Finalmente, la cuarta sección reflexiona a modo de conclusión sobre los aprendizajes, tensiones irresueltas y líneas futuras de investigación que esta experiencia ha dejado en la trayectoria del investigador.

1 · En este caso los actores que operan son científicas, pertenecientes a entidades de Francia, España, Dinamarca y Colombia, que observan en su quehacer académico vacíos epistemológicos en el campo de la investigación en artes escénicas y atraen a catorce entidades para desarrollar de manera colaborativa un proyecto de investigación con la tesis: ¿Pueden las artes escénicas facilitar la inclusión social de las personas migrantes?

Concepto	Descripción TAR	Aplicación en TransMigrARTS
Actante	Entidad (humana/no humana) con agencia (capacidad de afectar/ser afectada).	Investigador, universidades, plataformas digitales, y materiales artísticos co-constituyen la red.
Red	Ensamblaje de asociaciones heterogéneas (humanas/no humanas), estabilizadas.	Red transnacional de investigación-creación, con vínculos afectivos, institucionales y tecnológicos.
Nodo	Punto de conexión donde convergen relaciones, prácticas y afectos.	Los equipos de investigación en Granada, Toulouse, Madrid y Bogotá.
Traducción	Proceso de redefinición de problemas, negociación de significados e intereses.	Reconfiguración de metodologías europeas y latinoamericanas mediante traducción mutua .
Mediador / Intermediario	Mediador transforma; Intermediario transmite sin alterar.	El investigador es mediador transnacional que facilita y transforma el diálogo.
Inscripción	Materialización o huella de un proceso relacional en un soporte tangible.	Publicaciones en la revista TMA e informes científicos, fijando las dinámicas de la red.
Controversia	Tensión que visibiliza la estructura de la red y la negociación de posiciones.	Debates metodológicos y culturales que impulsan la transformación colectiva.
Móvil inmutable	Objeto que conserva su forma al circular, trasladando conocimiento y coherencia.	Herramientas como la Guía de Observación Científica o el instrumento TRANSFORMARTS.
Actor-red	Entidad compuesta que actúa como un solo actor, siendo el efecto de una red de relaciones.	TransMigrARTS en su conjunto: organismo que integra cuerpos, saberes, tecnologías y afectos.

Cuadro 1 · Cuadro conceptual TAR y su aplicación en el artículo. Fuente elaboración propia.

1. En la trama

TransMigrARTS² no es una estructura fija, sino un ensamblaje dinámico de prácticas, discursos, tecnologías y cuerpos. Como afirmaba su directora, Monique Martínez: “Se trata de una utopía donde todas las personas que participan se esfuerzan en hacer realidad” (Gómez-Urda, 2024). La frase refleja el carácter relacional y contingente de la red: no es una entidad dada, sino un entramado en constante negociación.

Desde la perspectiva de la TAR, cada componente del proyecto —documentos, instituciones, investigadores, plataformas digitales y

afectos, entre otros— puede entenderse como un nodo provisional donde se estabilizan temporalmente asociaciones heterogéneas. La red se sostiene mediante procesos de traducción e inscripción, que vinculan actantes humanos y no humanos en una ecología de colaboración transnacional. Todo el material generado se deposita y organiza en el Sharedocs, un directorio estructurado por el project manager, que sistematiza toda la creación científica del proyecto, documenta avances y registra productos elaborados por las catorce instituciones implicadas.

2 · Ver www.transmigrarts.com

Como señalé antes, mi posición dentro del proyecto es múltiple y móvil desde el primer día, trasciende la formalidad de mi contrato postdoctoral en la Universidad Complutense de Madrid con destino en el Laboratorio LLA-CRÉA-TIS de la Universidad de Toulouse Jean Jaurès, entidad líder del proyecto. Durante mi membresía, plena gracias un convenio institucional, ejerceré, entre otras, funciones de editor asociado de la revista, organizador de jornadas científicas, observador participante y colaborador docente, actuando progresivamente como mediador transnacional entre nodos de la red. Esta mediación pretende traducir intereses y prácticas, estabilizando temporalmente asociaciones y explorando cómo los nodos se forman y reconfiguran.

En este contexto, mi yo investigador se constituye como un actante más, cuya agencia emerge de la intervención y la receptividad a las dinámicas de la red. Mi investigación se despliega en lo que denomino “laboratorio relacional”, donde lo metodológico, lo afectivo y lo institucional se entrelazan, y donde mis prácticas corporales y cognitivas se convierten en herramientas colaborativas de conocimiento. Este enfoque permite capturar cómo la red se hace, se rehace y se despliega a través de la interacción de

2. Acciones. Traducciones. Controversias

El relato de mi recorrido en TransMigrARTS no sigue un itinerario lineal, la narración es el resultado de una serie de escenas de ensamblaje, traducción y controversia, donde la red se hace y rehace continuamente, a través de interacciones humanas y no humanas. Los encuentros presenciales —encuentros, jornadas, talleres y seminarios en Granada, Bogotá, Toulouse y Madrid— funcionan como laboratorios de performatividad institucional que activan simultáneamente dimensiones afectivas, investigativas y artísticas. Cada espacio se convierte en un umbral relacional donde la presencia física, la negociación metodológica y los vínculos afectivos evidencian, tanto las posibilidades como los límites, de la cooperación transnacional. Se pone

actantes diversos, revelando la complejidad y plasticidad de los proyectos de investigación-creación transnacionales. Mi rol juega también como organizador de jornadas y en la asistencia y la observación de talleres, la mediación docente entre nodos de la red o la coordinación editorial de la revista TMA. Efectivamente, cada acción constituye un acto de inscripción etnográfica, en el que la experiencia encarnada se convierte en conocimiento circula-ble.

Sin embargo, la autocrítica es necesaria para visibilizar errores o falencias del sistema que se analiza y de mi propia integración en él. La mediación y traducción también generan ruido, dispersión, desviaciones de las líneas marcadas. Los encuentros científicos, jornadas de estudios o los talleres, revelan tensiones epistemológicas y metodológicas, evidencian la interdependencia entre cuerpos, espacios y prácticas en la construcción de la red y las dificultades de la interacción. No siempre es posible el éxito, la transformación o, dicho de otra manera, el aprendizaje es extremadamente complejo. Como veremos a continuación, operan de forma fuerte unas lógicas determinadas en base al lugar de procedencia, formación, cultura, posición académica o clase —o estrato— social de los actantes.

de manifiesto como la tecnología y sus dispositivos afectan al tiempo y al desarrollo del proyecto, al conjunto de actantes que lo forman.

Uno de los procesos iniciales más significativos fue el encuentro de investigación creación desarrollado en la ciudad de Granada —en enero de 2022— para la creación de la Guía de Observación Científica (WP1). La construcción de este artefacto puso en juego intensos debates epistemológicos y metodológicos, obligando a traducir ideas de distintas escuelas de pensamiento y acción, en un instrumento tangible. El trabajo estuvo marcado por la confrontación entre las perspectivas positivistas, aportadas sobre todo por los socios europeos, y los en-

foques basados en la investigación-creación en artes, ofrecidas de forma empírica por los actantes latinoamericanos. Se trata de un proceso de traducción radical que revela las tensiones inherentes a la producción de conocimiento colaborativo. Desde el inicio surgen tensiones en torno al lenguaje y las metodologías; se discute larga y apasionadamente, por ejemplo, sobre la noción de “herramienta” o sobre la idea de “transformación de personas migrantes vulnerables”. Desde mi posición encarnada, siento la necesidad de reivindicar en voz alta una certeza que experimento desde los primeros días de trabajo: creo que es fundamental la autoobservación y la apertura a la transformación personal de las artistas e investigadores implicados en el proyecto; es una condición básica para lograr un impacto real en los procesos de investigación-creación.

El gran reto de este encuentro es la creación de los equipos interdisciplinarios entre un colectivo de más de cincuenta académicos y artistas procedentes de lugares y tradiciones académicas muy distintas entre sí. Me ofrezco junto a dos compañeras para proponer y liderar una “dramaturgia de momentos” que, a través de la metáfora de una nave en su travesía, integre perfiles heterogéneos mediante el juego y el ritual. La propuesta logra una buena integración inicial, pero genera efectos inesperados: parte de la comunidad se muestra reacia a abandonar el arte como práctica organizacional, lo que da lugar a un intenso debate sobre el papel del arte como metodología de investigación. Comprendí entonces que nuestra propuesta no podía sostenerse como método definitivo, sino solo como principio organizador temporal. Esa experiencia reveló tanto el potencial disruptivo del arte como sus límites frente a las exigencias programáticas y temporales de un proyecto europeo de la magnitud de TransmigrArts. Se hizo evidente que la construcción de un artefacto científico es siempre un proceso social y político de negociación y alineamiento de actantes.

Las controversias no son obstáculos, sino motores de la red. La tensión entre la exploración metodológica y las directrices de financiación

europas muestra la agencia de los documentos administrativos y las plataformas digitales, que operan como actantes no humanos reconfigurando expectativas, limitando derivas y estabilizando sentidos. Las controversias funcionan como límite de los actantes y actúan como elementos centrales en la dinámica de la red (Latour, 1987). La tensión entre la exploración metodológica y las directrices marcadas en los documentos del exigente programa Horizon MSCA, revela la plasticidad limitada de la red y la poderosa agencia de los actantes no-humanos, que actúa como imperativo y reconfigura la deriva metodológica, recalibra las expectativas y la estabilización de los objetivos, aun cuando las exploraciones metodológicas prometiesen caminos fructíferos.

En una progresión no lineal, y de forma paralela a estos procesos, mi implicación se materializa en la organización y participación en eventos que constituyen momentos cruciales para la cohesión del proyecto y la visibilización de los resultados parciales. Han de cumplirse hitos programados que, además de generar avances en la investigación, den visibilidad al proyecto y refuercen el aspecto comunicativo de la ciencia que estamos produciendo. Más allá de los programas formales de estas citas, dichos eventos se revelan como umbrales, espacio liminales donde los cuerpos de los investigadores y artistas se exponen en una particular performatividad académica, en un intento académico, científico y artístico que pretende formar un cuerpo común. Las escenas no funcionan solo como foro de investigación y presentación de avances, sino como laboratorios afectivos de escucha y ensayo, desvelando la intrínseca dimensión relacional de lo investigativo-artístico en el proyecto y las máscaras —o roles— adoptadas por los actantes en la co-construcción de la red.

Así, se suceden las Jornadas de Estudios TransMigrARTS en la Casa de Velázquez en Madrid, en el Parador Nacional de La Granja de San Ildefonso, en los encuentros en Casa Kilele, en Bogotá, o el gran encuentro de Toulouse, donde mi labor va más allá de la participación como

observador y relator en talleres, o en la gestión de expectativas: actúo como mediador que enlaza discursos, materialidades y agendas diversas; me situó en el cruce entre lo puramente investigativo con la experimentación artística y el análisis etnográfico, transformando mi cuerpo en un dispositivo de inscripción de las dinámicas de la red. Cada interacción, cada emoción, cada gesto es un dato registrado. Durante el taller desarrollado en Casa Kilele, en Bogotá, se hizo especialmente visible el proceso de traducción tal como lo entiende la Teoría del Actor-Red. En ese contexto, la red TransMigrARTS se reconfiguró a través de la mediación entre actantes humanos —artistas, investigadoras, estudiantes y comunidades locales— y no humanos —espacios escénicos, documentos de trabajo, dispositivos tecnológicos y materiales artísticos—. Las prácticas performativas propuestas por los colectivos colombianos exigieron una reinterpretación constante de las metodologías europeas previamente establecidas, obligando a negociar significados, roles y expectativas. Cada gesto, cada improvisación corporal o ajuste logístico implicó una traducción en el sentido calloniano: la redefinición de problemas, la atracción de nuevos aliados y la alineación temporal de intereses divergentes. Como mediador, mi posición se desplazó de la coordinación académica a la escucha afectiva, facilitando que los diferentes lenguajes —académicos, artísticos y comunitarios— encontraran un punto de resonancia. Ese momento encarnó la esencia de la mediación latouriana: una acción que no transporta significados de manera lineal, sino que los trans-

3. Dramaturgias editoriales: Escritura, mediación y afectos

Este vasto entramado de asociaciones, mediaciones, inscripciones y controversias se decanta en una serie de publicaciones científicas, cada una de ellas un "móvil inmutable" (Latour, 1986). Mi función como Editor Asociado de la Revista TMA para los números 2, 3 y 4, fue un trabajo constante de mantenimiento y articulación de la red a través de la escritura y la lectura. Este proceso editorial, que entiendo como una

forma, produciendo efectos nuevos en la red y reconfigurando, incluso, la noción misma de investigación-creación dentro de la red.

La subsiguiente redacción y edición de artículos e informes de investigación representa un acto de traducción crucial, donde la experiencia encarnada se transforma en conocimiento textual, que hace visibles y comunicables las trazas de la performatividad puesta en juego. La capacidad de mediación se materializa de otros modos. Por ejemplo, mediante la participación en el panel de expertos para la creación del instrumento de evaluación TRANSFORMARTS, donde trato de incorporar la perspectiva situada en el diseño de un artefacto que, a su vez, busca estabilizar la "transformación" como observable.

En conjunto, estas experiencias muestran que la investigación en TransMigrARTS es performativa, relacional y contingente. La agencia del investigador no reside en la distancia, sino en la capacidad de mediar, traducir e inscribir dinámicas en las que los afectos y las tensiones son inseparables de los procesos de producción de conocimiento. Cada escena constituye un aprendizaje, y en la suma de logros y desacuerdos se configura una red tan productiva como contradictoria, que solo puede comprenderse desde la trama viva de sus controversias. Estos encuentros, más que simples foros de intercambio, se convierten en escenas donde la red se representa y se refuerza a sí misma. Un organismo vivo que consume y produce energía y alumbra caminos para la investigación-creación aplicada.

verdadera práctica etnográfica, estuvo marcado por una densa trama de diálogos y traducciones. Desde la difusión inicial de las convocatorias, con sus múltiples contactos para asegurar una amplia participación, hasta la interacción directa con posibles autores y colaboradores de la revista, cada paso fue una negociación. La tarea implicó también la búsqueda y contacto de las personas que ejercerían como revisores

por pares más idóneos, garantizando no solo la calidad científica sino también la diversidad de perspectivas. Asimismo, participé activamente en la elaboración de los índices de cada número y en la conceptualización de las ideas temáticas que deseábamos desarrollar. Este trabajo no estuvo exento de tensiones, inherentes a la negociación de voces y la alineación de intereses diversos, pero también fue un espacio de profundo cuidado; el acompañamiento a los autores en el proceso de revisión, la mediación entre diferentes visiones y la búsqueda de consensos fueron aspectos centrales.

Frente a una línea inicial de la revista que, especialmente en su primer número, tendía a organizarse en torno a los formatos académicos tradicionales (artículos teóricos, reseñas, entrevistas), mi aportación ha consistido en desestabilizar suavemente esa lógica desde dentro. No por oposición, sino por desplazamiento: ampliando los márgenes de lo legible, incorporando otras voces, abriendo huecos para lo vulnerable, lo precario, lo encarnado. Esta labor ha sido silenciosa a veces, visible otras, pero siempre guiada por la convicción de que una revista como TMA, en el marco de un proyecto de investigación artística transnacional, debía incluir también el ruido de los cuerpos, los restos de los procesos, los desvíos del método.

Los afectos estuvieron constantemente implicados: la satisfacción de ver un artículo cobrar forma, la frustración ante los retrasos o la incompreensión, y la alegría compartida al ver el producto final publicado. La edición, lejos de ser un acto neutral, es un proceso de ensamblaje donde se negocian voces, se seleccionan argumentos y se da forma a la narrativa colectiva del proyecto, siendo esencial para la visibilización de su producción intelectual. Paralelamente, mi rol pedagógico —que incluyó la co-dirección de Trabajos de Fin de Máster y colaboraciones docentes en programas de doctorado en Bogotá y Toulouse, además de mi participación en tribunales de tesis— me posicionó como un actante clave en la reproducción y extensión de la red, al implicar a nuevas generaciones de investigadores en sus marcos conceptuales y metodológicos.

En ese proceso de construcción editorial de la revista mi tarea ha estado orientada por una apuesta sostenida: introducir y consolidar una mirada autoetnográfica crítica, tanto en los contenidos publicados como en el propio dispositivo editorial. Esta mirada no ha sido únicamente un enfoque teórico-metodológico, sino una posición ética y estética: una forma de habitar la investigación desde el cuerpo, la memoria, el afecto y la implicación. He entendido lo autoetnográfico no solo como una técnica de escritura, sino como una política del conocimiento que descentra la autoridad epistémica y reivindica la experiencia encarnada como fuente legítima de saber. Esta posición ha atravesado mis propios textos —desde relatos personales hasta artículos académicos y entrevistas—, pero también ha impregnado mi forma de acompañar a otras autoras, de sugerir temas, de defender narrativas situadas y de mediar en procesos de revisión donde la voz testimonial encontraba resistencias. Artículos como "Vidas migrantes: autobiografía y autoficción a partir de los ejercicios de dramaturgia actoral de José Sanchis Sinisterra" (Martínez & Gómez Urda, 2022), que analiza la producción artística desde la experiencia migrante o "Documentar la experiencia cultural: autoetnografía como narración para proyectos de investigación-creación en artes escénicas" (Gómez Urda, 2022), que teoriza sobre la documentación en este campo, no son meros productos. Son las trazas estabilizadas de mi viaje como actante, testimonios de cómo mi cuerpo, mi intelecto y mis acciones se engranaron en la compleja maquinaria de TransMigrARTS, desvelando su intrincada ecología de prácticas y relaciones. En otros como "El secreto de la manilla. Un cuento autoetnográfico" (Gómez Urda, 2023), utilizo la narrativa personal para desvelar dinámicas de investigación llevadas a cabo en un taller con niñas y niños realizado en un colegio de Bogotá desde los afectos puros a las personas con las que tuve el placer de colaborar. Son textos que operan en el cruce entre lo testimonial y lo poético, articulando cuerpo, memoria y desplazamiento como instrumento estético y reflexivo. Estas piezas abrieron espacios para que otras autoras presentaran formas simila-

res de escritura situada. Lo autoetnográfico ha pasado de ser una excepción circunstancial para convertirse en un eje metodológico visi-

Autor / Trabajo	Número	Características autoetnográficas
VV.AA.	1	Primera aparición del género en la revista
Gómez-Urda	1–4	Autoetnografía reflexiva, cuerpo, memoria, testimonio visual
Amaya & Burgos (Bogotá)	3	Testimonio situado, narrativa reflexiva sobre procesos talleres
Otros aut. (Granada/Col.)	3–4	Enfoques narrativos situados en experiencias creativas

Mis contribuciones a la revista han buscado por tanto abrir un espacio para escrituras porosas, entre lo narrativo y lo teórico, lo íntimo y lo político. Textos que interrogan el archivo corporal, que documentan el tránsito migrante desde lo biográfico, o que experimentan con formas breves y fragmentarias para narrar lo inenarrable. En ese gesto, lo visual también ha aparecido como contrapunto y extensión: imágenes y escenas encarnadas, fotografías del archivo... La dimensión testimonial se ha manifestado no como evidencia, sino como forma de presencia: una forma de decir “yo estuve ahí”, pero también “esto me atraviesa”.

4. Conclusiones:
Re-ensamblando la Trama

En este bienio, la experiencia en TransMigrARTS me ha enseñado que las redes de investigación-creación no son estructuras estáticas, sino ensamblajes vivos donde se cruzan cuerpos, afectos, materialidades y saberes. Desde la perspectiva de la Teoría del Actor-Red, cada controversia, cada mediación y cada inscripción no solo revela la plasticidad y los límites de la red, sino que también constituye un aprendizaje situado, que transforma a quienes participan en ella. He podido reconocer la importancia de lo invisible —los cuidados, la logística, los silencios— y cómo estos elementos sostienen la red tanto como los logros visibles, desafiando la noción de eficacia basada únicamente en resultados cuantificables.

ble, como se aprecia en este cuadro parcial, en el que se recogen los artículos publicados en el periodo analizado.

En este sentido, considero que mi huella en la revista es doble: metodológica, por haber introducido y sostenido una línea autoetnográfica coherente que hoy atraviesa varios números; y estética, por haber apostado por formas de escritura que no se limitan a describir el arte, sino que intentan escribir desde él, a su ritmo, con sus materiales. La autoetnografía ha sido para mí un modo de resistir la normalización del conocimiento en el contexto europeo, de replegarme en lo sensible sin renunciar a lo crítico, y de afirmar —desde la edición, la escritura y la interlocución— que toda investigación es también una escena, una trama, un gesto que deja marca.

Lo que queda en suspensión —las preguntas abiertas, los duelos, las tensiones irresueltas— no son fallas, sino indicios de vitalidad y potencial de la red. Abren caminos para futuras investigaciones y prácticas, invitando a explorar nuevas formas de colaboración transnacional, metodologías sensibles y dispositivos que integren lo académico con lo afectivo y lo artístico. La investigación-creación, comprendida desde esta lente, se revela como un espacio ético y político donde la autoridad del conocimiento se desplaza, incorporando lo situado, lo encarnado y lo vulnerable.

De cara al futuro, este bienio ha generado oportunidades de consolidar mi carrera académica

como investigador-actante en redes transnacionales, fortaleciendo mi perfil como mediador entre instituciones y nodos creativos, con capacidad para integrar arte, investigación y educación superior. Los vínculos desarrollados con Monique Martínez y otros colegas internacionales no solo constituyen redes de colaboración para proyectos futuros, sino también espacios de co-creación intelectual que podrían derivar en publicaciones conjuntas, talleres transnacionales y nuevos programas de investigación-creación. Entre las líneas de investigación emergentes se perfilan: la exploración de metodologías híbridas entre arte y ciencia, el análisis de redes de colaboración afectiva y ética, y el desarrollo de dispositivos de autoetnografía situada como herramientas de formación y producción de conocimiento transdisciplinario.

Así, el cierre de esta etapa no implica conclusión definitiva, sino un “epílogo en tránsito”: la red sigue viva en los vínculos tejidos, en los textos publicados y en las experiencias compartidas. Como señala Monique Martínez, “la vida nos llevará seguro hacia otros caminos, donde nos volveremos a encontrar”: una invitación a reconocer que la investigación, como el arte y la colaboración, es siempre un proceso que se despliega más allá del aquí y ahora, dejando huellas, aprendizajes y afectos que continúan resonando en el tiempo y en el espacio de la trama. Estos encuentros futuros y continuidades proyectan la expansión de un enfoque metodológico autoetnográfico y relacional que seguirá informando mi trayectoria académica y creativa, abriendo posibilidades de innovación en la investigación-creación transnacional.

Bibliografía

Callon, M. (1986). *Some elements of a sociology of translation: Domestication of the scallops and the fishermen of St Brieuc Bay*. En J. Law (Ed.), *Power, action and belief: A new sociology of knowledge?* (pp. 196–223). London: Routledge & Kegan Paul.

Callon, M. (1991). *Techno-economic networks and irreversibility*. En J. Law (Ed.), *A sociology of monsters: Essays on power, technology and domination* (pp. 132–161). London: Routledge.

Gómez Urda, F., & Martínez, M. (2024). Entrevista sobre la experiencia en TransMigrARTS. *TMA*, 4, 15–28.

Gómez Urda, F. (2022). Documentar la experiencia cultural: autoetnografía como narración para proyectos de investigación-creación en artes escénicas. *TMA*, 2, 45–68.

—(2023). El secreto de la manilla. Un cuento autoetnográfico. *TMA*, 3, 72–89.

Latour, B. (1986). *The powers of association*. En J. Law (Ed.), *Power, action and belief: A new sociology of knowledge?* (pp. 264–280). London: Routledge & Kegan Paul.

Latour, B. (1992). *La vida de laboratorio: La producción de hechos científicos*. Barcelona: Paidós.

Latour, B. (2005). *Reensamblar lo social: Una introducción a la teoría del Actor-Red*. Madrid: Siglo XXI. [Traducción de *Reassembling the Social: An introduction to actor-network-theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005]

Latour, B. (2007). *¿Hacia una antropología simétrica?* En B. Latour, *Reensamblar lo social* (pp. 13–40). Madrid: Siglo XXI.

Law, J. (1992). Notes on the theory of the actor-network: Ordering, strategy, and heterogeneity. *Systems Practice*, 5(4), 379–393.

Martínez, M., & Gómez Urda, F. (2022). Vidas migrantes: autobiografía y autoficción a partir de los ejercicios de dramaturgia actoral de José Sanchis Sinisterra. *TMA*, 2, 112–135.

La bitácora visual del taller

Una poderosa herramienta de análisis

**The visual
workshop log**
A powerful analysis tool

**Le journal de bord visuel
de l'atelier**
Un puissant outil d'analyse

DOI 10.59486/XWBT9835



Palabras clave
Archivo, fotografía, documentación, taller, migración

Keywords
Archives, photography, documentation, workshop, migration

Mots-clés
Archives, photographie, documentation, atelier, migration

Resumen
En una primera parte, este texto vuelve sobre la conformación de un archivo fotográfico a lo largo del proyecto TransMigrARTS, interroga la manera en que se ha pensado este archivo y analiza los usos de este último. En una segunda parte propone un protocolo de registro fotográfico con el objetivo de conformar un archivo que pueda ser usado como documentación y como herramienta de análisis del taller desde lo visual. Finalmente, a través del estudio de varias fotografías propone ejemplos concretos. A partir de la presentación de una metodología para crear un diario de campo visual de manera rigurosa, este texto intenta demostrar que a la par de las bitácoras y los informes textuales, las bitácoras visuales permitirían pensar los talleres desde la fotografía, enriqueciendo así la evaluación de las distintas etapas del taller por la tallerista en su proceso de implementación.

Abstract
This text begins by discussing the creation of a photographic archive throughout the TransMigrARTS project, questioning how this archive was conceived and analyzing its uses. In the second part, it proposes a photographic recording protocol with the aim of creating an archive that can be used as documentation and as a tool for visual analysis of the workshop. Finally, through the study of several photographs, it proposes concrete examples. Based on the presentation of a methodology for creating a rigorous visual field diary, this text attempts to demonstrate that, alongside logbooks and textual reports, visual logbooks would allow workshops to be considered from the perspective of photography, thus enriching the workshop leader's evaluation of the different stages of the workshop in the implementation process.

Résumé
Ce texte reprend dans une première partie la genèse d'une archive photographique au cours du projet TransMigrARTS, interroge la manière dont cette archive a été pensée et analyse ses usages. Dans un deuxième temps, il propose un protocole de réalisation de base de données photographique ayant pour objectif de fabriquer une archive qui puisse être utilisée comme documentation et comme outil d'analyse depuis la visualité. Finalement, à travers l'étude de quelques photographies, il propose des exemples concrets. À partir de la présentation d'une méthodologie pour créer un journal de bord visuel de manière rigoureuse, ce texte cherche à démontrer que – au même titre que les journaux de bord et les rapports textuels – les journaux de bords visuels permettent de penser les ateliers depuis la photographie, ce qui enrichit l'évaluation des différentes étapes de l'atelier par les artistes au cours de leur processus d'implémentation des ateliers.



El presente texto tiene como objetivo reflexionar acerca del uso de la imagen fotográfica en el marco del proyecto europeo TransMigrARTS, proyecto plurinacional de investigación-creación aplicada que involucra universidades y compañías artísticas de Francia, Colombia, España y Dinamarca. Su principal meta es analizar la transformación de la vulnerabilidad de las personas en situación de migración cuando participan en talleres artísticos pensados para trabajar desde el arte la experiencia migratoria. Después de cinco años de existencia (2020-2025), el proyecto ha desembocado en la creación de prototipos de talleres diseñados para ese fin de análisis de la transformación. Esperamos que la reflexión que desarrollaremos a continuación acerca del uso de la fotografía en la implementación de los prototipos pueda ser de utilidad para las artistas que en un futuro experimenten los talleres TransMigrARTS, al proponer realizar, a la par del diario de campo de apuntes textuales, una bitácora visual de los talleres.

En su artículo “Del objeto a la herramienta: la fotografía al servicio de la observación en ciencias sociales”, Michaël Meyer escribe:

Existe una proximidad evidente entre la fotografía como modo específico de conocimiento y las técnicas de observación directa y de notación desarrolladas por las ciencias sociales. Pero aun así, rara vez nos autorizamos a pensar también con los ojos¹.

A partir de esta cita queremos recalcar tres puntos. En primer lugar, cuando se buscan rastros de metodologías de uso de las fotografías como herramientas de análisis en procesos investigativos, se encuentran casi exclusivamente referencias en ciencias sociales; como si en otras áreas de conocimiento, las imágenes no pudiesen ser empleadas en forma de diario de campo visual. En segundo lugar, Meyer conside-

ra la fotografía como una de las “técnicas de observación directas y de registro”, situándola en el mismo rango que el diario de campo textual, preconizado por el proyecto TransMigrARTS y transformado en documento de análisis con la redacción de informes de observación por cada taller impartido. Finalmente, subraya que hay una suerte de autocensura para “pensar con los ojos”, es decir que difícilmente se considera que lo que resulta de la mirada a través de una toma fotográfica puede constituir un elemento de reflexión. Cuando, en realidad, lo que se escribe en un diario de campo es también resultado de una observación con los ojos, pero pasada por el filtro del pensamiento y de la escritura. Compartimos la definición que propone Sylvaine Conord de “diario de campo visual” y abordaremos este objeto desde las características que ella especifica:

La actividad de observación, esencial en el proceso de investigación de campo, recae en una serie de prácticas que se vinculan estrechamente: percibir, memorizar, apuntar [Beaud, Weber, 1998: 143]. Sin embargo, una mirada, incluso una mirada atenta, sobre un entorno, un escenario, una acción, sigue siendo selectiva y no basta para registrar sola los más mínimos detalles del mundo visible. En un primer momento, el ojo selecciona únicamente fragmentos de la realidad. Por otro lado, los apuntes que se hacen simultáneamente siempre son selectivos. La toma fotográfica representa entonces una posibilidad para aumentar la capacidad de memorización del etnólogo, como lo subrayaba Marcel Mauss en sus lecciones de etnología [Mauss, 1967]. Se trata, a medida que se van desarrollando las diferentes actividades observadas, de generar un gran número de imágenes diversificadas y de acompañar las tomas con apuntes acerca de los contextos de

producción de las fotografías (lugares, fechas, temas y actividades fotografiadas). Este conjunto de materiales constituye un “diario de campo visual”².

A diferencia del instrumento cuantitativo desarrollado y aplicado por Agustín Parra Grondona³ para evaluar la transformación de las participantes entre el principio y el final de un taller, la apuesta en este artículo es proponer un protocolo de registro visual para evaluar cualitativamente la realización de las diferentes etapas de un taller y poder incentivar una reflexión sobre la efectividad del taller. Aunque los procesos difieran, el texto de Agustín Parra ayuda a formular una lista (modulable) de aspectos del taller a observar, por ejemplo: la situación en el espacio de la tallerista; la repartición en el espacio de las participantes; la disposición a participar o no en un ejercicio dado. Los dos procesos, el de Parra y el nuestro, se asemejan en hacer un análisis desde lo visual. También invitamos a los lectores y lectoras a referirse al artículo de Alejandro Muñoz⁴ en el número 1 de esta revista, para tener un historial del uso del registro audiovisual en las ciencias sociales (Muñoz, 2022).

Como se entiende de estas consideraciones preliminares, en este texto se hace un intento por pensar los talleres TransMigrARTS “desde los ojos”. Nos cuestionamos acerca de qué podría aportar un registro fotográfico pensado como un instrumento de documentación para

analizar las diferentes etapas y el desarrollo de un taller desde lo visual y así mejorar los prototipos o, al menos, ofrecer una herramienta a la tallerista para reflexionar sobre la efectividad de su taller. Este objetivo puede constituir un eslabón suplementario para llegar al objetivo principal de TransMigrARTS que consiste en la transformación de la vulnerabilidad de las participantes mediante la asistencia a los talleres.

En una primera parte, volveremos sobre el archivo fotográfico de TransMigARTS y analizaremos la manera en que ha sido utilizado por los miembros del proyecto. En una segunda parte presentaremos el protocolo de registro fotográfico y cómo este genera un archivo visual que puede servir de herramienta de análisis desde lo visual. Finalmente, propondremos el estudio de dos aspectos de un taller a partir de cuatro tomas fotográficas a modo de ejemplo. El protocolo ha sido aplicado a varias sesiones del Taller de Escrituras dramáticas implementado por Diego Prieto Olivares en la Casa de la Mujer de la localidad de Engativá en la ciudad de Bogotá en octubre y noviembre de 2024⁵. Este taller fue organizado por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

1 · MEYER Michaël « De l’objet à l’outil : la photographie au service de l’observation en sciences sociales », Recherches qualitatives, Hors-série n°22, 2017, p. 11. “Il existe une proximité flagrante entre la photographie comme mode spécifique de connaissance et les techniques d’observation directe et de notation développées par les sciences sociales. Mais malgré ça, on ne s’autorise que rarement à penser aussi avec les yeux”.

2 · CONORD Sylvaine, « Usages et fonctions de la photographie », *Ethnologie française* 2007/1 (vol.37), PUF, p. 16. DOI 10.3917/ethn.071.0011 (consultado el 25 de mayo de 2025). “L’activité d’observation, essentielle dans le processus d’investigation d’un terrain, repose sur l’enchaînement de pratiques fortement imbriquées : percevoir, mémoriser, noter [Beaud, Weber, 1998 : 143]. Cependant, un regard, même attentif, porté sur un environnement, un décor, une action, reste sélectif et ne suffit pas à enregistrer, à lui seul, les moindres détails du monde visible. Dans un premier temps, l’œil sélectionne seulement des fragments de la réalité. De plus, la prise de notes effectuée simultanément est forcément sélective. La prise de vue représente alors un moyen d’accroître la capacité de mémorisation de l’ethnologue, ainsi que le soulignait Marcel Mauss dans ses leçons d’ethnologie [Mauss, 1967]. Il s’agit, au fur et à mesure de l’évolution des différentes activités observées, d’enregistrer un grand nombre d’images fixes diversifiées, en accompagnant les prises de vue de notations sur les contextes de production des photographies (lieux, date, sujets et activités photographiées). Cet ensemble de matériaux constitue un « journal de terrain visuel ».

3 · PARRA GRONDONA Agustín, “Escala de Habilidades de Comunicación y Expresión Corporal (HCEC)”, *TransMigrArts* TMA n°5, junio de 2024, [DOI 10.59486/FHGO8656], consultado el 9 de mayo de 2025

4 · MUÑOZ Alejandro, “Participar para observar detrás de la cámara”, TMA n°1, marzo 2022, p.30-39.

5 · Se había pensado aplicar el protocolo de registro visual a otro Taller de Escrituras dramáticas en Granada en la primera mitad del año 2025, pero por razones logísticas, no pudimos acudir a dicho taller.

A/ El registro fotográfico en TransMigrARTS: ¿una documentación truncada?

Desde la génesis y la redacción del proyecto TransMigrARTS estuvo presente la preocupación por crear y conservar un registro visual de cada una de las actividades que se hicieran durante el proyecto, desde las reuniones informales, las reuniones de trabajo y, por supuesto, los talleres artísticos que constituyen el centro del proyecto. A partir del WP2 y hasta el WP4⁶, cada taller implementado siempre se vio acompañado por una persona encargada de realizar imágenes audiovisuales y fotografías de la totalidad de las sesiones del taller, incluyendo los pre-talleres y los momentos de socialización, lo que permitió generar miles de archivos visuales que se encuentran actualmente guardados y ordenados en las diferentes carpetas de documentación de los talleres (20 en el WP2 y 17 en el WP4) en la plataforma ShareDocs, de IR* Huma-Num.

Lo que se estableció desde un principio y que fue cuidadosamente respetado ha sido una preocupación ética en el registro visual de las personas. Al inicio de cada taller, cada participante tuvo que firmar un consentimiento, con la libertad de negarse a ser filmado o fotografiado o la posibilidad de restringir dicho registro; algunas participantes pidieron por ejemplo que solo se vieran de espaldas o partes de su cuerpo sin que apareciera el rostro para que no pudieran ser identificadas. Por otro lado, las personas encargadas del proyecto y del taller se comprometieron a no difundir los datos de las participantes (tales como nombre, apellido, fecha de nacimiento, lugar de residencia) para evitar que las participantes – a veces en situaciones migratorias complejas – pudieran ser identificadas. También se comprometieron a un uso estrictamente interno al proyecto de las imágenes producidas,

lo que incluye el sitio web y las redes sociales de TransMigrARTS, los informes de cada taller del WP2 y los artículos publicados en la revista TMA.

El cuidado ético en relación con el registro visual es imprescindible cuando se trabaja con personas y, más aún, cuando muchas de estas personas se encuentran en situación de vulnerabilidad en los países en los que residen. El respeto de esta ética en cada uno de los talleres del proyecto es por lo tanto muy loable y demuestra una aplicación estricta de las reglas establecidas desde la génesis del proyecto. En cambio, parece haberse descuidado la reflexión en torno al uso de estos miles de imágenes como documentación del proyecto, porque el registro fue pensado “con fines ilustrativos y divulgativos”⁷. Este uso es el que el investigador Michaël Meyer denomina “uso *salvaje* o profano”:

La manera más extendida de usar las imágenes en ciencias sociales consiste sin duda en tener un uso parcial, silencioso, no controlado de estas imágenes. En efecto, aun cuando cada vez más investigadores producen o utilizan imágenes en sus investigaciones de campo, muy pocos interrogan los efectos de la fabricación o del uso de estos “datos visuales” en las situaciones de investigación creadas. Es el caso de la fotografía utilizada para tomar apuntes. Considerada solamente como una ayuda a la memorización, esta práctica reproduce una relación naturalizada, es decir en parte impensada, con la operación de investigación que consiste en fotografiar su terreno o, más ampliamente, en recoger huellas fotográficas en ese terreno⁸.

Desde mi posicionamiento de historiadora de la fotografía que emplea las imágenes como una herramienta para documentar y analizar los corpus fotográficos en relación a hechos históricos, llama mucho la atención la ausencia de metadatos en la catalogación de las imágenes producidas en el marco de TransMigrARTS. Si bien las imágenes se ordenan con el nombre del taller y el día de cada sesión, no quedan registrados datos imprescindibles para un uso posterior de estos archivos como documento. No aparecen el rol de las personas presentes en la imagen (participante, tallerista u observadora), la etapa de la sesión (calentamiento, apertura, nombre del ejercicio, cierre, etc.), el momento que se retrata (un debate, una danza, una escenificación, un momento de escritura, etc.) o el lugar en el que se encuentran (si hay diferentes espacios en los que se desarrolla el taller, por ejemplo). Tampoco hay anotación por parte de la persona encargada del registro o del tallerista sobre lo que muestra cada imagen. Esto no significa que no se puedan usar los archivos visuales producidos en TransMigrARTS pero sí que, al no ir asociados con metadatos, solamente pueden tener usos diferentes a un uso como documentación.

El inmenso archivo fotográfico generado por el sistemático registro visual de los talleres (y demás actividades del proyecto) se ha usado de dos maneras distintas a lo largo de los cinco años de duración de TransMigrARTS : un uso ilustrativo, que aparece en la mayoría de los informes (no publicados) de los talleres del WP2 y los artículos sobre el desarrollo del proyecto en sus diferentes fases; y un uso artístico, con fines de reflexión principalmente desde la estética en ámbitos específicos de TransMigrARTS como el WP3 en Toulouse en julio de 2023.

En lo que concierne el uso ilustrativo, tomaré el ejemplo del informe del Taller 17 del WP2⁹,

taller titulado “Vallenato, cantaoras, oralidad y narrativas visuales: gráficas, memorias tránsito”. Organizado por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (UDFJC) e impartido por Daniel Pizón Lizarazo, artista gráfico y doctorando (en el momento del taller) del doctorado en Artes de la UDFJC, este taller tuvo lugar en Bogotá en marzo de 2023 y en Valledupar en abril del mismo año. Como investigadora-observadora, estuve presente en la sesión de Valledupar, en la sede de la organización Caribe afirmativo, que acoge a poblaciones diversas y que -con motivo del taller TranMigrARTS- acogió por primera vez migrantes en sus instalaciones.

La figura 1 muestra un fragmento del informe de este taller. En la yuxtaposición del texto y de la imagen, observamos que la fotografía del mapa colectivo realizado por el Colectivo de jóvenes diversxs ocupa únicamente una función ilustrativa que hace eco a las siguientes frases del informe:

Estxs participantes parecen bastante acostumbrados a tomar la palabra y a relatar su trayectoria en pro de la defensa de los derechos de las mujeres y de las personas disidentes de género, sin tener necesidad de anclarse en una cartografía material. La realización del mapa no parece por lo tanto (para este público) ser un valor añadido para generar una toma de palabra.

La fotografía de la cartografía escogida por las redactoras del informe no se describe, ni se analiza o comenta. No hay una reflexión en torno a lo que representa el mapa colectivo. En otros términos, al no aprovechar la información contenida en la figura, es decir lo que se ve dibujado en el mapa, no se “explota” la fotografía como documento y funge exclusivamente como ilustración del texto.

6 · El WP2 (Work Package #2) y WP4 (Work Package #4).

7 · MARÍN TABORDA Juliana, “Un agenciamiento rizomático de 414 fotografías como cuerpo extensivo en la Investigación-Creación Aplicada”, *TransMigrArts* TMA n°5, junio de 2024, p. 66 [DOI 10.59486/FHGO8656], consultado el 23 de julio de 2024.

8 · MEYER, *Op. cit.*, p. 14. « La manière la plus répandue d'utiliser les images en sciences sociales consiste sans doute à en faire un usage parcellaire, silencieux, non contrôlé. En effet, alors qu'un nombre croissant de chercheurs produisent ou utilisent des images au cours de leurs recherches de terrain, très peu interrogent les effets de la fabrication ou de l'usage de ces « données visuelles » sur les situations d'enquête créées. C'est le cas de la photographie utilisée comme moyen de prise de note. Considérée comme simple aide-mémoire, cette pratique reproduit un rapport naturalisé, donc en partie impensé, de l'opération de recherche qui consiste à photographier son terrain ou plus largement à y récolter des traces iconographiques. »

9 · No propondré otros ejemplos de usos ilustrativos para no caer en la redundancia. Esos usos se pueden ver en la mayoría de los artículos publicados en la revista TMA que hacen referencia explícita al desarrollo de los talleres, tanto en el WP2 como en el WP4.

10 · Las autoras del informe son Paula Espinoza y Hegoa Garay (compañía Les Anachroniques, Toulouse, Francia), Marion Gautreau y Agnès Surbézy (Universidad Toulouse – Jean Jaurès, Francia) y Daniel Pinzón Lizarazo.

En cambio, los dos mapas colectivos sí generan un relato que permite trazar de manera más clara la trayectoria del colectivo, ya que se tuvieron que escoger símbolos para representarse como colectivo y definir de manera conjunta la estética global de la cartografía para que cobrara sentido. En cuanto al objetivo de tomar la palabra en público, no se observa una transformación muy radical. En el día 2, estamos ante un grupo de personas acostumbradas a hablar en círculos colectivos. Estxs participantes parecen bastante acostumbrados a tomar la palabra y a relatar su trayectoria en pro de la defensa de los derechos de las mujeres y de las personas disidentes de género, sin tener necesidad de anclarse en una cartografía material. **La realización del mapa no parece por lo tanto (para este público) ser un valor añadido para generar una toma de palabra.**



Cartografía del Colectivo de Jóvenes diversxs

Figura 1 · Fragmento (p.26) del informe del taller WP2_T17, informe finalizado el 21 de junio de 2023 y guardado en la plataforma de documentación del proyecto (plataforma sharedocs).

El uso ilustrativo es pertinente en la medida en que encarna tanto los informes como los artículos publicados en TMA (y en otras revistas), al proponer un “rostro” del proyecto. Los talleres cobran vida para el lector o la lectora cuando puede mirar el registro de los materiales producidos (cartografías, dibujos, máscaras, etc.) o la disposición en el espacio, los movimientos y los gestos de las participantes y talleristas en las diferentes sesiones. El uso ilustrativo crea una cierta intimidad con el lector que puede así acercarse a la corporalidad y a la materialidad del taller.

El uso artístico de las fotografías culminó cuando se presentó en julio de 2023 en la Universidad de Toulouse – Jean Jaurès, al público en general y a los miembros del proyecto en particular, la exposición “Memorias de TransMigrARTS”, cuya curaduría estuvo a cargo de David Romero y Juliana Marín Taborda (artistas) y Juliette Bohórquez (antropóloga). La muestra estaba conformada por 414 fotografías escogidas entre las más de 20000 generadas durante el WP1 y el WP2¹¹. En el artículo que recoge el proceso de creación de la exposición, Juliana Marín Taborda explicita el

posicionamiento de las curadoras: “Después de varias conversaciones entre el equipo audiovisual, se definió que lo que habría que hacer con las imágenes era volver a *reordenar la realidad*¹² de las memorias allí evocadas”. Citando a Susan Sontag, también se posicionan claramente en contra de la documentación: “La fotografía, a diferencia de la creencia de que documenta la realidad con objetividad, participa de ficciones y recuerdos siempre subjetivos que no pueden vincularse a la idea de memoria colectiva”¹³. Si bien concordamos con la visión de Sontag, sostenemos que las fotografías pueden documentar la realidad, siempre y cuando beneficien de una contextualización clara y, preferentemente, hecha en el momento mismo de producción de las imágenes. Sobre todo cuando son producidas -como en el caso de TransMigrARTS- específicamente para documentar un proceso y no en primera instancia con fines artísticos y estéticos.

El resultado de este posicionamiento y de la curaduría fue una exposición muy dinámica, siguiendo la idea de rizoma como los puntualizaron las curadoras, que propuso un viaje fotográfico a través de los rostros, los gestos, los movimientos, las fortuitas escenificaciones generadas en los múltiples talleres:

¿Qué deja concluir el agenciamiento? [...] La *narrativa fue abierta* y quedó disponible a la *resingularización por parte de quienes observaron la exposición*. Así talleristas, observadores e investigadores, *resignificaron* las fotografías y momentos que conocían, al ver las imágenes puestas en relación con otras aparentemente disímiles o heterogéneas.¹⁴

Un aspecto llama la atención en esta cita: el hecho que la resignificación de las imágenes se hiciera posible únicamente a través de las personas que habían participado en los talleres y eran capaces de volver a situar las fotografías en un contexto particular (fecha, lugar, contenido del taller, iden-

tidad de las participantes, etc.). Los ecos, resonancias, juegos de espejo que se crearon al asociar y agrupar fotografías provenientes de talleres distintos funcionaban principalmente -aunque de manera muy significativa- para miembros internos a TranMigrARTS. Con esto nos atrevemos a concluir que probablemente no se podría exhibir esta muestra para un público exterior o, al menos, no sin tener las mismas expectativas de comprensión de la exposición. De ahí que podamos extra- polar y concluir también que estas fotografías, así organizadas, difícilmente constituyen un material visual que puedan utilizar artistas para volver a implementar talleres o investigadores para analizar los desarrollos de los talleres y modificar o completar su contenido.

Concordamos con la autora del texto cuando escribe, al finalizar su reflexión:

La imagen cuestiona sobre las vivencias de participantes e investigadores en el proyecto, abre sentidos a través de las texturas, los colores, los ritmos, que aportan “reflexividad poética” a la investigación (Martinez / Naugrette, 2020, p. 84).¹⁵

Nos parece muy interesante, en particular en la Investigación Creación Aplicada poder “abrir sentidos” y posibilitar un campo de reflexión desde las emociones, la sensibilidad y los sentidos. Pero lo que se ha querido demostrar aquí es que la restricción al uso ilustrativo y al uso artístico de las fotografías, si bien aportan una visión diferente del proyecto y permiten encarnarlo, desaprovechan el uso del archivo fotográfico como documentación, que habría sido muy útil dada la magnitud del registro visual que se ha generado a lo largo de cinco años. En una segunda parte propondremos un protocolo de registro visual de taller y analizaremos la manera en que un registro minuciosamente referenciado podría servir como base para la investigación desde lo visual con el fin de comentar y eventualmente modificar los prototipos de talleres o, sencillamente para facilitar la reimplementación de un taller.

11 · Para un análisis exhaustivo de esta exposición, ver MARÍN TABORDA, Op. Cit.

12 · La cursiva es mía.

13 · MARÍN TABORDA, Op. Cit., p. 57.

14 · *Ibid.*, p. 65.

15 · *Ibid.*, p. 66.

B/ Un protocolo de registro visual para la documentación

La idea de elaborar un protocolo surgió muy tardíamente, una vez empezado el WP4 y la experimentación de los prototipos en los diferentes países del proyecto. Desde mi posición de historiadora de la fotografía latinoamericana, acostumbrada a una labor de contextualización de las imágenes y a un uso de la fotografía como fuente para la historia, me cuestionaba sobre la generación de un archivo visual sin que se hubiera pensado en la creación de metadatos. Lo que se intentará demostrar en esta segunda parte es cómo un archivo con referencias precisas elaboradas por una investigadora y/o una observadora en un taller permite un uso analítico del registro

visual, ampliando así tanto el alcance de dicho registro como el análisis de los procesos en los talleres.

A continuación, se presenta el protocolo tal como fue sometido y aceptado por las responsables de TransMigrARTS y por Diego Prieto Olivares¹⁶, implementador del Taller de escrituras dramáticas, organizado por la UDFJC en los meses de octubre y noviembre de 2023. Yo misma -como investigadora y responsable del cuestionario de retro-alimentación acerca de lo artístico SeguiArts de algunas de las sesiones de este taller- hice un registro fotográfico de las sesiones 2 a 5¹⁷ siguiendo el protocolo propuesto.

PROTOCOLO de REGISTRO FOTOGRÁFICO y ANÁLISIS DESDE LO VISUAL para TALLERES TransMigrARTS

Fecha de elaboración: octubre de 2024

Autora: Marion Gautreau

Objetivo general del protocolo · disponer de un corpus fotográfico (bitácora visual) que permita documentar un taller y analizar su desarrollo a partir de lo visual, en interacción con las bitácoras textuales.

Objetivos específicos ·

- 1/ Producir un corpus fotográfico indexado para cada sesión del taller
- 2/ Analizar el corpus fotográfico con el fin de observar desde lo visual los objetivos de transformación en las participantes del taller
- 3/ Colaborar en la elaboración de protocolos de registro fotográfico en el campo de la investigación en artes y en ciencias sociales

Postulados iniciales ·

- 1/ El registro fotográfico realizado entre 2021 y 2024 de los talleres TranMigrARTS, a causa de la falta de indexación precisa de cada imagen realizada, no permite un análisis riguroso del desarrollo de los talleres desde lo visual.
- 2/El registro fotográfico realizado entre 2021 y 2024 de los talleres TranMigrARTS tiene un valioso valor ilustrativo y/o artístico, pero es muy difícil de explotar de manera científica.

Protección de la identidad · las participantes en cada sesión del taller deben firmar un consentimiento para ser registradas fotográficamente por las personas designadas en casa sesión para hacer ese registro. Las personas serán anonimizadas, otorgándoles cifras, letras o nombres cambiados en la indexación.

Los implementadores del taller podrán aparecer bajo sus verdaderos nombres en la indexación. Las imágenes realizadas solamente se usarán en el marco del proyecto TransMigrARTS: publicación en artículos o libros del proyecto, publicación en la página web o redes sociales del proyecto. Cualquier otro uso deberá ser aprobado por las personas fotografiadas.

PROTOCOLO

- 1/ La o las personas encargadas del registro fotográfico **se presentan** y explican su papel y su posicionamiento en la primera sesión del taller o la primera sesión a la que participan;
- 2/ La o las personas encargadas del registro fotográfico deben **asegurarse de que cada participante haya firmado el consentimiento** para ser registradas fotográficamente;
- 3/ La o las personas encargadas del registro fotográfico **realizan una serie de tomas fotográficas en cada sesión del taller** (no se fija un número límite de tomas). Las tomas fotográficas se hacen en función de la Guía TransMigrARTS de observación de los talleres;
- 4/ La o las personas encargadas del registro fotográfico **proceden a una selección de 30 imágenes fotográficas por sesión como máximo**;
- 5/ **Cada imagen seleccionada es indexada después de cada sesión** (y antes de la sesión siguiente). La indexación comprende obligatoriamente los datos siguientes:
 - Lugar y fecha de la sesión
 - Título de la sesión
 - Autor-a de la toma fotográfica
 - Etapa de la sesión (Apertura; calentamiento; cierre; actividad específica, etc.)
 - Lugar en el que fue realizada la toma (salón, jardín, calle, etc.)
 - Designación de todas las personas presentes en la toma
 - Descripción y caracterización de la actividad que se observa en la toma (escritura, danza, dibujo, restitución, etc.)
 - Breve análisis del contenido de la imagen;
- 6/ Se procede a la **redacción de un breve comentario de cada sesión del taller desde lo visual** después de cada sesión (y antes de la sesión siguiente), en relación con los objetivos especificados para cada sesión (entre 2 y 5 páginas). Este texto servirá de soporte para el análisis final.
- 7/ Se procede a un **análisis global del desarrollo del taller desde lo visual** a partir del conjunto de imágenes seleccionadas para cada sesión y de los textos de comentario redactados después de cada sesión. El documento que se produce parte de las imágenes y las incluye, de manera a que se pueda constantemente tener a la vista la documentación visual que engendra la reflexión. El análisis toma como punto de partida los “objetivos generales y específicos del taller” estipulados en el Prototipo del taller.

16 · Artista y doctorando de la Universidad de Toulouse – Jean Jaurès en el momento de la implementación.

17 · Por razones de tiempo, el registro visual siguiendo el protocolo no se pudo hacer en la totalidad de las sesiones.

Para que se comprenda cabalmente la manera en que este protocolo desemboca en una bitácora visual, he aquí una muestra de una fotografía aso-

ciada a sus metadatos. Se trata de la toma seleccionada n°26 (de 29 fotografías conservadas) de la sesión n°4 del Taller de escrituras dramáticas (TED):



Figura 2 • Toma fotográfica TED-Sesion4-26

Nombre de archivo	TED-Sesion4-26
Lugar y fecha	Casa Laura Weinstein / Jueves 31 de octubre de 2024
Título de la sesión	El mapa del viaje
Autora de la toma	Marion Gautreau
Etapas de la sesión	Arte aplicado
Lugar de la actividad	Primer piso de la Casa LGBTI / Sala de atrás
Personas presentes en la toma	G.
Descripción y caracterización de lo que se observa	G.
Análisis	En esta toma se observa que G. cuenta su historia y su viaje con convicción. Se responden los diferentes mapas, junto con las decoraciones en la pared, la máscara que lleva en la mano, como muchas representaciones que son ficcionales pero que llevan a historias de vida muy concretas y difíciles, de migración en el caso de G. (tuvo que abandonar una finca en Tolima por no querer pagar “vacuna” a grupos armados de la zona)

Figura 3 • Metadatos asociados a la toma TED-Sesion4-26

Después de haber seleccionado las tomas de una sesión, se elabora el cuadro de metadatos para cada una de las tomas seleccionadas. Finalmente, se propone un comentario general sobre la sesión, como soporte para el análisis posterior de la bitácora visual. He aquí el comentario sobre la sesión 4 titulada “El mapa del viaje”:

La sesión n°4 del taller se desarrolló en otro espacio, la Casa Laura Weinstein en Suba. Las razones fueron porque allá había un evento especial por el día de Halloween y porque A. quiere hacerles conocer a las participantes espacios donde puedan sentirse seguras y acogidas.

El espacio cambió y era más pequeño, también había personas de la Casa trabajando en el mismo espacio que nosotras.

Eso generó un poco de dispersión, por momentos, pero también más intimidad. Siendo la sala pequeña, el calentamiento con danza se hizo en una ronda más íntima, lo que genera también muchas sonrisas y risas.

La actividad de arte aplicado de realización del mapa fue una actividad acogida con seriedad y aplicación por parte de todas las participantes. Cada una realizó un mapa y luego explicó su mapa con gran generosidad a las demás.

La lluvia y el cambio de lugar impidieron que llegaran varias personas que habían confirmado (L., M., An.). El taller se hizo con pocas participantes. La observación participante de todos los miembros de TMA hace

que siempre haya igual al menos 10 personas haciendo los ejercicios.¹⁸

Este comentario general de la sesión es muy descriptivo. En el momento de la realización de la bitácora visual, la idea no es hacer un análisis de cada una de las sesiones sino generar fotografías y metadatos que puedan ser posteriormente usados con fines de documentación y análisis.

A continuación, analizo dos aspectos de los talleres a partir de dos fotografías para cada uno: la ocupación del espacio y el posicionamiento de la tallerista en el espacio en primer lugar; la interacción y creación de vínculos entre las participantes en segundo lugar.

Dos tomas de la segunda sesión del taller permiten apreciar la cuestión del espacio (ver Figuras 4 y 5). Es la primera sesión a la que pude participar y en la que empecé el registro fotográfico. Mi posición era la de una observadora participante, que simultáneamente participaba en las diferentes etapas de la sesión y, por momentos, tomaba distancia para retratar las actividades del grupo. Unos minutos antes de esta etapa de apertura me había presentado y había explicado brevemente el protocolo de registro fotográfico. Una sola participante pidió que no se mostrara su rostro y por eso aparece disimulado (Fig. 4).



Figura 4 • Toma fotográfica TED-Sesion2-01

Nombre de archivo	TED-Sesion2-01
Lugar y fecha	Casa de la Mujer Respira / Jueves 24 de octubre de 2024
Título de la sesión	La carta monólogo
Autora de la toma	Marion Gautreau
Etapas de la sesión	Apertura
Lugar de la actividad	Segundo piso de la Casa de la Mujer / Sala principal
Personas presentes en la toma	Diego, M., L., K., Ad., Es., El., Linna, Ay.
Descripción y caracterización de lo que se observa	Diego explica a las participantes, organizadas en un círculo, el ejercicio de respiración que se propone como apertura del taller. El círculo es mediano y abarca el espacio bajo la vidriera. (Faltan dos participantes que llegarán más tarde)
Análisis	Se observa, por las expresiones faciales y corporales de Diego que es el que está tomando la palabra. La atención de las participantes parece generalizada. Es un momento de concentración y reunión. Los roles están repartidos entre implementador y participantes.

Figura 5 • Metadatos asociados a la toma TED-Sesion2-01.

18 • Comentario redactado por Marion Gautreau el 7 de noviembre de 2024.



Figura 6 • Toma fotográfica TED-Sesion2-03

Nombre de archivo	TED-Sesion2-03
Lugar y fecha	Casa de la Mujer Respiro / Jueves 24 de octubre de 2024
Título de la sesión	La carta monólogo
Autora de la toma	Marion Gautreau
Etapas de la sesión	Calentamiento-Caminar
Lugar de la actividad	Segundo piso de la Casa de la Mujer / Sala principal
Personas presentes en la toma	Es., Linna, M., S., L., Ay., Diego
Descripción y caracterización de lo que se observa	La consigna es caminar por el espacio, al ritmo que se quiera, para empezar a ocupar juntos este espacio. Casi todas las participantes se encuentran en movimiento. Algunas se tocan o se miran entre ellas. Respuesta colectiva al ejercicio. Respeto de la consigna. Es interesante notar que, a pesar de que eso no fue dicho por el implementador, las participantes, de manera bastante natural, al cruzarse caminando se miran, se sonríen e incluso a veces, se tocan. El caminar juntos por el mismo espacio genera interacción.
Análisis	

Figura 7 • Metadatos asociados a la toma TED-Sesion2-03

En estas dos tomas se puede apreciar, en primer lugar, el espacio. Se trata de la sala principal del segundo piso de la Casa de la Mujer Respiro. La sala está dividida a su vez en dos espacios diferentes: el de las mesas, para hacer las actividades de redacción (escritura de una carta monólogo para la sesión 2), de lectura, de discusión; el espacio para las actividades de apertura y calentamiento, que requieren desplazamiento, movimiento.

En la primera fotografía (figura 4) se puede analizar cómo se realiza la ocupación del espacio para las actividades más físicas. El espacio es amplio, sencillo, luminoso con ventanales en el fondo que dan a un jardín arbolado. Un fresco colorido en una pared alegra la pieza. Es un lugar a la vez bastante neutro (aunque volcado hacia la inclusión como lo señala la bandera LGBTQI+) y acogedor en el que las participantes pueden apropiarse del espacio y hacerlo suyo durante el tiempo de la sesión. Se observa a

la persona tallerista, Diego, y a 8 participantes que forman un círculo bastante regular, con una distancia de un metro aproximadamente entre cada una de ellas. En términos visuales, hay que recalcar que a pesar de ser solamente la segunda sesión, las participantes (algunas de ellas llegan por primera vez al taller) se juntan de manera cercana y ninguna ocupa un lugar retraído. En escorzo a la izquierda, Diego está dando las instrucciones para el ejercicio de apertura. Es de notar que está dentro del círculo pero no en el medio, ocupando su función de tallerista pero poniéndose en el mismo lugar que las participantes, estableciendo así una relación horizontal con ellas. La expresión de los rostros es seria y atenta, las participantes demuestran una actitud de escucha y concentración. Esta fotografía puede servir de ejemplo para la disposición de las personas en el espacio en el momento de dar explicaciones acerca de una actividad: se trata de darle a cada una de las participantes un lugar equivalente

en el espacio, de captar su atención y, para la tallerista, de incluirse en el grupo no como lideresa sino como facilitadora. A mi juicio, esta toma permite observar cómo se organizó esta etapa de la sesión y puede fungir como modelo para el desarrollo de otros talleres.

En la figura 6, la actividad de calentamiento -que consiste sencillamente en caminar por el espacio- ya ha empezado. Se ve a Diego y a 6 participantes en movimiento, ocupando de manera aleatoria el espacio de la sala. Se observa, a la derecha de la imagen, que gran parte de la sala está vacía, dando cuenta de un espacio amplio. A lo largo del taller, ese espacio se va a revelar más problemático que lo que se había podido imaginar. Primero porque no es un espacio reservado exclusivamente para el taller y eso causará algunas interacciones molestas o incluso difíciles con personas exteriores al taller

que circulan por la sala. Y en segundo lugar porque es una sala finalmente demasiado amplia para el grupo reducido de personas que participan en el taller y permite por lo tanto que algunas participantes se aislen en momentos de dificultad. Es un espacio que no permitirá tan fácilmente la cohesión de grupo. Aunque esto solo se puede intuir en esta fotografía, lo que sí se observa es una apropiación del lugar por las personas que están caminando y principios de interacción visual entre algunas de ellas. Nuevamente, esta fotografía subraya que la tallerista se sitúa a la altura de las participantes y al mismo tiempo muestra el ejemplo de la actividad a realizar, efectúa el ejercicio y observa los movimientos y los intercambios que se generan. Esta toma permite apreciar un posicionamiento óptimo de la tallerista, al ver cómo se inserta dentro del colectivo y guía al grupo de participantes.



Figura 8 • Toma fotográfica TED-Sesion3-12.

Nombre de archivo	TED-Sesion3-12
Lugar y fecha	Casa de la Mujer Respiro / Martes 29 de octubre de 2024
Título de la sesión	Lo sensorial como materia creativa
Autora de la toma	Marion Gautreau
Etapas de la sesión	Estimulación creativa sensorial
Lugar de la actividad	Primer piso de la Casa de la Mujer / Sala principal
Personas presentes en la toma	M. y Es.
Descripción y caracterización de lo que se observa	Es. le da en las manos un plátano a M. que tiene los ojos vendados. Ambos sonríen.
Análisis	Se nota una complicidad entre estas participantes (que ya se conocen del taller anterior) y se nota que gozan de la actividad.

Figura 9 • Metadatos asociados a la toma TED-Sesion3-12.



Figura 10 • Toma fotográfica TED-Sesion4-22.

Nombre de archivo	TED-Sesion4-22
Lugar y fecha	Casa Laura Weinstein / Jueves 31 de octubre de 2024
Título de la sesión	El mapa del viaje
Autora de la toma	Marion Gautreau
Etapas de la sesión	Arte aplicado
Lugar de la actividad	Primer piso de la Casa LGBTI / Sala de atrás
Personas presentes en la toma	N. y G., Es. y Ay.
Descripción y caracterización de lo que se observa	Se abrazan por “parejas” mientras escuchan a Diego explicar su mapa.
Análisis	Se observa en esta toma una gran complicidad e incluso intimidad entre las participantes. Las sesiones del taller parecen generar cercanías entre las participantes, solidaridad y confianza.

Figura 11 • Metadatos asociados a la toma TED-Sesion4-22.

Estas dos fotografías fueron seleccionadas para ejemplificar un análisis de la interacción y creación de vínculos entre las participantes a lo largo del taller. La primera (figura 8) fue tomada durante la tercera sesión dedicada a experiencias sensoriales para favorecer la creatividad. En ella se ve a M. con los ojos vendados, sentado, mientras Es., de pie, le toma la mano para hacerle reconocer un plátano. La propuesta de “estimulación creativa sensorial” era trabajar con diferentes objetos (frutas, hierbas, etc.) y, en binomio, llevar a su compañera a reconocer los objetos a partir de otros sentidos que no fueran la vista. Este ejercicio impone un trabajo en equipo, de a dos, que podría resultar incómodo. Lo que muestra este retrato es la manera en la que el taller ha logrado establecer una relación de confianza entre dos participantes que no se conocían antes del taller y que parecen haber entablado una suerte de complicidad. La cerca-

nía física y las sonrisas son signos de este acercamiento. Esta fotografía corrobora por lo tanto dos objetivos del taller: lograr que las participantes encuentren un espacio seguro de expresión y de creación; llevar a las participantes a colaborar plenamente en la realización de los ejercicios propuestos, aunque estos difieran mucho de sus actividades cotidianas o de sus intereses previos al taller.

La segunda fotografía (figura 10), tomada unos días después en la cuarta sesión del taller, confirma nuevamente que se ha logrado generar una interacción positiva entre las participantes. La sesión tuvo lugar en la Casa LGBT Laura Weinstein de la localidad de Suba en el norte de Bogotá. Por ser 31 de octubre, día de Halloween, se les propuso a las participantes, tallerista y observadoras venir disfrazadas. Tres de las tres participantes presentes en la fotografía están disfrazadas,

revelando a la vez sus gustos y su interés por participar de manera lúdica en el taller. La sesión estaba dedicada a la realización de un mapa del viaje migratorio de cada participante, de manera individual. El cierre de la sesión se hizo colectivamente, pidiéndoles a las que quisieran que “contaran” su mapa y, por lo tanto, su viaje. En la fotografía, dos “parejas” se formaron para este momento de escucha: N. y G.; Es. y Ay. Diego

(fuera de campo) está narrando su viaje. La toma revela tanto la concentración en la narración de Diego como la actitud de cercanía de las participantes que están abrazadas por la cintura y los hombros, en un gesto físico de apoyo y de cariño que interpretamos a la vez como el resultado de la complicidad nacida de las diferentes sesiones y la necesidad de sostenerse frente al relato de viajes migratorios mayoritariamente dolorosos.

Observaciones finales

Para concluir recordamos que, evidentemente, existen límites en el uso de esta herramienta: la realización de las tomas y particularmente la generación posterior de metadatos supone la disponibilidad de la tallerista o de un apoyo suplementario para este propósito; las fotografías no reemplazan la experiencia del taller, sea la de la participante o la de la artista que lo implementa, pero sí constituyen una forma diferente y complementaria a la escritura para dar cuenta de esta experiencia; las fotografías no van a permitir una reflexión sobre todos los aspectos de la implementación y los objetivos de transformación de la vulnerabilidad pero sí son muy efectivas en cuanto al análisis de los espacios, de la corporalidad y de la materialidad.

Hemos intentado demostrar en este breve texto la importancia del registro fotográfico con metadatos para servir como herramienta de análisis,

no de la transformación de las participantes, pero sí del desarrollo del taller en sus distintas etapas. La observación visual posterior a través de la bitácora fotográfica permite analizar minuciosamente varios aspectos del taller: la ocupación del espacio, la respuesta corporal de las participantes y sus expresiones faciales, la interacción entre participantes, el rol y lugar ocupados por la tallerista, entre otros. Más allá de un simple recuerdo en imágenes, las fotografías, cuando están bien contextualizadas, brindan una información valiosa y se convierten entonces en un documento más para el proceso analítico y la mejora de los prototipos de talleres. Esto no excluye en absoluto el uso de la bitácora tradicional -escrita-, al contrario. El registro visual es pensado como una herramienta complementaria, pero imprescindible para facilitar labores de evaluación para talleristas e investigadoras.

Bibliografía

CONORD, Sylvaine, « Usages et fonctions de la photographie », *Ethnologie française* 2007/1 (vol.37), PUF, p.11-22. [DOI 10.3917/ethn.071.0011], consultado el 25 de mayo de 2025.

MARÍN TABORDA Juliana, “Un agenciamiento rizomático de 414 fotografías como cuerpo extensivo en la Investigación-Creación Aplicada”, *TransMigrArts TMA* n°5, junio de 2024, [DOI 10.59486/FHGO8656], consultado el 23 de julio de 2024.

MEYER, Michaël « De l’objet à l’outil : la photographie au service de l’observation en sciences sociales », *Recherches qualitatives*, Hors-série n°22, 2017, p. 8-23.

MUÑOZ Alejandro, “Participar para observar detrás de la cámara”, *TransMigrArts TMA* n°1, marzo 2022, p.30-39.

PARRA GRONDONA Agustín, “Escala de Habilidades de Comunicación y Expresión Corporal (HCEC)”, *TransMigrArts TMA* n°5, junio de 2024, [DOI 10.59486/FHGO8656], consultado el 9 de mayo de 2025.

El taller de escrituras dramáticas y teatrales

Una línea de fuga sensible para poblaciones migrantes en clave de diversidad sexual y de género

The workshop on dramatic and theatrical writing **L'atelier d'écriture dramatique et théâtrale**

A sensitive escape route for migrant populations in terms of sexual and gender diversity
Une voie d'évacuation sensible pour les populations migrantes en termes de diversité sexuelle et de genre

DOI 10.59486/JIMU3626

Diego Prieto-Olivares ·
Doctorando en Estudios Hispánicos e
Hispanoamericanos · Université Toulouse-Jean Jaurès
Doctorando en Estudios Artísticos · Universidad
Distrital Francisco José de Caldas ·
<https://orcid.org/0009-0006-6813-1906>

Palabras clave
Migración LGBTQ+, Escritura creativa, Taller artístico, Diversidad sexual y de género, Línea de fuga, Investigación creación aplicada

Keywords
LGBTIQ+ Migration, Creative Writing, Artistic Workshop, Sexual and Gender Diversity, Line of Flight, Applied Research-Creation

Mots-clés
Migration LGBTQ+, Écriture créative, Atelier artistique, Diversité sexuelle et de genre, Ligne de fuite, Recherche création appliquée

Resumen

El presente artículo analiza la implementación de un taller de escrituras dramáticas y teatrales dirigido a población migrante LGBTQ+ en Bogotá, en el marco del programa TransMigrARTS. A partir de los conceptos de biopolítica, reparto de lo sensible y líneas de fuga, se estudia cómo el escenario del taller y la escritura creativa pueden abrir campos de posibilidad para subjetividades vulneradas. El taller, pese a enfrentar obstáculos de diversa índole, se consolidó como un espacio de reconocimiento, creación y resignificación corporal y narrativa. La experiencia confirma el potencial de la escritura y de los talleres artísticos como herramientas de resistencia y transformación para las diversidades sexuales y de género en situación de migración.

Abstract

This article analyzes the implementation of a dramatic and theatrical writing workshop aimed at the LGBTQ+ migrant population in Bogotá, within the framework of the TransMigrARTS program. Drawing on the concepts of biopolitics, distribution of the sensible, and escape route, it explores how the workshop setting and creative writing can open fields of possibility for vulnerable subjectivities. Despite facing various obstacles, the workshop consolidated itself as a space for recognition, creation, and the resignification of bodies and narratives. The experience confirms the potential of writing and artistic workshops as tools of resistance and transformation for sexual and gender diversities in migration contexts.

Resumé

Cet article analyse la mise en œuvre d'un atelier d'écritures dramatiques et théâtrales destiné à une population migrante LGBTQ+ à Bogotá, dans le cadre du programme TransMigrARTS. À partir des concepts de biopolitique, de partage du sensible et de lignes de fuite, il explore comment l'espace de l'atelier et l'écriture créative peuvent ouvrir des champs de possibilité pour des subjectivités vulnérables. Malgré divers obstacles rencontrés, l'atelier s'est consolidé comme un espace de reconnaissance, de création et de resignification corporelle et narrative. L'expérience confirme le potentiel de l'écriture et des ateliers artistiques comme outils de résistance et de transformation pour les diversités sexuelles et de genre en situation de migration.



Introducción

En el marco del programa europeo TransMi-grARTS, se ha desarrollado la implementación de diversos talleres artísticos transformativos con diferentes poblaciones migrantes, los cuales han arrojado resultados tan diversos como lo ha sido la población beneficiada. En noviembre de 2024, a un año largo de finalizar el proyecto, se realizó la implementación del prototipo de taller de escrituras dramáticas y teatrales en la ciudad de Bogotá; dicho trabajo se adelantó de manera conjunta entre la Universidad Toulouse II Jean Jaurès y la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, conmigo como tallerista principal y varios co-talleristas que fueron rotando a lo largo de las ocho sesiones del taller.

Aunque los demás talleres realizados durante las diversas fases del proyecto contaron entre sus participantes con población perteneciente a los sectores LGBTIQ+, esta implementación tuvo como factor diferenciador ser la única pensada e implementada específicamente con y para población migrante con orientaciones sexuales e identidades de género diversas. Por tanto, desde el proceso mismo de planeación y convocatoria, fue necesario tener en cuenta las necesidades y particularidades de dicha población especialmente vulnerable. Los resultados del taller artístico arrojaron no solo entendimientos esenciales sobre las subjetividades de esta población que vive con una doble condición (LGBTIQ+ y migrante), sino también la necesidad de implementar un taller artístico transformativo de manera diferencial con esta población.

Antes de pasar al análisis de lo ocurrido durante el taller, es necesario hacer una contextualización previa sobre el lugar que tienen los sectores LGBTIQ+ y migrantes en la vida social bogotana, puesto que entender esta dinámica particular permite esclarecer de mejor manera la forma en la que el taller de escritura dramática constituye un espacio primordial de expresión, creación y empoderamiento. Así, son diversos los autores (Foucault, 1990; Deleuze y Guattari, 1988; Rancière, 2000; Ahmed, 2006; Pedraza, 2006; Muñoz, 2009:) que han hablado de estructuras o

sistemas que organizan la sociedad, los roles y las identidades de los individuos que la conforman y las formas en que se puede escapar de estos. Michael Foucault (1990) habló del biopoder como un tipo de poder que centra sus facultades en hacer vivir de cierta manera, al gestionar la vida misma por medio del control de procesos biológicos colectivos como la salud, la natalidad, la longevidad y la mortalidad. Foucault (1990) plantea dos niveles bajo los cuales se ejerce este biopoder: desde uno disciplinario, que moldea el cuerpo individual para hacerlo útil y eficiente dentro del sistema social, y otro nivel que regula la población en su conjunto. Jacques Rancière (2000), por otra parte, propone el reparto de lo sensible como una forma de repartir los tiempos, espacios y funciones y que determina quién puede tener o no participación dentro de la vida pública. Para Rancière, “la política se refiere a lo que vemos y a lo que podemos decir, a quien tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo” (2000, p. 19). Este reparto fija entonces lo que es visible e invisible, lo que está permitido y lo que está prohibido en términos de participación política y social, delineando un orden en el que ciertos grupos tienen presencia y voz mientras otros quedan excluidos y son invisibilizados. Rancière, no obstante, también concibe este reparto como algo dinámico y cambiante, en la medida en que este se transforma a partir de los movimientos sociales y las prácticas artísticas que posibilitan nuevas formas de participación ciudadana y política. Es posible entonces establecer que mientras el régimen biopolítico foucaultiano se centra en el control y gestión de la vida y los cuerpos en tanto que fenómenos biológicos y poblacionales, Rancière plantea que el poder también se ejerce a través de la distribución del orden sensible (es decir, lo visible, audible y pensable). De esta forma, el reparto de lo sensible puede considerarse como un marco que delimita la esfera política y social en la que la biopolítica actúa; así, el régimen biopolítico controla la vida en sus dimensiones biológicas y estadísticas, mientras el reparto de

lo sensible delimita quiénes tienen lugar para ser vistos y escuchados políticamente. No obstante, también es posible establecer un tercer concepto que da cohesión a esta interacción entre la biopolítica y el reparto de lo sensible. Para Gilles Deleuze y Felix Guattari (1988), “individuos o grupos, estamos atravesados por líneas, meridianos, geodésicas, trópicos, husos que no marcan el mismo ritmo y que no tienen la misma naturaleza” (2004, p. 206). Desde esta lógica se plantea que la vida social y objetiva está compuesta por segmentos o líneas y que, por tanto, cada persona que participa de la vida social se encuentra segmentarizada por cada una de esas líneas (edad, rol social, género, rutinas, etc.), lo que a su vez produce un tipo de comportamiento, de relación y de deseo. Esto significa a grandes rasgos que los flujos de la vida (los deseos, los cuerpos, los movimientos, las relaciones) se encuentran codificados y organizados por estructuras sociales que los canalizan. De igual forma, Deleuze y Guattari (1988) plantean que la organización de la vida social se estructura a partir de dos tipos de segmentariedad. La primera, denominada como la segmentariedad molar o dura, refiere a las divisiones más rígidas, estratificadas y jerarquizadas impuestas por las estructuras de poder (como las instituciones y el Estado). La segunda, por otra parte, es denominada como una segmentariedad molecular o blanda, que opera a un nivel mucho más sutil y flexible, ya que se refiere a los flujos y movimientos que son más imperceptibles y no jerárquicos, tales como las relaciones afectivas, los deseos o las formas de hablar. En esta medida, es posible hacer dialogar los planteamientos de Deleuze y Guattari con los de Rancière y Foucault, en la medida en que la segmentariedad molar refiere directamente a la organización de un sistema que impone rígidas divisiones y estratifica los cuerpos, los roles y las voces en el espacio social, tal y como lo plantea Rancière. A su vez, a partir de *El Anti-Edipo: capitalismo y Esquizofrenia*, Deleuze y Guattari (1985) plantean también que el Estado y el capitalismo son máquinas sociales, que no solamente buscan dividir a los individuos en la vida social, tal y como se plantea anteriormente, sino que además buscan organizar y controlar la producción del de-

seo. Esto conecta directamente con las formas en que Foucault (1990) plantea que la biopolítica ejerce el control sobre los cuerpos y los deseos de los individuos. En esa medida, es posible analizar la situación de diversos grupos poblacionales siguiendo esta lógica de análisis desde la biopolítica, la segmentariedad y el reparto de lo sensible.

En el caso de la población LGBTIQ+, es posible entender de qué forma están inmersos en el reparto de lo sensible, las líneas de segmentariedad y la biopolítica a través del concepto de la heteronormatividad. Postulado por Michael Warner (1993), se define como un sistema de normas que estructura la realidad de tal forma que la heterosexualidad sea el parámetro de validación social, afectiva, legal y familiar. En otras palabras, la heteronormatividad puede ser entendida en clave de Rancière como la matriz fundamental del reparto de lo sensible en materia de sexualidad y género, o en clave foucaultiana como una técnica biopolítica orientada al control y la administración de los cuerpos, o en clave de Deleuze/Guattari como una máquina social molar (o dura) que traza divisiones binarias, rígidas e incuestionables de hombre/mujer, heterosexual/homosexual, legal/ilegal. De igual manera, si en el reparto de lo sensible Rancière postula una delimitación sobre quienes tienen lugar para ser vistos y escuchados políticamente, entonces es posible extrapolar esto para determinar que hay poblaciones que son silenciadas a partir de dicho reparto. En la misma medida, el esquema de segmentariedad molar también influye en este silenciamiento dado que establece límites y divisiones radicales que omiten la existencia de quienes se sitúan en los límites de estas divisiones. La población LGBTIQ+ se sitúa en dicha división, entra las brechas de género y orientación sexual (hombre/mujer-homosexual/heterosexual), pero también la población migrante se sitúa en una brecha divisoria dentro de los parámetros de las fronteras (físicas, geográficas y simbólicas) que los sitúan adentro o afuera de dicha división. Ambas poblaciones (LGBTIQ+ y migrantes) se encuentran entonces en lo que Giorgio Agamben (1995) denomina *vida nuda*, es decir la vida humana que, si bien permanece

dentro de la esfera del poder soberano, se despoja y se excluye de la protección del derecho. Es, por tanto, una vida que está expuesta a la violencia total y al asesinato por parte de la autoridad sin que suponga un crimen o un homicidio legítimo, lo que la hace políticamente irrelevante en el reparto de lo sensible. Y es, además, una dinámica que es alimentada por el imaginario y las narrativas dejadas por los sistemas de control biopolíticos, las líneas de segmentaridad molar y el reparto de lo sensible, especialmente en ciudades como Bogotá, tal y como lo observa Andrea García Becerra:

Hoy muchas mujeres trans de la ciudad viven en condiciones extremas de marginación, y experimentan situaciones de discriminación y violencia en ámbitos tan diversos como la familia, la escuela, el trabajo y los espacios públicos, por su identidad de género. Los grupos de limpieza social asesinan a quienes se salen de los órdenes del cuerpo y el género. Adicionalmente, en nuestros tránsitos por los géneros muchas veces estamos desprotegidas, pues el sistema de salud y las instituciones del Estado solo cubren a quienes mantienen una identidad estable durante toda su vida. La ciudadanía no cobija nuestros cuerpos en tránsito (2018, p. 192).

Prieto Olivares (2023) determina, a partir de la revisión de diversos estudios sobre migración LGBTIQ+ en el mundo y específicamente en Colombia, que en los flujos migratorios que operan en contextos de heteronormatividad, se ejerce un esquema de dominación y que, por tanto, la persecución y violencia ejercida contra esta población tiene sus raíces en el sistema. Además, afirma que en “escenarios donde son negadas las orientaciones sexuales, identidades de género y expresiones de géneros diferentes de la norma, pueda existir la obligación de escapar para salvaguardar la vida y la integridad física, emocional y psicológica” (2023, p. 37). En el escenario bogotano, por ejemplo, aquellas poblaciones migrantes que han llegado al territorio se les ha excluido de la vida pública, desde exclusiones en el sistema laboral, educativo y de salud hasta una

expulsión directa del espacio público. Además, la discriminación de estas poblaciones genera que sean relegadas a escenarios de marginación, donde se ven obligadas a tomar la prostitución como mecanismo de subsistencia, “lo que genera que deban tomar las calles como medio de trabajo; lo mismo ocurre con otros miembros de la comunidad LGBTIQ+ migrantes que deben encontrar sostenimiento en la venta de comida o dulces en el espacio público” (2023, p. 47).

De esta forma la segmentaridad dura, el régimen de control biopolítico y el reparto de lo sensible actúan en la vida de las poblaciones LGBTIQ+ y migrantes llevándolos a escenarios de marginación. Sin embargo, es conveniente recordar que Deleuze y Guattari (1988) también propusieron una segmentaridad blanda, que permite contemplar las formas en que se escapa de la división radical implementada por los mecanismos del Estado y del poder. Esta segmentaridad, también nombrada como línea de fuga, hace referencia a la posibilidad que otorgaba Rancière al reparto de lo sensible de ser dinámico y cambiante. Es posible entonces establecer que las líneas de fuga constituyen fuerzas que rompen con lo normativo, con lo normalizante, y que se puede adjudicar, por medio de esta definición, la calidad de línea de fuga a numerosos aspectos y ámbitos de la vida social. El presente artículo, no obstante, busca poner de manifiesto la posibilidad de que un taller artístico pueda ser una línea de fuga para escapar de los sistemas de control teorizados anteriormente, en tanto tiene el carácter transformador necesario para ello. A su vez, el artículo pretende mostrar que resulta una vía particularmente emancipadora para ser línea de fuga de poblaciones migrantes LGBTIQ+ que buscan escapar al orden heteronormativo instalado por estos sistemas de control. En esta medida, el presente artículo se guiará por la siguiente hipótesis: un taller de escritura dramática y teatral puede convertirse en una línea de fuga sensible para la población LGBTIQ+ y migrante, en tanto la escritura creativa permite a estas poblaciones poner por escrito sus experiencias de disidencia, tránsito, vulnerabilidad y deseo, reconfigurando así la división de lo sensible.

El taller artístico TransMigrARTS como línea de fuga: potencialidades intersensibles para las diversidades sexuales y de género

El programa TransMigrARTS aboga por el entrecruzamiento entre el arte y la vida, buscando extender el campo artístico al campo social (Martínez, 2022). Esta metodología, denominada como Investigación Creación Aplicada -ICA-, no cuenta todavía con una definición plenamente estabilizada. Por tanto, para realizar un primer acercamiento a dicha definición, Monique Martínez (2023) toma las concepciones del Manual de innovación de Frascati¹ sobre lo que se define como una investigación fundamental y una investigación aplicada. El Manual indica que la investigación aplicada consiste en trabajos o investigaciones originales que buscan adquirir nuevos conocimientos dirigidos hacia un objetivo práctico determinado, por lo que la creación aplicada buscaría que la creación y lo artístico se apliquen a un objetivo concreto. Martínez también enfatiza que, más allá del objetivo concreto, la aplicabilidad de las artes desde la ICA se ocupa de problemáticas específicas concebidas en el marco de cualquier esfera social (empresa, hospital, migración, entre otras).

Así, aunque la ICA puede tomar distintas maneras, en dónde cualquier forma de relación entre el artista y la problemática son posibles, el programa TransMigrARTS ha tomado el taller artístico como mecanismo para la aplicabilidad de la investigación creación. Esta decisión no fue arbitraria, pues ya González et al. (2022) han establecido que los talleres artísticos han sido practicados como medio para fomentar el bienestar de las personas desde diferentes disciplinas y que:

[...] el enfoque en lo artístico sitúa la creatividad de las participantes en el centro con el fin de encontrar formas genuinas y alternativas tanto de arte como de investigación, pero también formas de expresarse y relacionarse entre las personas [...]. El taller artístico desafía, por tanto, la ontología de la investigación académica tradicional basada en una sola voz que articula una argumentación sostenida [...] (González Martín et al., 2022, p. 13).

De esta forma, al situar la creatividad en el centro de la investigación, se pone de manifiesto que la ICA defiende que todo conocimiento producido en la investigación es sensible y situado, puesto que no solo toma las experiencias del investigador sino también de los participantes de la investigación. Esto es a lo que Castillo, SV Flys y Torres (2025) refieren cuando observan que la imaginación y la percepción del mundo del investigador (y, por extensión, de los participantes de la investigación) no se suspende mientras se presenta la investigación, sino que colaboran de manera activa en la investigación y la interpretación. Siguiendo la línea de pensamiento de las autoras y entrelazándolo con los planteamientos de Deleuze y Guattari (1988), es posible afirmar que el taller artístico por sí mismo constituye una línea de fuga (es decir, una segmentaridad blanda), en tanto es un laboratorio sensible que escapa a las lógicas dominantes de una academia atada a los parámetros de la investigación tradicional.

1 - El Manual de Frascati, elaborado por la OCDE desde 1963, establece los estándares internacionales para la medición y clasificación de las actividades de investigación y desarrollo experimental (I+D). Define los tipos de investigación (básica, aplicada y desarrollo experimental), los sectores de ejecución y las fuentes de financiamiento, con el fin de garantizar la comparabilidad internacional de los datos sobre ciencia, tecnología e innovación.

Lo mismo es posible afirmar de la Investigación Creación Aplicada a nivel general, ya que Martínez (2022) indica que el proyecto TransMigrARTS, como estandarte de este tipo de investigación, ha sido sujeto de críticas y cuestionamientos por parte de detractores que, o bien lo ven como instrumentalizador de las artes en lo social desde la creación de prototipos de talleres artísticos, o bien deslegitiman directamente tanto la noción de arte que se crea desde estos talleres como el trabajo del artista-investigador. Vale la pena resaltar que los talleres artísticos surgidos en el marco del proyecto TransMigrARTS no tienen como objetivo hacer arte, sino brindar un espacio dónde las personas interesadas puedan utilizar las técnicas artísticas ofrecidas y mediadas por el/la tallerista como medio de expresión y de compartir con otras personas en situaciones similares de vulnerabilidad.

De esta forma, es posible observar cómo los escenarios de segmentaridad dura, el control biopolítico de los cuerpos y el reparto de lo sensible generan escenarios bajo los cuales los sectores LGBTIQ+ ven usualmente rotos sus lazos y conexiones con el grupo familiar, quien en otros contextos es la primera red de apoyo y sostenimiento, mientras que para esta población es la primera línea de rechazo y discriminación (Prieto Olivares, 2023). Esto de por sí constituye una ruptura de las posibilidades de generar conexión, grupos y redes, pues este rompimiento familiar implica en la mayoría de los casos una migración desde los hogares paternos hacia otros lugares, bien sea en escenarios intraurbanos (es decir, dentro de la misma ciudad), como extraurbanos, regionales, nacionales o internacionales. De igual forma, Prieto Olivares (2023) menciona también que, por pertenecer a sectores LGBTIQ+, estas poblaciones suelen enfrentar escenarios de discriminación, rechazo e incluso violencia en cada uno de los estados de la migración (en el lugar de origen, durante el tránsito y en el lugar de destino), así como en los diferentes escenarios administrativos, laborales, sanitarios o de utilización del espacio público, lo que dificulta la generación de redes de colabora-

ción, apoyo y afecto en los lugares a los que se ha migrado.

En este sentido, el taller artístico supone una línea de fuga que reconstituye el orden social referido por el reparto de lo sensible (Rancière, 2000), puesto que permite que los individuos que han sido invisibilizados, y por tanto marginalizados por dicho reparto, se encuentren y formen un grupo con intereses y vulnerabilidades comunes. Para ello, es esencial que el taller ofrezca siempre un espacio adecuado y cerrado para la realización de las sesiones del taller, especialmente en grupos atravesados por diversos marcadores de identidad que generan mayores vulnerabilidades (como es el caso de la población LGBTIQ+ y migrante), Martínez (2025), afirma que las emociones, sensibilidades y relatos de vida no se expresarían de la misma forma en un espacio tradicional estético como puede darse en el espacio protegido del taller. Esta necesidad de protección del espacio seguro (y, por tanto, de línea de fuga), se hizo evidente en la experiencia del taller de escritura en Bogotá, pues debido a la falta de un escenario completamente cerrado y exclusivo para los participantes del taller, en una de las sesiones, una persona externa logró entrar al espacio donde se estaban compartiendo relatos de vida íntimos y personales que produjeron desprecio y burla por parte del individuo externo.

Por otra parte, el taller artístico también se constituye como una línea de fuga por cuanto rompe con los parámetros usuales del tratamiento de los cuerpos LGBTIQ+, sujetos a la evaluación, el escarnio y el rechazo. Estos escenarios de discriminación se alinean con los mecanismos de control biopolítico establecidos por Foucault que han evolucionado a medida que lo hacen las sociedades industrializadas para tener un control sobre la vida y la sexualidad de las poblaciones. Lo anterior, visto desde América Latina, ha implicado que se les adscriban a los cuerpos unas formas de ser determinadas, así como unos estereotipos, que son impuestos por las formas de identificación que han tomado los ciudadanos de esas

sociedades para sí mismos (Pedraza, 2004). Es así como en medio de la imposición de estereotipos y formas de ser y vivir, se establece un régimen que no admite orientaciones sexuales e identidades de género diversas, por lo que se establece un aparato de represión y persecución contra todos aquellos individuos que se salgan de esta heteronormatividad impuesta. En este contexto, Andrea García Becerra afirma que “las personas trans, al poseer una identidad de género no normativa, parecen no encajar completamente en la categoría establecida de persona, por lo que son percibidas muchas veces como sujetos ilegítimos, ilegibles e ilegales” (2018, p. 39). En ese sentido, el taller artístico entra a ser un escenario donde es posible romper o ignorar los estereotipos que se le han impuesto a los cuerpos bajo estas normas de control biopolítico, puesto que se rige por unos principios de reconocimiento de las personas, sus conocimientos y saberes, así como un principio de corporalidades (Cartilla: Puntos de partida, principios, enfoques y mínimos para la implementación de talleres TransMigrARTS, 2023) De esta forma, el principio de reconocimiento de las personas consiste en un principio ético que abre espacios para que los participantes se reconozcan entre sí y para que cada participante manifieste desde dónde y cómo quiere ser nombrada. Esto permite reconocer así la diferencia y dignidad de todos los participantes, respetando sus modos de existencia y teniendo una comprensión social de la experiencia vivida por los participantes. De igual forma, el principio de corporalidades permite repensar las nociones clásicas que se tienen sobre el cuerpo, especialmente cuando dichas nociones han sido construidas desde una noción de cuerpo heteronormada. Los cuerpos LGBTIQ+ tienen en este espacio un lugar de enunciación, de exploración e incluso de creación propia, pues las artes brindan esta posibilidad; tal como se desarrollará más adelante, a partir de lo observado en el

taller de escrituras dramáticas y teatrales de Bogotá.

A su vez, tanto las nociones de cuerpo como las de creatividad se articulan en el escenario del taller artístico con población LGBTIQ+. Se menciona ya que el taller puede constituir un escenario de creación del cuerpo mismo LGBTIQ+, pero además puede concebirse como un escenario imaginativo de creación utópica, donde es posible concebir, en palabras de Muñoz (2009), una utopía queer. Para Muñoz, la creatividad no solamente se constituye como un acto artístico o una mera representación del presente, sino como una posibilidad de imaginar el futuro, de concebir nuevos mundos posibles especialmente desde lo LGBTIQ+². Para este autor, la creatividad supone un acto de resistencia, de existencia y de reexistencia en un mundo que no ha sido concebido para las diversidades sexuales y de género.

Por otra parte, la creatividad desde lo queer surge, de acuerdo con Muñoz (1999), como posibilidad de desidentificación. Para el autor, esta práctica supone la reapropiación de los lenguajes dominantes que tradicionalmente son usados para rechazar y discriminar lo LGBTIQ+, para torcerlos, resignificarlos o transgredirlos. De manera semejante, frente al concepto de reorientación, Sara Ahmed (2006) afirma que la desorientación, en cuanto a lo LGBTIQ+, es un escenario de creatividad que permite el surgimiento de nuevas formas de lo posible desde las diversidades sexuales y de género. En ese sentido, el taller artístico constituye un escenario de posibilidad y línea de fuga que se compagina con los planteamientos manifestados tanto por Muñoz como por Ahmed, permitiendo que las poblaciones LGBTIQ+ migrantes puedan tener un espacio de enunciación y posibilidad que tradicionalmente les ha sido negado.

2 · Muñoz habla de lo queer más que de lo LGBTIQ+. No obstante, para el presente artículo no se utiliza el vocablo queer. Lo anterior, debido a que utilizarlo supondría desarrollar una profunda discusión teórica que desborda el alcance del presente artículo. Por tal motivo, aunque entendiendo las limitaciones de esta comparación, se utilizará lo LGBTIQ+ como sinónimo de lo queer en referencia a los autores que hablen de lo queer, como José Esteban Muñoz (1999, 2009) y Sara Ahmed (2006).

La escritura como línea de fuga y lugar de reconocimiento de las sensibilidades y los cuerpos LGBTIQ+

El taller TransMigrARTS de escrituras dramáticas y teatrales, como lo fue planeado desde su creación, ha permitido jugar con las nociones de lo que se puede denominar una escritura expandida. Tal y como lo afirman Vallejo de la Ossa y al (2024), al hacer converger un espacio de creación que toma tanto la escritura dramática como la teatral, se permite que el taller no solamente sea un espacio de mera producción textual y comunicativa, sino que se abre la puerta a nuevos tipos de escritura:

La comprensión de la escritura como noción y como práctica de una manera amplia, expandida, permite proponer, desplegar y explorar formas y expresiones muy diversas. El taller, además de basarse en las categorías o elementos básicos de la escritura dramática: acción, espacio, tiempo, personaje, conflicto entre otros, al abrirse a la idea de escritura teatral, posibilita la práctica de distintas maneras de lo escritural, de la inscripción: el dibujo, el paisaje sonoro, el movimiento, los gestos corporales (Vallejo de la Ossa y al., 2024, p. 102).

Así, al relacionar aspectos como el movimiento o los gestos como posibilidades de la escritura, lo que hacen los autores es alinearse a una categoría de escritura también desde lo corporal. Esto permite pensar en la propuesta de Hélène Cixous (1995) sobre la “escritura femenina”, qué más allá de ser una escritura pensada desde, por y para las mujeres, en realidad se constituye en una apuesta radical por un nuevo tipo de escritura. Originalmente surge como una forma en que la mujer reapropie su escritura ligándola de manera intrínseca a su experiencia corporal y sus sensaciones, de forma tal que se libere de la censura patriarcal. No obstante, esta escritura femenina puede ampliarse a todo entendimiento de la escritura como una experiencia emocio-

nal, corporal y afectiva, al entender que no hay separación entre texto y cuerpo ni entre sentir y escribir.

De igual forma, la noción de escritura expandida propuesta en este mismo artículo recuerda los planteamientos de Judith Butler (1993), quien en su texto *Bodies that matter* indica que el cuerpo no es simplemente una superficie bajo la cual se inscribe una cultura, sino que es en realidad el proceso y resultado mismo de dicha inscripción. Esto hace pensar entonces que si la escritura puede venir desde el cuerpo como se plantea en la reflexión mencionada, Butler plantea que el cuerpo mismo se escribe constantemente a partir de la cultura que lo rodea por medio de la acción performativa, pues su inscripción es en realidad proceso y resultado. De igual forma, Val Flores (2013) se asocia a esta idea al afirmar que escribir “es poner un cuerpo. Escribir es poner en acción un cuerpo. Escribir es acción sobre el cuerpo” (p. 11). En ese sentido, es posible sostener la idea de que, si el cuerpo se escribe a sí mismo, y la escritura creativa se constituye como vehículo de esa escritura del cuerpo, entonces es posible utilizar la escritura como ejercicio para reescribir lo que ya se ha inscrito en el cuerpo. O, dicho de otro modo, la escritura creativa puede constituir entonces una línea de fuga para reescribir la segmentaridad dura (Deleuze & Guattari, 1988) que ya ha generado inscripciones en el cuerpo a partir de la heteronormatividad (Warner, 1993), el reparto de lo sensible (Rancière, 2000) y los regímenes de control biopolítico (Foucault, 1990). A partir de estas afirmaciones, se procederá entonces a realizar un análisis de los diferentes ejercicios del taller de escrituras dramáticas y teatrales que permitieron ser esa línea de fuga sensible para participantes LGBTIQ+ migrantes, desde los cuerpos, pero también desde la utilización de la auto ficción y el relato.



Foto 1 • Taller escrituras. Universidad Distrital. Bogotá. Fuente: archivo del proyecto.

En primera medida es pertinente mencionar que el prototipo de taller de escrituras dramáticas y teatrales que fue implementado en noviembre de 2024 en Bogotá, al igual que los demás talleres prototipos que surgieron en el marco del tercer paquete de trabajo del proyecto TransMigrARTS, mantienen una estructura de cuatro momentos de taller, a saber: 1) apertura, 2) calentamiento, 3) arte aplicado y 4) cierre. Si bien en esta distribución el mayor trabajo de creación desde la escritura se hace en la parte de arte aplicado, los demás momentos resultaron esenciales pues permitieron descubrir aspectos sobre la perspectiva de los cuerpos trans y la forma en que se vivencian

dichas subjetividades que no se han documentado tan ampliamente en la literatura y de las cuales se ahondará más adelante. El taller, a su vez, contó con la participación de ocho personas relativamente estables a lo largo de todo el taller, y con la aparición esporádica de al menos otros siete participantes, que estuvieron presentes en al menos una de las ocho sesiones realizadas, dando un total de quince participantes. Dentro de esta lista, se contó con la participación³ de cinco mujeres transgénero⁴, dos hombres transgénero⁵, tres hombres cisgénero homosexuales⁶, dos hombres cisgénero bisexuales⁷, dos mujeres cisgénero heterosexuales⁸ y una persona no binaria⁹.

3 - Es importante tener en cuenta que muchas de las categorías LGBTIQ+ que son utilizadas con ciertas poblaciones se quedan cortas a la hora de intentar definir la experiencia de las diversidades sexuales y de género y caen en el riesgo de ser reduccionistas. Este conteo puede no reflejar del todo la realidad fáctica de los participantes; no obstante, la categorización se realiza exclusivamente con fines de referenciación de los participantes, simplificación de la información y explicación para los lectores.

4 - Persona que le fue asignada el género masculino al nacer y que ha transicionado al femenino.

5 - Persona que le fue asignada el género femenino al nacer y que ha transicionado al masculino.

6 - Persona que se identifica con el género que le fue asignado al nacer (cisgénero) y que siente atracción por personas de su mismo sexo (homosexual).

7 - Persona que se identifica con el género que le fue asignado al nacer (cisgénero) y que siente atracción por personas de ambos sexos (bisexual).

8 - Persona que se identifica con el género que le fue asignado al nacer (cisgénero) y que siente atracción por personas de su sexo opuesto (heterosexual).

9 - Persona que no se identifica con ningún de los dos géneros (masculino/femenino)

Atendiendo así a las nociones de escritura vistas anteriormente, en especial aquellas que se refieren a un cuerpo escrito por medio de la cultura, es posible remitirse a los planteamientos de Zandra Pedraza (2006) donde se establece que, por medio del control biopolítico de los cuerpos en América Latina, los roles sociales de género son asignados como un mecanismo de control tanto a hombres como a mujeres. Dichos roles, que resultan ser tan restrictivos, han escrito los cuerpos de las personas de forma que se acoplen a los estereotipos que se esperan del género que les ha sido asignado. Esto, no obstante, afecta especialmente el cómo los cuerpos LGBTQ+ se escriben a sí mismos, de manera especial, el de las personas trans. Lo anterior, remite al estudio etnográfico de mujeres trans en Bogotá realizado por Andrea García Becerra (2018), donde señala que “todas las personas incidimos de múltiples maneras sobre nuestros cuerpos para encajar en los modelos de sexo y género dominantes” (p. 55) y que el “cuerpo es siempre un lugar de intervención cultural y es imposible hablar de cuerpos humanos salvajes, naturales o no modificados” (p. 55).

En otras palabras, García Becerra (2018) afirma que todos los cuerpos han sido escritos y performados, rememorando también lo mencionado por Butler (1993), para encajar en los estándares de sexo/género o para buscar desde una vivencia personal del género a partir de la identidad y la subjetividad propia. De esta forma, también se tiene la noción de que los cuerpos trans son cuerpos que pasan por procesos de transformación y, si bien algunos investigadores del área de la psicología y las ciencias médicas se han esforzado por categorizar la experiencia trans desde la disforia de género¹⁰, García Becerra indica que no se sabe con certeza en realidad ni cuándo, ni cómo comienza el tránsito, pero se tiene la percepción común de que los cuerpos trans son cuerpos intervenidos, cuerpos contruidos o que se

han contruido (escrito) a sí mismos y han creado su propia narrativa personal.

Teniendo esa escritura corporal en cuenta, en el espacio de taller se observa el primer indicio de una noción compleja de un cuerpo trans durante el ejercicio de apertura de la segunda sesión. En dicho ejercicio, se pide a los participantes que mantengan una respiración profunda, el pecho abierto y con la sensación de estar sostenidos por un hilo vertical que va desde la coronilla hasta el techo. En esta sesión se contaba con la participación de tres personas transgénero y otras cuatro personas cisgénero; en algún punto, durante el ejercicio, las personas trans manifestaron sentirse incómodas por la realización de la respiración, y una de ellas manifestó no poder respirar adecuadamente, por lo que el ejercicio tuvo que adaptarse para ella, de forma tal que no le implicara molestias. Durante la reunión de seguimiento y retroalimentación con el equipo organizador, desarrollada de manera posterior a la ejecución de la sesión, uno de los participantes y puente directo entre el equipo implementador y las comunidades, informa al equipo del taller que los inconvenientes en la respiración se debían a que, para feminizar o masculinizar sus cuerpos, las personas trans recurrían a accesorios de diversa índole para aumentar o disminuir el busto, según fuera el caso, lo que generaba que ejercicios como el de respirar profundamente resultaran difíciles para estas personas. Esta masculinización o feminización del busto obedece necesariamente a las líneas de segmentaridad dura planteadas por Deleuze y Guattari (1988) y que generan una división radical entre hombres y mujeres, lo que implica que aquellas personas que se encuentran en el intersticio de esta división se ven obligadas a buscar mecanismos de transformación para lucir más masculinas o femeninas, en aras de figurar bajo la forma que se espera de un hombre o una mujer. Si bien esta situación podría verse como algo anecdótico,

dio pie al equipo implementador del taller para empezar a entender que la dinámica de los ejercicios corporales de apertura, calentamiento y cierre quizá requería una modificación importante cuando se trabaja con poblaciones diversas, especialmente con población LGBTQ+. Si bien no se ahondará mucho al respecto, puesto que este punto puede pasar por anecdótico y no habla categóricamente de una experiencia generalizable para las personas trans, vale la pena mencionarlo y tenerlo en cuenta para futuras implementaciones con población LGBTQ+ o para investigaciones sobre los cuerpos de esta población, ya que puede arrojar, al menos, algunas hipótesis preliminares. Sin embargo, pese a que no es generalizable, dicha situación preparó al equipo implementador para entender que la dinámica del taller y los ejercicios de escritura quizás estuvieran ligados necesariamente a la concepción y relación que tenían los participantes consigo mismos y con sus cuerpos; una concepción completamente distinta a la que tendrían participantes con experiencias de vida cisgénero y heteronormativas (como lo éramos efectivamente la gran mayoría de los miembros del equipo implementador).

Lo anterior se evidenció durante el ejercicio de cierre de la tercera sesión de taller, que consistía en generar un espacio colectivo y seguro para cantar. Antes de ahondar en dicho ejercicio, es necesario retomar los planteamientos de García Becerra (2018), para quien muchos de los aspectos que configuran los cuerpos trans provienen desde los marcadores de lo que designa la masculinidad o la feminidad, lo que genera que tanto las identidades como las expresiones de género pierdan cada vez más “sus características de elementos innatos, inmutables, biológicos y naturales. Se trata de códigos biomoleculares, subjetivos, políticos y socioculturales fluctuantes y complejos [...] que se ubican en espacios sociales jerarquizados” (2018, p. 101). De esta forma es posible entender que, para García Becerra, los aspec-

tos que bajo otras concepciones se entienden como esencialistas y biológicos, como los caracteres físicos, la genitalidad o la voz, se convierten en elementos subjetivos socioculturales que tienen efecto en la vida social de las personas y que afectan especialmente a las personas trans.

La autora, a su vez, menciona que construir una identidad y subjetividad femeninas en un cuerpo trans implica construirse como sujeto femenino, lo que quiere decir adaptar toda su existencia a la existencia femenina desde la ropa, el maquillaje, las cirugías o la feminización del cuerpo con hormonas (García Becerra, 2018). Esta concepción pone de manifiesto que los estereotipos sociales presentes en las líneas de segmentaridad dura se manifiestan por medio de la búsqueda de las personas por performar el género, lo que desemboca en que las mujeres trans busquen feminizar todos los aspectos de sus cuerpos, incluidas sus voces, para lucir más femeninas. Esta relación con la voz, que está atada a una segmentaridad dura que divide lo que debe ser un hombre y una mujer, se vio tensionada y transformada por medio del ejercicio de cierre de la tercera sesión del taller, en el que el tallerista reunió al grupo en círculo y solicitó que se realizara un ejercicio de canto grupal. En un principio los participantes se mostraron reticentes a cantar, pues el espacio del taller no se había todavía consolidado como un espacio seguro y libre de prejuicios. Sin embargo, a medida que una de las participantes empezó a cantar, se fueron uniendo los demás al canto colectivo, ese momento, constituyó una suerte de escritura corporal colectiva que permitió empezar a tejer un lugar seguro; recordando las nociones de “cuerpo sin órganos” de Deleuze & Guattari (1988). El grupo empezó a escribirse en dicho ejercicio como un cuerpo colectivo que se identificaba como seguro, pues los cuerpos que conformaban ese cuerpo colectivo empezaron a integrarse a dicho espacio protegido del taller.

10 · La disforia de género se refiere al malestar o sufrimiento que puede experimentar una persona cuando existe una incongruencia entre su identidad de género —es decir, el género con el que se identifica internamente— y el sexo asignado al nacer o las expectativas sociales asociadas a este. No implica necesariamente una patología, sino una respuesta subjetiva a la falta de reconocimiento o adecuación entre el cuerpo, la identidad y el entorno social.



Foto 2 • Taller escrituras. Universidad Distrital. Bogotá. Fuente: archivo del proyecto.

Retomando la cuestión que atañe directamente al entendimiento de lo LGBTIQ+ desde una escritura corporal, el descubrimiento ocurrió en el momento en que una de las participantes empezó a cantar. Dicha participante, quien se identifica como una mujer trans, mostró al principio reticencia por el canto debido a que su voz aún no había sido feminizada y presentaba rangos vocales propios de lo que podría denominarse una voz masculina. En posteriores conversaciones con ella, la participante manifestó haber tenido interés en feminizar la voz con el fin de encajar en el estereotipo de una mujer, lo que complejizaba la relación que tenía con su propia voz. Sin embargo, el escenario de apertura del taller y el espacio seguro le permitieron reevaluar esta noción, permitiéndole modificar la percepción de que es necesario feminizar la voz para encajar en un molde estereotípico. En este sentido, se resignificó lo que García Becerra (2018) menciona como el elemento biológico (la voz) que toma tintes sociológicos, puesto que la voz de la parti-

cipante se encontraba mediada por una relación sociocultural y estereotípica respecto a cómo debería sonar una voz femenina. En ese sentido, el espacio del taller le permitió a la participante tener una línea de fuga de aquellos estereotipos feminizados, de su propia voz y reevaluar el sentido de manejar una voz masculina aún en un cuerpo femenino. Si bien el primer ejercicio con la voz le dio a la participante la seguridad de sentir que su voz era importante y digna de ser escuchada, los ejercicios posteriores de escritura le permitieron continuar trabajando sobre esta relación, pues la escritura dramática y teatral le abrió la posibilidad de aportar al texto general de creación colectiva, a través de una presentación cantada que narraba de manera auto ficcional su propia experiencia de transición. El texto que la participante decidió aportar fue un texto inspirado en una canción del género norteño, un género de cantinas y de despecho, por demás muy ligado a las voces masculinas. En dicho texto, la participante propone lo siguiente:

*“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”*
(Alzate et al., 2025).

El texto expone así, por medio de la elaboración auto ficcional, la historia de una mujer trans que decide empezar su tránsito de género a pesar de los desacuerdos con su pareja, quien no acepta su proceso de transición. En ese sentido, la auto ficción que permite tomar distancia de la experiencia vivida para dársela a un personaje, permite hablar de aquello de lo que típicamente no se habla (Alberca, 2004). El ejercicio de escritura en este sentido se convirtió en un escenario de línea de fuga que permitió abordar una problemática concreta y no muy estudiada, como es el caso de la culpa y las emociones de traición que se observan en las relaciones de pareja cuando se dan procesos de tránsito de género; además, el componente de la escritura teatral permitió que la participante pudiese poner en escena esta performance, al cantar frente a un público durante la presentación final de dicho texto. De esta forma, tanto la aceptación como la admiración de un público permitió que la participante continuara este proceso de reevaluación frente a la relación que establecía con su propia voz, lo permite entender que los ejercicios de escritura, desde una perspectiva ampliada que involucra también lo corporal y lo performativo, se convierten en línea de fuga y campo de posibilidad para reevaluar las relaciones entre el cuerpo y la voz.

No obstante, el componente auto ficcional también tuvo una relevancia importante en los ejercicios de escritura que se constituyeron en línea de fuga para otros participantes. Se dio el caso de uno de los participantes que optó por contar, por medio de la escritura, la experiencia de ser un hombre trans y migrante en escenarios particulares de discriminación y medicalización. La toma de distancia que permite el ejercicio auto ficcional resultó ser esencial para que la escritu-

ra se convirtiera en línea de fuga, propiciando un escenario en dónde se pudiera hablar y cuestionar la forma en la que se tratan a los cuerpos trans, en una sociedad sujeta a unas normas rígidas de sexo/género:

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? (Alzate et al. 2025, p. 205).

En el texto producido por el participante, se observa la vivencia de un cuerpo trans que se lee como femenino pese a tener barba y un nombre masculino, evidenciando también la forma en que la discriminación opera en el cuerpo de las personas trans. De esta manera la escritura se constituye en línea de fuga en la medida en que permite la enunciación de un cuerpo que las líneas de segmentaridad no dejan existir a través de mecanismos de discriminación y control biopolítico. Al hablar de estas vivencias desde escenarios de escritura creativa, se abre un lugar a estas subjetividades en el reparto de lo sensible, puesto que se les otorga una voz por medio de mecanismos artísticos que, aunque no pretenden ser políticos ni activistas, permiten la enunciación de este tipo de poblaciones. También es posible observar esta dinámica desde otro de los textos producido por el mismo participante,

bajo el cual se observa el fenómeno de ser un cuerpo trans masculino que, además, es padre gestante:

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 (Alzate et al. 2025, p. 209).

La escena no solamente pone de manifiesto la violencia homofóbica y transfóbica sufrida por el participante, sino además pone de manifiesto el contexto bajo el cual este debió migrar con su esposa a partir de dicha violencia. El pasaje permite no solamente comprender una dinámica de violencia y ponerla de manifiesto, sino también revela un componente esencial bajo el cual el participante tuvo que someter a su hijo no nato a un escenario de violencia bajo una dinámica relacional que no es hegemónica, ni heteronormativa. De esta forma, la escritura aquí, consolidada y mediada a través del espacio del taller, se convierte en un mecanismo para poner de manifiesto situaciones de las vivencias de las poblaciones LGBTQ+ y migrantes que no se han documentado necesariamente desde el plano académico y que han recibido un medio de enunciación a partir de las artes.

Este medio de enunciación se constituye en una línea de fuga que no solamente se observa desde los ejercicios de la escritura dramática, sino que son puestos en escena por medio de la escritura teatral y corporal anteriormente teorizada. Para un ejercicio de presentación final, tanto el contraste de la voz masculina

de la participante con la letra de su canción, como el vestuario del hombre trans que reflejó su estado de padre gestante mientras leía el texto de su creación, le dieron al ejercicio teatral una potencia escénica importante que recalcó todavía más las vivencias de este tipo de población. Es posible entonces afirmar que los diferentes ejercicios de escritura, tanto dramática como teatral, permitieron a los participantes soñar con diversos mundos posibles y reimaginar el futuro desde una perspectiva de diversidad sexual y de género, como lo plantea la utopía queer de Muñoz (2009), pero también generaron diálogos con sus aspectos más internos, que sólo fueron posibles gracias a la ficcionalización. Si bien la mayoría de los relatos fueron auto ficcionales, en la medida en que contaban sus propias vivencias de migración y de discriminación, algunos de dichos textos contemplaron elementos mucho más diversos, tales como la relación que estos mantienen consigo mismos, con sus voces y con su entorno.



Foto 3 • Taller escrituras. Universidad Distrital. Bogotá.
Fuente: archivo del proyecto.

Conclusiones

La experiencia del taller de escrituras dramáticas y teatrales dirigido a población migrante LGBTQ+ evidenció que el espacio del taller y la escritura, en su dimensión sensible y colectiva, puede abrir líneas de fuga frente a los dispositivos de control, discriminación y precarización que atraviesan estas subjetividades. Por medio de los diferentes ejercicios de escritura expandida, el taller permitió la emergencia de espacios de reconocimiento, creación y resignificación del cuerpo, la voz y la experiencia migrante. Estos resultados confirman la potencia de la escritura expandida y el taller artístico como escenarios de transformación y de potencia de la subjetividad LGBTQ+. Así mismo, la experiencia artística del taller con enfoque diverso, procuró un ambiente de confianza que permitió la interacción entre las personas participantes, pues fue un espacio que se diseñó para que, desde la escritura dramática y teatral, la experiencia estética posibilitara el reconocimiento de las sensibilidades y subjetividades de quienes participan. Al tratarse de un taller implementado con población LGBTQ+, constituyó un lugar de reconocimiento (una línea de fuga) para aquellas subjetividades que están típicamente invisibilizadas por los diversos sistemas de control y dominación como el reparto de lo sensible, las líneas de segmentaridad y el control biopolítico de los cuerpos; esto gracias a la mediación de una materialidad principal, la del trabajo de exploración con el cuerpo, la narración de experiencias y la interacción con personas migrantes. A partir de esta experiencia, es indispensable recomendar que futuras implementaciones de talleres con población migrante y diversa contemplen espacios cerrados, seguros y, en ciertos casos, no mixtos, que garanticen la protección afectiva y simbólica de sus participantes. Finalmente, es clave seguir pensando la escritura, tanto textual como expandida, no solo como medio expresivo, sino como una práctica política que activa líneas de fuga y campos de posibilidad para imaginar futuros donde las vidas LGBTQ+ migrantes no solo sean posibles, sino también celebradas y protegidas.

Bibliografía

- Ahmed, S. (2006). *Fenomenología Queer*. Edicions Bellaterra.
- Alberca, M. (2007). *El Pacto Ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Instituto Cervantes.
- Alzate, F., Contreras, A., Córdoba Nagles, E., Gutiérrez, T., Jiménez, L., Olvera Calderón, O., Prieto Olivares, D., Sarmiento Galvis, G. & Rose Queen, R. (2025). Transvivere: retornando a la esperanza. *Revista TMA*, 7, 200-213.
- Butler, J. (1993). *Bodies that matter, on the discursive limits of sex*. Routledge.
- Cixous, H. (1995). *La Risa de la Medusa*. Editorial Anthropos.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1985). *El Antidipo: Capitalismo y Esquizofrenia*. Editorial Paidós.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1988). *Mil mesetas*. Pre-textos Editores.
- Foucault, M. (1990). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores.
- García Becerra, A. (2018). *Tacones, Siliconas, Hormonas: etnografía, teoría feminista y experiencias trans*. Siglo del Hombre Editores.
- González Martín, D., Velázquez, A., Jambrina, N., Castillo Ballén, S., Vaisman, N. y Martínez Thomas, M. (2022). La guía TransMigrARTS. Una nueva forma de observar talleres artísticos. *Revista TMA*, 2, 10-27.
- Jacinto, G. (2021). *Le queer dans les arts contemporains: corps, scènes, fictions*, Thèse de doctorat soutenue à l'Université Toulouse Jean Jaurès.
- Martínez Thomas, M. (2022). Iniciando el viaje con TMA. *Revista TMA*, 1, 6-9. <https://www.transmigrarts.com/wp-content/uploads/2023/08/Revista-TMA-1-definitiva.pdf>
- Martínez Thomas, M. (2023b). La investigación creación aplicada. Primeras pistas de reflexión desde Francia. *Revista TMA*, 3, 10-22. <https://www.transmigrarts.com/3d-flip-book/tma3/>
- Muñoz, J. E. (1999). *Disidentifications. Queers of color and the performance of politics*. University of Minnesota Press.
- Muñoz, J. E. (2009). *Cruising Utopia: the then and there of queer futurity*. New York University Press.
- Pedraza, Z. (2004). El régimen biopolítico en América Latina. Cuerpo y pensamiento social. *Revista Iberoamericana*, 4(15), 7-19. <https://www.jstor.org/stable/41675529>
- Pedraza, Z. (2006). *Modernidad y orden simbólico: cuerpo y biopolítica en América Latina*. Aquele, 9, 93-108. https://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/files/8514/5615/3623/modernidad_y_orden_simbolico.pdf
- Prieto Olivares, D. (2023). Estado de la cuestión sobre la migración LGBTQ+ en Colombia: un prefacio a la implementación de talleres artísticos en clave de diversidad sexual y de género. *Revista TMA*, 5, 34-51.
- Rancière, J. (2000). *El reparto de lo sensible. Estética y Política*. Prometeo Libros.
- Tejeda González, J. L. (2011). Biopolítica, control y dominación. *Espiral (Guadalajara)*, 18(52), 77-107. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-05652011000300003#:~:text=La%20biopolítica%20convierte%20al%20poder,el%20estado%20de%20las%20poblaciones.
- Vallejo de la Ossa, A. M., Quiceno Toro, N., Prieto Olivares, D. y Jambrina, N. (2024). La escritura creativa como espacio de hospitalidad. Taller de escritura teatral y dramática TransMigrARTS 2024. *Revista TMA*, 6, 96-109.
- Vargas Murcia, E. (2023). Subjetivación, arte y migración. *Revista TMA*, 4, 84-99.
- Velázquez, A. M. y Alvarán, S. (2023). Categorías asociadas a la transformación de migrantes en situaciones de vulnerabilidad a partir de los talleres artísticos de TransMigrARTS. *Revista TMA*, 3, 76-91.
- Velázquez, A. M., Camacho, S. y Gómez, R. C. (2023). Modelización de los talleres prototipos TransMigrARTS: Una experiencia de reconocimiento de saberes. *Revista TMA*, 4, 57-70.
- Warner, M. (1993). *Fears of a Queer Planet*. University of Minnesota Press.

La coimplementación del taller *Juegos expresivos-clown* en contextos de migración y desplazamiento en Apartadó, Colombia

Reflexiones autoetnográficas sobre coparticipación, cocreación y ética del cuidado

The co-implementation of the Expressive Games-Clown workshop in migration and displacement contexts in Apartadó, Colombia
Autoethnographic reflections on co-participation, co-creation, and the ethics of care

Co-mise en œuvre de l'atelier Jeux expressifs-Clown dans les contextes de migration et de déplacement à Apartadó, en Colombie
Réflexions autoethnographiques sur la co-participation, la co-création et l'éthique du care

DOI 10.59486/AGMY1758

Ana Milena Velásquez
Universidad de Antioquia, Colombia
<https://orcid.org/0000-0003-3803-0080>

Myriam Gauthier
Compañía artística Bataclown, Francia

Palabras clave

Arte aplicado; clown; migración; desplazamiento forzado; co-creación; coparticipación; ética del cuidado; auto-etnografía.

Keywords

Applied art; clowning; migration; forced displacement; cocreation; coparticipation; ethics of care; autoethnography.

Mots-clés

Art appliqué ; clown ; migration ; migrations forcées ; cocréation ; coparticipation ; éthique du soin ; autoethnographie.

Resumen

Este artículo presenta la experiencia de coimplementación del taller *Juegos expresivos – clown, emociones y estaciones en la migración*, desarrollado en Apartadó (Urabá, Colombia) en 2025, en el marco del proyecto internacional TransMigrArts¹. Desde una perspectiva autoetnográfica y apoyada en los principios de cocreación, coparticipación y ética del cuidado, se reflexiona sobre las posibilidades del arte aplicado como estrategia de acompañamiento a comunidades en situación de migración y desplazamiento. El clown, en tanto lenguaje artístico lúdico, inclusivo y desestructurante, posibilita la expresión corporal y emocional, la construcción de vínculos y la resignificación de memorias colectivas, evitando procesos de victimización y favoreciendo la resiliencia y la empatía grupal.

Abstract

This article presents the coimplementation experience of the workshop *Expressive Games – Clown, Emotions, and Seasons in Migration*, developed in Apartadó (Urabá, Colombia) in 2025, within the framework of the international TransMigrArts project. From an autoethnographic perspective and based on the principles of cocreation, coparticipation, and the ethics of care, it reflects on the possibilities of applied art as a strategy for accompanying communities in situations of migration and displacement. Clowning, as a playful, inclusive, and deconstructive artistic language, enables physical and emotional expression, the building of bonds, and the reinterpretation of collective memories, avoiding processes of victimization and promoting resilience and group empathy.

Résumé

Cet article présente l'expérience de mise en œuvre de l'atelier *Jeux expressifs et clown, émotions et saisons dans la migration*, développé à Apartadó (Urabá, Colombie) en 2025, dans le cadre du projet international TransMigrArts. Dans une perspective auto-ethnographique et en s'appuyant sur les principes de cocréation, de coparticipation et d'éthique du soin, il réfléchit aux possibilités de l'art appliqué comme stratégie d'accompagnement des communautés en situation de migration et de déplacement. Le clown, en tant que langage artistique ludique, inclusif et déstructurant, permet l'expression corporelle et émotionnelle, la construction de liens et la redéfinition des mémoires collectives, évitant les processus de victimisation et favorisant la résilience et l'empathie de groupe.

1 · www.transmigrarts.com

Introducción

El fenómeno migratorio, en sus múltiples expresiones de movilidad, desplazamiento y tránsito, constituye uno de los principales retos sociales y culturales en Colombia y en el mundo contemporáneo. Las experiencias de desarraigo, pérdida y reconstrucción de identidades generan profundas afectaciones emocionales y relacionales en quienes las viven, lo que demanda la exploración de dispositivos creativos que permitan acompañar y transformar estas vivencias. En este marco, el proyecto internacional TransMigrArts *Transforming Migrations by Arts*, financiado por el programa Horizon 2020 de la Unión Europea, ha impulsado desde 2020 la creación, implementación y análisis de talleres de arte aplicado como estrategias para el trabajo con comunidades migrantes y desplazadas.

El presente artículo recoge la experiencia de coimplementación del taller *Juegos expresivos – clown, emociones y estaciones en la migración*, desarrollado en el municipio de Apartadó, región de Urabá (Colombia), en 2025. La propuesta metodológica se fundamenta en los principios de cocreación, coparticipación y ética del cuidado, así como en una perspectiva autoetnográfica que reconoce la voz, las emociones y los recorridos vitales de las talleristas como parte del proceso investigativo. El clown, entendido como lenguaje artístico inclusivo, lúdico y desestructurante, se convierte aquí en un medio para favorecer la expresión corporal y emocional, la construcción de vínculos y la resignificación de memorias en contextos de vulnerabilidad. Este trabajo busca reflexionar sobre los aprendizajes, tensiones y posibilidades que emergen al entrecruzar arte, investigación y acción comunitaria en un escenario atravesado por historias de migración y desplazamiento. Con ello, se pretende aportar a la discusión académica sobre el arte aplicado como campo de creación e investigación, y sobre su capacidad para propiciar experiencias transformadoras tanto a nivel individual como colectivo.

2 · www.tallerestransmigrarts.com

3 · Ellis y Bochner, *Autoethnography, personal narrative, reflexivity: Research as subject*. 2000, 739. Traducción propia del inglés: “Autoethnography is an autobiographical genre of writing and research that displays multiple layers of consciousness, connecting the personal to the cultural. Back-and-forth gaze of autoethnographers, first through a wide-angle ethnographic lens, focusing outward on the social and cultural aspects of their personal experience; then, looking inward, exposing a vulnerable self, which shifts and can move through, refracts, and resists cultural interpretations.”

Metodología

La experiencia presentada se enmarca en la cuarta fase del proyecto internacional TransMigrArts, orientada a la coimplementación de talleres de arte aplicado diseñados durante fases previas, llamados los prototipos en la propia web <https://www.transmigrarts.com>. El taller *Juegos expresivos – clown, emociones y estaciones en la migración*² fue implementado en abril de 2025 en el municipio de Apartadó (Urabá, Colombia), con la participación de 18 líderes y lideresas con experiencias de migración y desplazamiento, 8 investigadores y artistas, y una psicóloga. Tanto en el plano artístico como en el de la observación, colaboraron dos estructuras socias del proyecto en una relación intersectorial, academia (Universidad de Antioquia - Colombia) y compañía artística (Bataclown - Francia).

El diseño metodológico del artículo se fundamenta en un enfoque cualitativo con perspectiva autoetnográfica (Ellis; Adams; Bochner, 2019), entendida como un ejercicio reflexivo en el que las talleristas, a partir de sus experiencias personales, artísticas y culturales, documentan y analizan el proceso vivido en interacción con el grupo. La auto-etnografía, en una modalidad evocativa, es:

Un género autobiográfico de escritura e investigación que muestra múltiples capas de la conciencia, conectando lo personal a lo cultural. La mirada de ida y vuelta de los auto-etnógrafos, primero a través de una amplia lente angular etnográfica, enfocando hacía el exterior sobre los aspectos sociales y culturales de su experiencia personal; después, mirando hacia dentro, exponiendo un 'yo' (self) vulnerable, que se desplaza y puede moverse a través de, refracta y se resiste a las interpretaciones culturales. (Ellis y Bochner, 2000, 739).³

En su investigación para precisar la autoetnografía, Montagud (2016) presenta la caracterización realizada por Carolyn Ellis en la que se sitúan los rasgos que debe reunir un ejercicio narrativo autoetnográfico y los describe de la siguiente manera:

1. Debe escribirse generalmente en primera persona, lo que hace de sí mismo/a el objeto de investigación.
2. El foco de cualquier generalización estará por lo general dentro de un sólo caso en el tiempo, en lugar de hacerlo a través de múltiples casos.
3. La escritura se asemejará a una novela o biografía en el sentido en que se presente como una historia con una persona que narra, personajes y una trama.
4. Las relaciones se deben dramatizar como episodios conectados que se desarrollan en el tiempo y no como instantáneas.
5. La vida de la persona que investiga se estudia junto con las vidas del resto de participantes en una conexión reflexiva.
6. La accesibilidad de la escritura posiciona a quien lo lee como participante que se involucra en el diálogo, en lugar de ser receptora pasiva.
7. El texto narrativo debe ser evocativo, revelando a menudo detalles ocultos de la vida privada y destacando la experiencia emocional. (5-6)

El taller constó de nueve (9) sesiones de cuatro horas cada una, estructuradas en cuatro momentos principales: acogida, calentamiento corporal, arte aplicado y cierre. Cada fase fue concebida como un espacio de experimentación y coconstrucción que buscó favorecer la coparticipación y la cocreación entre participantes y talleristas, bajo el principio de la ética del cuidado: el cuidado del otro como un asunto intersubjetivo, pedagógico y ético. (Gilligan, 1982, Aguilar, 2021, Quintero, 2024, Castillo & Corrons, 2025).

La recolección de información se realizó a partir de observación participante, narrativas escritas de las talleristas y registros de dinámicas grupales durante las sesiones. De este modo, la metodología integra simultáneamente la práctica artística en la coimplementación del taller, la reflexión investigativa desde la perspectiva autoetnográfica evocativa según la caracterización de esta mencionada más arriba y la dimensión ética relacional del cuidado, posibilitando un acercamiento situado a las experiencias migratorias y al potencial del arte aplicado como herramienta de transformación social y comunitaria. El cruce de la teoría con la práctica, la reflexividad y la adaptabilidad del taller prototipo confrontados con el entorno social y cultural de los participantes, presentan un nivel de complejidad importante, de allí la elección de la perspectiva de la metodología cualitativa: *la reflexión autoetnográfica*

evocativa de las talleristas. Las investigadoras reconocen su propia voz, emociones y experiencias como parte válida en la producción de conocimiento (Bernard et al. 2019). Esta acción metodológica describe y analiza sistemáticamente el vaivén entre la experiencia personal, la experiencia del grupo y la experiencia artística y cultural. Por esta razón, encontramos pertinente para la reflexión, el uso las narrativas enmarcadas en la experiencia dada en Apartadó, desde esta perspectiva se pueden comprender diferentes principios que tienen lugar de manera simultánea en la coimplementación, la cocreación y la coparticipación. Dichos principios, están enmarcados por las experiencias de observar, implementar y acompañar al grupo de participantes desde la ética del cuidado (Gilligan, 2013), de adaptarse a las relaciones que se generan entre el grupo y de activar una ética de la escucha (Melich, 2010) de las vivencias sociales enmarcadas en el contexto situado: Apartadó, región de Urabá en Colombia. En esta región de Colombia, en medio de la cual se da el taller aquí analizado, el fenómeno sociocultural de migración y desplazamiento es particular. Apartadó ha sido históricamente un territorio marcado por la violencia, desde las reconocidas masacres bananeras en los años 30, el desplazamiento forzado a causa del conflicto armado en las zonas rurales y, en la última década, la llegada de migrantes internacionales provenientes, en su mayoría, de Venezuela quienes,

en tránsito hacia Panamá, buscan pasar por el ta-
pón del Darién. Este contexto situado nos pone
de entrada en una situación donde la escucha y
la capacidad de adaptación son condiciones que
no solo transversalizan toda la práctica del taller,
sino a las talleristas mismas.

El taller de juegos expresivos y clown es el resul-
tado del ejercicio de modelización que se da lue-
go de observar diversos talleres realizados con
población migrante y desplazada en Toulouse, a
cargo de la compañía artística Bataclown⁴, y en
Medellín, a cargo de la Facultad de Artes de la
Universidad de Antioquia. Consta originalmente
de 10 sesiones que varían entre 3 y 4 horas de
duración. Cada sesión se estructura metodológi-
camente en cuatro momentos: el momento de
apertura o acogida, el momento de calentamien-
to o activación corporal, el momento de arte
aplicado y el cierre (Velásquez et al 2023). La de-
finición de estos momentos son el resultado del
proceso de estudio de las experiencias de arte
aplicado con personas migrantes, elaboradas en
las estructuras académicas y artísticas pertene-
cientes a los cuatro países que conforman el pro-
yecto. Esta concepción de los cuatro momentos
de la sesión de un taller TransMigrArts resulta ser
muy interesante: no solo estructuran la práctica

artística que se explora, sino que funciona como
un camino interconectado en el que la escucha
activa entre participantes y talleristas da forma
concreta a la coparticipación, es decir, la colabo-
ración constante y conjunta entre los participan-
tes y talleristas es la que permite el fluir del grupo
hacia el objetivo del taller. El taller busca activar
la sensibilidad para el juego, la improvisación y
la creación, promoviendo la escucha, la confian-
za y la interrelación del grupo. A través del arte
del clown y del uso de la nariz roja como mázca-
ra, se facilita el reconocimiento, la expresión y
la transformación de emociones vinculadas a la
experiencia de la migración. Mediante dinámicas
de juego creativo e improvisado se practica la ex-
presión corporal y emocional, la imaginación, la
atención plena y la conexión con el presente, fa-
voreciendo tanto la expresión individual como la
construcción colectiva. Este objetivo se persigue
a partir de la puesta en práctica de los principios
de cocreación y coparticipación, fundantes del
proyecto TransMigrArts: son elementos indis-
pensables para que un taller se constituya como
experiencia de arte aplicado, ya que son la base
para poder dialogar con la realidad concreta, la
flexibilidad y adaptabilidad entre talleristas, gru-
po, contexto y cultura.

Principios éticos de co-creación y participación

Principio de creación colectiva

Este principio le apuesta a la creación como una acción colectiva. Implica un proceso de establecimiento de roles donde prima la horizontalidad y la colaboración. Desde este principio se entiende que los vínculos y relaciones creativas entre las personas no siempre están dados previamente; por lo tanto, es necesario propiciar espacios para que las personas que participan puedan desplegar sus potencialidades y talentos en pro del trabajo colectivo para la creación. Este principio aporta alternativas tendientes a empoderar a poblaciones excluidas, acompaña procesos de movilización y acción social que contribuyen a visibilizar las vulnerabilidades de las personas migrantes.

Principio de reconocimiento de las personas, sus conocimientos y saberes

Se trata de un principio ético que abre espacios para que quienes participan de un taller o acción se reconozcan entre sí, para que cada persona manifieste desde dónde y cómo quiere ser nombrada. Este principio se armoniza con el reconocimiento de la diferencia y dignidad de todas las personas, respetando y valorando sus acervos culturales, lenguajes, estéticas y modos de existencia. Implica reconocer que todas las personas, independiente de su relación con las artes, tienen un potencial creativo y que, para activar este potencial, es necesario posicionarlas como sujetos de conocimientos y saberes vinculados a la vida y sus sensibilidades, no como objetos o materia creativa. Desde este principio, se impulsa a generar en toda intervención una dinámica de co-construcción e intercambio de saberes, y no de imposición de una metodología u objetivos preconcebidos, tratando de evitar la reproducción de formas de violencia y racismo.

Figura 1 · Imagen tomada de: Puntos de partida, principios, enfoques y mínimos de un taller TransMigrArts- documento de investigación.

4 · <https://www.bataclown.com/>

El punto de partida, el cara a cara del proyecto con las talleristas

Según Gastón Pineau (1984):

Antes de hacer *hacer* -sea individual o co-
lectivamente- la historia de vida para re-
conocer los recorridos, es necesario haber
hecho la suya, individualmente o colecti-
vamente, toda o en parte. Esta condición
es grave. Pero parece importante y ofrece
más garantías que todas las precauciones
procedimentales e instrumentos poste-

riores. Solo un cara a cara con su vida
permite acercarse a un cara a cara de
los otros y recorrer un camino juntos.
(182)⁵

En este apartado, las talleristas, investiga-
doras y autoras de este escrito, en primera
persona del singular -respectivamente AMV
et MG-, nos presentan con su narrativa, su vi-
vencia y perspectiva individual como artistas:

AMV: Lo que tengo, como clown y colombiana es mi desarme interior gracias al humor, la ternura y la risa, desencadenantes profundos de resiliencia, liberación y emoción. El clown, es parte integra de mi identidad, mi cultura y mi arte. Heredé todo de la línea de vida que me une a mis bisabuelos, abuelos y padres, migrantes judíos y errantes en el territorio Colombiano. Mi bisabuelo combatió en la guerra, mi abuelo poeta y maestro, y casi todos los descendientes, creamos una alteridad artística para vivir y sobrevivir. Mi bisabuelo se convirtió en leyenda en el pueblo de Pácora – Caldas, era un personaje creyente en Dios, lector asiduo de la Biblia, desprendido de los bienes materiales. Las personas contaban que de su casa, la hacienda “la quinta”, solía salir repartiendo leche, plátanos, yucas y maíz, logrando que ninguno se fuera con la manos vacías. Se casó con su prima hermana, tuvieron 16 hijos, lo reclutaron un día para combatir en la guerra de los mil días, un periodo que le costó la vida a gran cantidad de ciu-
dadanos asesinándose entre sí en una división sin fin entre una fuerza militar gubernamental más tarde conservadora y un ejército liberal. Cuando regresó del campo de batalla, siguió en guerra, la inhumanidad le había quitado de la cabeza y del espíritu toda idea de la existencia de Dios. Dejó de creer en los sacerdotes y en la política misma, dicen que su vida terminó un domingo a la hora de la misa mayor, cuando armado se enfrentó a tiros con un sujeto que protegía la vida de un general que visitaba el pueblo. Lo enterraron en el muladar, afuera del muro del cementerio, donde la gente bota las basuras. Mi abuelo, su hijo, fue poeta, maestro, dramaturgo, pero también paralítico, su historia es la historia de la resiliencia y el amor juntos, de esa historia surgió mi madre. De ese linaje, soy artista clown, arte y guerra son mi origen. Mi encuentro con la realidad del desplazamiento causado por el conflicto armado en Colombia es una forma de continuidad y un deseo profundo de salir de la basura de la que solo nos puede sacar la belleza, el arte. Estudié arte dramático y luego me encontré con las misiones humanita-
rias y con el clown, uní todo en una tesis sobre la risa en Colombia como forma de resistencia y libertad en 2013, y en ese proceso de defensa de un doctorado casi único en su especie, conocí a la compañía de clowns: Bataclown. Cómo tallerista, la historia del grupo es mi propia historia, siento que conformamos un grupo desde el primer momento en que nos encontramos. Realicé el pre-taller unos meses antes en Apartadó y les propuse a las asistentes compartir expectativas respecto del proceso, y la palabra más frecuente, fue:

Esperanza

5 · Pineau, G. *Histoire de vie et reconnaissance des acquis*. Montreal: Prospectives. 1984, 182. Traducción propia del francés. “Avant de faire faire- soit individuellement soit collectivement – l’histoire de vie pour reconnaître des acquis, il faut avoir fait la sienne, individuellement ou collectivement, en tout ou en partie. Cette condition est lourde. Mais elle semble majeure et offrir plus de garantie que tous les précautions procédurières et/ou instrumentales ultérieures. Seul un face-à-face avec sa vie permet d’approcher le face-à-face des autres et d’effectuer un cheminement côte-à-côte formateur avec eux.

MG: Soy Myriam Gauthier, soy una mujer de 53 años. Soy clown desde 1996, Clownanalyste desde 2016, actriz y formadora de teatro desde 1994 y formadora en el centro de formación de clowns de Bataclown desde 2021. Mi experiencia personal induce necesariamente filtros personales de percepción y comprensión, y arroja luz sobre lo que me impacta en el proceso del taller en Apartadó. Los temas fuertes en mi trabajo se relacionan con abandono, soledad, duelo, dificultades relacionales, expresión a través del cuerpo y mutismo, acoso, poder feminidad, prejuicios: yo y los demás y nuestro lugar en la sociedad. Mi primer acercamiento al teatro fue a los 15 años, estaba muy aburrida en la escuela, me sentía "al margen" y muy sola. Ya devoraba obras de teatro y me encantaban los payasos. Tímida y enfermiza, me atreví a apuntarme a un taller dirigido por mi profesor de francés (también actor, director y pintor). Descubrí en este estudio un lugar de libertad, un espacio donde 'todo es posible'. Por primera vez, tuve la impresión de entenderlo todo, de estar en mi lugar. Después de 6 meses en el fondo de la habitación, me invitó a atreverme, a subir al escenario y ponerme en la luz. Recuerdo muy bien las sensaciones de ese momento. Guardo imágenes en mi memoria, percepciones corporales muy fuertes y todavía puedo escuchar las risas del público. Escuchar al público, ser observada con atención, considerada, sentir este espacio de expresión, libertad y toma de decisiones, hacer reír a la gente ¡sin que yo lo supiera!, exponiendo mis 'debilidades', jugar con ello y estar en contacto con el público, me causó un verdadero shock físico y emocional, y me dio impulso y raíces en la construcción de mi identidad. Los encuentros que me ofreció la vida después me abrieron las puertas al payaso, a los viajes, al teatro social. Para mí, esta experiencia está ligada a la belleza, a la sinceridad de estar en relación con uno mismo y con los demás. Una forma de conectar con la humanidad. El Teatro "social" me ofreció la oportunidad de trabajar mi sinceridad como actriz y directora. Crear un espectáculo o una obra de teatro para una persona que ha sufrido un trauma, una enfermedad, un desarraigo, frente a un público preocupado no me da derecho a "hacer trampa". Esta relación con un público que sabe y ha sufrido, conduce a un intercambio de emociones sencillas y sinceras. Mi necesidad de experiencia en el escenario, siempre ha tenido un vínculo directo con mi trabajo como formadora. Solo puedo transmitir y entender lo que he vivido en mí misma y lo que he vivido en el escenario.

Sobre la creación del taller de arte aplicado: taller de juegos expresivos clown

En este apartado, la voz narrativa, habla desde un lugar en el que como talleristas, artistas e investigadoras se construye la experiencia en el proyecto desde la pluralidad.

AMV: Dentro del proyecto TransMigrArts, nos propusimos movernos para observar talleres artísticos con comunidades de migrantes entre las estructuras académicas y artísticas que conforman el consorcio de investigación. Fue así como Karima Zaiz y Myriam Gauthier de la compañía Bataclown visitaron la experiencia del *Taller itinerante de artes para la paz* en la Universidad de Antioquia, taller de arte aplicado para líderes sociales migrantes y desplazados, y fue también, como desde la Universidad de Antioquia, viajamos a observar el taller de clown aplicado impartido por el Bataclown en la ciudad de Toulouse con integrantes de la asociación "Espoir", (esperanza). En ambas experiencias, desde el primer encuentro se impuso la *coparticipación*. Artistas y participantes confluimos en el rol activo de escuchar, hacer y jugar que era lo propio del clown. TransMigrArts fue toda una aventura científica, un viaje, muchos viajes y un camino práctico en el que desaparecían las fronteras entre disciplinas y roles. Paradójicamente el arte del clown nos enseña cómo enfrentar la problemática diagnosticada por el proyecto. De este encuentro, surgieron informes, análisis y comprensiones de como el arte del clown flexibiliza su técnica para el trabajo con la vulnerabilidad. Así surgió el taller de arte aplicado: el taller de juegos expresivos. El cuál nos propusimos coimplementar juntas en la siguiente fase del proceso, en 2025 en Colombia. (Velásquez. "Registro de taller". Medellín: febrero-julio de 2022. Toulouse: enero-junio de 2023)



https://tallerestransmigrarts.com/talleres/juegos_clown/#/

El grupo conformado en Apartadó, Urabá: la acogida como acto de cuidado

Los talleres TransMigrArts se plantean especialmente el momento de la acogida y confianza, al tiempo que transforman la manera como son recibidos los migrantes y desplazados en el mundo. Proponen un ejercicio de máxima gene-

rosidad entre el lenguaje del arte y las personas que, desde la vivencia, participan en los distintos roles: talleristas o participantes. Así narran las talleristas este momento:

AMV: Un grupo de personas líderes y líderesas migrantes y desplazadas en Colombia fue nuestra siguiente estación. Por experiencias previas, de la Universidad de Antioquia (UdeA) en las regiones, entramos en contacto con el territorio de Urabá, conformando el grupo con el cuál se implementó el taller de juegos expresivos. El momento de coimplementar es en el proyecto TransMigrArts un proceso interesante, ya que se deben alinear las artistas talleristas con el taller creado y con el contexto situado, estableciendo un equilibrio que es muy relativo entre la escucha que se adapta al contexto y la intención de cada ejercicio pensado y definido por el taller. Trabajamos diariamente, leyendo y releendo los ejercicios que nosotras mismas habíamos creado, experimentando, y pensando. Se creó una colaboración entre la UdeA y la corporación artística Camaleón teatro de Urabá, un teatro comunitario con 20 años de experiencia, construido en un barrio fronterizo que recibe personas desplazadas. Encontrarse con el grupo, las primeras miradas buscan tejer una confianza allí donde hay miedos, extrañeza y timidez. Cómo hacer esto desde la colaboración, reconocerse, encontrarse en el lugar del taller. Precisamente es uno de los hallazgos científicos -si podemos decirlo así- más relevantes de TransMigrArts: un proyecto con migrantes y desplazados debe reconstruir completamente el valor perdido en las fronteras, visas, culturas: la acogida y llegada al lugar.

En el primer momento del taller, los ejercicios de acogida y apertura de los encuentros se convierten en la primera forma de coparticipar y cocrear, entre talleristas y grupo se conforman los primeros pasos, miradas, encuentros, primeras sonrisas y mucho respeto por la sensibilidad de cada persona. Es un momento -lleno de misterio- encontrarse con personas desconocidas,

e invitarles a jugar. La coparticipación se materializa en respeto, un profundo y visible respeto por la forma e intención con la que cada persona, llega, saluda, se instala, intercambia, se silencia, se dispone. Un respeto que se contagia y pasa a manera de resonancia entre talleristas, técnicos, y participantes. En este sentido, la experiencia consiste en poner en práctica los principios de coparticipación y cocreación con el cuidado pertinente. Sentir el límite del cuidado y reconocer hasta dónde se puede llegar sin invadir la libertad del otro. El desafío está en sentir y respetar esos límites. Poner en diálogo, la empatía frente a la vulnerabilidad y discernir hasta dónde acompañar al otro sin imponerle una visión externa de su propia vulnerabilidad. (Velásquez. "Registro de taller". Apartadó. 2 al 5 de abril de 2025)



Fotografía de David Romero. Taller Juegos Expresivos. Apartadó, Colombia. 2 de abril de 2025.

MG: desde la perspectiva personal, el momento de acogida, lo veo como un momento clave. Observo mucho al principio -¡creo que eso me tranquiliza!-, observo los lugares que cada uno toma y la atmósfera, la atmósfera que se va instalando poco a poco. Me doy cuenta de que a menudo tengo una percepción tranquilizadora de esta observación y, al mismo tiempo, me causa un poco de "miedo", muy rápidamente me pregunto: ¿Qué lugar ocupo? ¿Dónde me ubico físicamente? ¿Qué hago? ¿Cómo doy la bienvenida a todo el mundo? ¿Qué muestro a los demás? ¿Cómo me presento? De hecho, ¡creo que estoy francamente asustada! Internamente. Es la misma sensación cuando entro en el escenario. El vacío. Antes del partido. Siento el miedo a lo desconocido. No sé qué va a pasar, qué va a pasar, qué vamos a vivir juntos. Es una sensación especial: provoca miedo, inseguridad, duda y al mismo tiempo la chispa, el placer, la emoción, el ímpetu hacia el descubrimiento. ¡Todos mis sentidos están en alerta!

Estos sentimientos me abruman un poco. Mi cerebro me dice que mi lugar está en mi postura física y emocional, en mis elecciones y decisiones, mi corazón me dice que mi lugar está en la sinceridad, sigue siendo tú misma, natural. Confianza.

El primer encuentro visual de los cuerpos y la primera mirada intercambiada impacta mis sentimientos y la proyección que tengo del próximo taller. Voy a recorrer este proceso con estas personas que no conozco.

Me parece que es rico en personalidades tan diferentes y tan similares. Creo que tengo algunas de las mismas preguntas que los participantes y me gusta esta horizontalidad en la relación. Estamos embarcados juntos en este proceso común, nuestros "conocimientos" y "experiencias" se retroalimentarán.

Me siento como si estuviera en el andén de una estación o en la entrada de una puerta de embarque en el aeropuerto. Ya tengo mi billete, mi pasaporte, pero irse de viaje sigue siendo una incógnita deliciosa y confusa.

Entonces siento en el primer círculo del taller la necesidad de hacer espacio, de eliminar toda esta superfluidad "tranquilizadora" para acoger lo que va a surgir.

La bienvenida de los participantes en este primer círculo de conversación es un momento fuerte, al igual que todos los demás círculos de conversación. Para mí, es un fuerte anclaje en la confianza, la escucha, la empatía y la consideración hacia todos.

Es un tiempo libre para hablar. Siento que 'soy parte de', que tengo la libertad, como todo el mundo, de depositar y compartir una palabra, palabras, sensaciones, emociones sin juzgar. Es un momento en el que eres libre de expresar un sentimiento, una experiencia, de dejar una huella personal y de compartirla en resonancia con un grupo. El círculo ofrece esta horizontalidad no jerárquica: "me siento al mismo nivel que todos los demás, visto y escuchado por todos". A menudo hay un silencio antes de hablar. Experimento este silencio como la nota "sagrada" de que lo que se deposita quiere ser "sincero", "justo consigo mismo" y "compartido".

Ser aceptada y reconocida 'aquí y ahora' sin juzgar me ha permitido tener confianza, reconocer dónde estoy sin sentir esta culpa paralizante, descubrir que: 'lo que soy cuando soy sincero', incluso con mis debilidades, puede aportar a todos, a un colectivo, a un proyecto.

Es un encuentro a varios niveles: de persona a persona; de persona a payaso; de persona a formador; de payaso a payaso. De payasos a público.

La diversidad de colores del grupo, el lugar de cada uno.

Percibo que el proceso del taller se nutre del proceso de cada uno de nosotros. Lo que se ilumina en una persona iluminará a otra. Lo que es experimentado por uno alimentará la experiencia del otro. Lo que se "cura" en uno "curará" a otro. La empatía juega un papel importante en el proceso de todos. Reconocerse a sí mismo, hacer de la experiencia, de las palabras, de las emociones, de los sentimientos de la otra persona una resonancia personal. El otro habla a través de nosotros y nosotros hablamos a través de él.

Cada uno tiene un lugar especial en el grupo que nutre la historia común.

Sentir que estamos conectados y que avanzamos juntos me tranquiliza y me da mucha alegría interior. Este grupo me hace 'crecer' como persona, mi entrenador y mi payaso. Siento mucha gratitud. (Gauthier. "Registro de taller". Apartadó. 2 al 5 de abril de 2025)

Tejer calentamientos con el cuerpo en el taller: los cuerpos como territorios de expresión y memoria de las participantes

En los talleres TransMigrArts, el momento que sigue a la acogida es el de calentamiento o activación corporal y consiste en disponer el cuerpo

para el juego, el cuerpo en todas sus dimensiones. El análisis cualitativo del discurso realizado en la tercera etapa del proyecto, para crear los talleres prototipos, permitió reconocer que:

La relación entre la objetividad del CUERPO como el lugar concreto en el que se manifiestan de manera visible cambios, movimientos, expresiones, gestos, reacciones, estados del sujeto portador de las subjetividades y sensibilidades, integrando las categorías de emoción, tiempo, espaciar y sentir. Esta categoría se relaciona tanto con la experiencia sensible de cada persona durante el proceso de los talleres, como con la dinámica colectiva. Es recurrente la alusión al estado del cuerpo al inicio de la sesión y al final de la sesión, evidenciando movimientos de las sensibilidades propias, exploradas y creadas (Velásquez y Alvarán, 2023, 84).

MG narra: Me conmueve especialmente la apertura del taller con el ejercicio de calentamiento la "respiración del árbol". Encuentro en ella lo que es querido para mí: ser parte de una familia común, sentirme diferente (cada uno a su propio árbol), estar conectado a través de nuestras raíces, desarrollar nuestras ramas, crecer a través de nuestras experiencias, dar flores o frutos, semillas para sembrar. Estar en contacto. Es un ritual durante el proceso. Me reconecto con mi árbol y con los demás cada vez de una manera diferente, más consciente. También percibo que el cuerpo del grupo es más abierto, más en el placer de encontrarse y conectarse: los intercambios de puntos de vista son diferentes, alimentados por nuestra experiencia grupal. (Gauthier. "Registro de taller". Apartadó. 2 al 5 de abril de 2025)

La tallerista AMV analiza pedagógicamente, los momentos de calentamiento:

De manera particular siento la necesidad en los ejercicios de calentamiento y disposición del cuerpo para el juego, como un momento indispensable para ponerse en disposición anímica y física para jugar, crear e imaginar. Es el momento de celebrar, casi que festejar que estamos varias personas juntas en un espacio íntimo para ser sí mismo y ser con las demás. Convocar emociones como la alegría, la tranquilidad, la seguridad, la curiosidad, no solo estimulan la creación de sustancias químicas en los cuerpos individuales si no que permiten que nuestra mente y cuerpo se abra, disponiéndose a la experiencia de construir con otros. El tema no es "el" ejercicio planteado, si no, el cómo recreamos el ejercicio tejiendo entre el grupo un calentamiento con movimientos anímicos y físicos. Después de varios talleres en el proceso de TransMigrArts, como artista y participante puedo destacar tres ingredientes fundamentales en los ejercicios de calentamiento: la mirada entre todos los participantes del grupo, la respiración de cada uno y el aire que circula entre todos los cuerpos y la alegría de estar en un espacio único, particular, creado para jugar. Muchas veces, un espacio explorado por primera vez por los participantes. La noción de tejido para el momento del calentamiento aporta muchas claridades sobre la manera práctica como se aborda y se cuida este momento de preparación y disposición del cuerpo para el juego. No es una repetición secuencial de ejercicios físicos, sino una sumatoria de movimientos corporales de las personas y de sus memorias, que se realizan con la singularidad de cada una. Se trabaja con imágenes que permiten compartir un imaginario común y que estimulan al impulso y movimiento, así cada una se apropia de este imaginario y explora su cuerpo como un territorio a descubrir. (Velásquez. "Registro de taller". Apartadó. 2 al 5 de abril de 2025)

El momento del arte aplicado, materialización de la cocreación en el taller por la escucha activa

Una vez sumergidos los participantes en la dinámica del taller entre los momentos que conforman cada sesión -acogida, calentamiento, arte aplicado y cierre-, fluye orgánicamente la escucha activa. Este concepto es desarrollado por la psicología humanista, la terapia, la educación, (Rogers,1957; Gordon, 2001; Covey,1989) y la filosofía moral (Hoffman, 1977; Altuna, 2023), desde las posiciones y perspectivas que se adoptan en el ejercicio de la interacción de los sujetos con su entorno.

Se distinguen las perspectivas auto-centradas, con tendencia a enfocar la atención principalmente en uno mismo, minimizando la importancia de las experiencias y perspectivas de los demás y las perspectivas hetero-centradas desarrolladas más que todo por los estudios de género en el reconocimiento de las diferencias y diversidades en todos los ámbitos, sobre todo culturales. La escucha activa es posible si hay un ejercicio de parte del artista tallerista de descentramiento. La escucha es la forma no solo es oír, sino de escuchar, dándole un lugar central a lo que está diciendo el otro: no solamente

con la voz, sino con el cuerpo, con el gesto. La escucha es activa porque es un esfuerzo de las propias capacidades para imaginar y comprender al otro. No ir en la vía de lo que la tallerista individualmente piensa que debe hacer en el taller, si no en la vía de lo que el grupo crea: el nosotros construido entre unos y otros como un nuevo sujeto que va guiando los momentos de encuentro en el que explora y colabora. La escucha activa se presenta como un faro de luz, guiando el grupo a través del mar de información con empatía y comprensión genuina. En el arte aplicado, esta escucha activa está descendida de la individualidad, permitiendo establecer relaciones significativas dentro del taller, tejiendo un hilo importante de confianza entre las vivencias e historias de vida de las participantes y en el taller mismo como historia que se está construyendo colectivamente.

Las talleristas narran cómo ocurre este proceso que es complejo, pero a su vez clave en lo que se reflexiona, vinculando cocreación y cuidado, en otras palabras, juego y vulnerabilidad.

MG: en el ejercicio del taller, la improvisación de las 3 entradas: persona-personaje-payaso, al final, yo misma también hago 3 entradas en el taller: persona-tallerista y payasa. ¡Lo veo como una primera frustración como tallerista! ¿Cómo construyo impulso, cómo apoyo a la persona en juego si no entiendo todo lo que se dice, si me pierdo palabras importantes, si no percibo el significado y si no puedo decir exactamente lo que siento y pienso en otro idioma? Pues aunque hablo y entiendo el español, no es suficiente.

Tengo miedo de lo 'irrelevante' y probablemente incluso de ser "juzgada" por ello. Especialmente por mí misma. Hasta que lo dejé ir, de acuerdo. Así es como es, me digo a mí misma, ¡tengo que lidiar con eso! ¡Eso también es lo que traigo! Olvida lo que crees saber para adaptarte y dar la bienvenida a lo que está ahí.

Entonces empiezo a observar los cuerpos, el tono de la voz, para captar la reacción del grupo, ¿cómo acogen? Empiezo a conectar con mi interior: ¿cómo reacciona mi propio cuerpo? ¿Cuáles son las percepciones y emociones que surgen en mí? ¿Cómo impacta el otro? ¿Me impacta? ¿Qué reconozco? ¿Qué descubro? ¿Cómo me atrevo a expresarme en mi limitado español? ¿De qué otra manera puedo expresarme? ¿Con mi cuerpo, mi mirada, mi energía, mi cara, mis manos? (Gauthier. "Registro de taller". Apartadó. 2 de abril de 2025)

AMV: en el juego de las tres entradas, cada persona descubre lo que es el arte del clown. Es decir, se lanza a jugar desde la nada. Primero se presenta ante el grupo de manera normal, cotidiana. Luego usando un sombrero y algo de vestuario, sintiendo lo que esto provoca en su juego y la mirada del grupo. Luego con la nariz de payaso puesta en la cara, sintiendo sus propias emociones y compartiendo la mirada con el grupo. Es un juego aparentemente simple, pero muy difícil porque nos confronta como personas a las expectativas que tenemos de nosotras mismas en términos de éxito y fracaso. Pensamos y queremos que el ejercicio sea bien hecho, pero descubrimos que no hay una forma de hacerlo bien o mal. Simplemente es estar delante del grupo, permitiéndose sentir la nariz del payaso, las emociones propias y las reacciones del grupo. Es un momento en el que cada uno es su propio maestro, convirtiendo el grupo en un colectivo que acompaña a cada uno en su propio camino, yo diría que no solo se descentra el tallerista, si no cada uno, pues dejamos a un lado la expectativa individual de hacer algo bien, y acogemos la posibilidad de estar en el presente, sintiendo.

Otro ejercicio del taller es el “Ejercicio de juego en familias”: La importancia de compartir en el juego nos permite, catapultar nuestras acciones y reacciones por los impulsos del grupo. Es más fácil reconocernos como seres humanos imperfectos cuando estamos acompañados que cuando estamos solos. Esta es la propuesta de las improvisaciones, jugar en grupo. Es en grupo como se contagia la empatía, cada persona desinhibe su soledad. Pues apoyados en el juego del equipo, comparten el fracaso, el dolor, el susto, los nervios, los defectos. Cuando les invitamos a jugar en grupo, se perciben tímidas, pero una vez proponemos la idea de compartir en familia, la anergia creativa se activa y se apoya en la fuerza y red grupal. Sin embargo, técnica y artísticamente el elemento que indicamos como ingrediente necesario, es poner toda la atención en la escucha, la escucha grupal, la escucha de los compañeros y dicha escucha pasa por un estado importante de disposición individual para el juego y de disposición grupal para silenciarse, aceptar y aceptarse y permitir que la escucha sea parte del juego para todos los participantes. Desde el punto de vista de los principios, es ejercicio de arte aplicado es el momento en el que se crea, cocreando en grupo y en el que la participación, coparticipa entre participantes que jugamos como público y participantes que improvisan. Como lo plantea (Boal 2001) en el teatro del oprimido, el juego teatral, en nuestro caso el clown, crea un “espacio de ensayo para la vida”, donde se pueden experimentar roles, emociones y conflictos sin las sanciones de la vida cotidiana. El escenario es un laboratorio de libertad como nos lo presentaba Myriam en su relato.

Me parece muy importante decir, que en el taller de juegos expresivos hay una decidida intención de no hacer del dolor el centro explícito de los juegos o improvisaciones propuestas, dentro del principio del cuidado, podemos llamar a esto una ética de la dignidad, del cuidado del tallerista que guía al grupo de participantes. La persona que juega y explora el arte del clown sabe que las experiencias vividas, memorias e incluso traumas, son evocadas desde la metáfora y la risa, permitiendo al grupo reconocerse en ellas sin quedar atrapado en la victimización de sí mismo o en la revictimización que como equipo podríamos causar al no tener estrategias reparadoras del daño identificado. (Velásquez. “Registro de taller”. Apartadó. 4 de abril 2025)

MG: en el ejercicio de las familias que evoca Ana, percibo la alegría de las personas de encontrarse y formar parte de una familia de ‘juego’. ¡Sea lo que sea!

Las familias de ‘payasos’ son especiales, chispeantes. Pero lo que está en juego son el mismo tipo de relaciones: los lazos y los problemas de los hermanos, los líderes ‘parentales’, los primos. Cada uno puede elegir su lugar, reconocer al otro y ponerse en juego.

Es también experimentar que “el juego del otro también es mío”. El juego del otro ayudará a nutrir mi juego. Sus problemas son mis problemas. Sus alegrías son mis alegrías. No estamos solos.

La empatía es muy fuerte en las improvisaciones ‘familiares’. Estamos juntos. Jugamos juntos. El taller de juegos expresivos propone que los talleristas-clowns, intervengan en el espacio del taller, nuestra familia de payasos: Ana Miqueta, Maboulette, Doc y Olga⁶.



Fotografía de David Romero. Taller Juegos Expresivos. Apartadó, Colombia. 3 de abril de 2025.

6 · Ana Milena Velásquez es la payasa Anamiqueta. Karima Zaiz es la payasa Maboulette, Therese Vincent es la payasa Doc y Myriam Gauthier es la payasa Olga.

Esta intervención pone en juego a nuestros propios payasos delante de la gente, el grupo que se hace público y con quién jugamos y nos ponemos en contacto. Siento un 'destello' de vivir este partido. "Ir a encontrarnos" es siempre una fuente de emociones compartidas. Me siento apoyada por mi 'familia de payasos' e intercambiamos las mismas miradas de 'no sabemos qué va a pasar', preparándonos el uno para el otro. Es un vacío que nos excita y nos aprieta al mismo tiempo. La máscara del payaso me ofrece esta pequeña 'discrepancia' con mi persona. Yo soy introvertida, pero *Olga* es 'más extrovertida'. ¡Ella salta al encuentro con sus emociones!

¡Qué maravilloso momento compartido! Recuerdo las emociones que me atraviesan con cada mirada que encuentro. Cada persona es diferente y la relación que mi payasa *Olga* teje con ellos está teñida de diferentes matices y colores. *Olga* comparte la alegría, la gratitud, la fraternidad, la timidez, el deseo de hacer cosas estúpidas, las travesuras, la amistad, la dulce locura. Se siente impresionada por algunos, tiene ganas de abrazar a otros, o de dar una energía estimulante, un grito de alegría, un salto a los brazos llenos de amor. El encuentro con *Olga* provoca una oleada de emoción particular en todos. Mis hermanas payasas están pasando por lo mismo, todo está bien, ¡juntos en este encuentro! Seguimos el círculo formado por los participantes. Vamos a ver a todos y en un impulso entusiasta provocamos un baile exaltado. Todo el mundo baila con todo el mundo. Todo se confunde. La alegría está en todas partes. Y entonces es hora de irse, para dejarse el uno al otro. ¡Volveremos! Un último vistazo. Una mirada a compartir. ¡Qué bueno fue!

Cuando volvemos, siento las diferentes miradas de los participantes. Algo ha cambiado. Sus comentarios arrojan luz sobre sus placeres al haber podido conocer a payasos y su sorpresa al encontrarnos en una persona 'normal'. Veo en sus ojos que buscan las huellas que nuestros payasos han dejado en nuestros cuerpos, nuestras expresiones faciales, nuestra forma de hablar, de mirar, de reír. Me conmueve 'este primer encuentro con un payaso'. Encuentro en ello la sinceridad, el no construir nada, no planificar nada del encuentro, simplemente vivir juntos la emoción compartida que surge a primera vista. (Gauthier. "Registro de taller". Apartadó. 4 de abril de 2025)

Las afectaciones narradas por las talle-
ristas son estados necesarios para el
juego y la transformación. Los princi-
pios de coparticipación y cocreación
son posibles en el taller, pues a través
del juego creativo y la improvisación se
ofrece un espacio seguro y lúdico para
explorar la sensibilidad, la expresión
corporal y emocional y la relación con
los otros. El carácter inclusivo y deses-

tructurante que aporta el arte del clown
y payaso permite que cada participante
se acerque a su autenticidad y recono-
zca su singularidad, a la vez que estable-
ce vínculos con el grupo. Al tiempo que
se juega con la vulnerabilidad humana
se crea confianza experimentando la
fuerza transformadora que conlleva la
experiencia creativa de jugar colectiva-
mente.

El cierre de las sesiones y del taller, como practicas simbólicas de cuidado y continuación

AMV, narra: El cierre de la sesión es tan importante como la acogida. Es un espacio- tiempo para la autorreflexión, para la palabra compartida y en el taller de juegos particularmente. Es un espacio en el que las emociones afloran de maneras muy diversas. El taller nos plantea el juego, el disfrute y las emociones están muy ligadas a la risa, la alegría, la liberación del stress cotidiano. Cuando finalizan los encuentros llega un momento de calma y en medio de la confianza generada entre el grupo se comparten narrativas de vida, sobre todo de migración, violencia y desplazamiento: el taller ha creado el espacio para la escucha y para el compartir vivencias.

Este espacio se cuida tanto y más como se ha cuidado el taller. Se realizan acciones simbólicas, con escritos, con velas, con objetos significativos y a manera de ritual cada una tiene el tiempo y el espacio para agradecer al grupo por la experiencia compartida del taller. En Apartadó se nos atrancó una gran piedra en el bus que transportaba al equipo al espacio del taller, haciendo que llegáramos tarde a la hora de inicio. Pusimos la piedra en medio del círculo grupal: reflexionamos sobre las piedras como problemas que se nos presentan en el camino de la vida y propusimos que no solo pusiéramos la piedra si no que aprovecháramos el grupo para pedir ayuda. Ese día especialmente el cierre consistió en agradecer a cada participante su presencia en el taller, en la vida y su capacidad para superar las piedras en el camino.

En el cierre de cada sesión, se reflexiona sobre la posibilidad de que el taller culmine con una acción compartida con el público, no consiste en una muestra de resultados. Es un compartir con familiares, amigos e invitados de los participantes. Se les invita a compartir las experiencias y transformaciones que ha generado el taller.

En Apartadó, se conformaron cuatro grupos: cada clown artista del taller hizo parte de uno de los 4 grupos entendiendo como familias. Se propuso improvisar y jugar con las siguientes premisas simbólicas, enfatizando en el tejido colectivo creado durante varios días y en la confianza de la continuación de los proyectos de vida de los participantes: "Si yo fuera"; "El viaje"; "El Regalo"; "El Recuerdo".(Velásquez. "Registro de taller". Apartadó. 8 al 10 de abril de 2025)



Fotografía de David Romero. Taller Juegos Expresivos. Apartadó, Colombia. 8 de abril de 2025.

MG, concluye su relato compartiendo su sensibilidad:

¡Qué hermoso viaje!

¡Siento un verdadero placer al improvisar con ellos! Mi payasa *Olga* brilla al estar en este compartir. ¡Qué placer! ¡Qué alegría! Todavía siento la inmensa alegría de compartir esto con todos. Todavía tengo sensaciones corporales y recuerdos, imágenes precisas de esta improvisación. Los momentos en los que me dije a mí misma mientras miraba a mis compañeros de juego: ¡Adelante, atrévete! ¡Adelante, toma tu lugar! ¡Adelante, recibe la emoción del público! Adelante, tómate el tiempo para observar el impacto de lo que tu payaso expresa en tus compañeros de juego! ¡Adelante, llévate todo! Las risas, la emoción, la complicidad, la escucha, las miradas... ¡Adelante, siéntete libre! ¡Y juega, juega con él! (Gauthier. “Registro de taller”. Apartadó. 8 al 10 de abril de 2025)



Fotografía de David Romero. Taller Juegos Expresivos. Apartadó, Colombia. 9 de abril de 2025.

La coimplementación del taller *Juegos expresivos y clown, emociones y estaciones en la migración* permitió reconocer el arte aplicado como un dispositivo transformador en contextos de migración y desplazamiento. A partir de los registros autoetnográficos y la observación participante se identificaron cuatro hallazgos fundamentales que ponen de relieve una ética del cuidado.

La acogida como acto de cuidado y reconstrucción del vínculo social: el inicio de cada sesión, concebido como un espacio ritual de encuentro, posibilitó reconstruir la confianza en un territorio atravesado por la violencia y el desarraigo. Los gestos simples de saludo, escucha y recono-

cimiento mutuo facilitaron que el grupo se constituyera en una comunidad de juego, reafirmando la importancia de la coparticipación desde el primer contacto.

El cuerpo como territorio de expresión y memoria: los ejercicios de calentamiento y activación corporal permitieron a las participantes disponer sus cuerpos para el juego y la creación. El análisis cualitativo evidenció movimientos de apertura, relajación y conexión grupal, lo que muestra cómo el cuerpo funciona como espacio donde se manifiestan y transforman emociones ligadas a las experiencias migratorias.

El clown como lenguaje de vulnerabilidad compartida: el juego del clown y las dinámicas de improvisación favorecieron la desinhibición, el reconocimiento de la propia fragilidad y la validación de la risa como recurso de resiliencia. Los juegos en familias y las improvisaciones colectivas mostraron que la empatía y la escucha activa se potencian cuando las experiencias se comparten en clave lúdica, evitando la victimización y generando narrativas dignificantes de las memorias migrantes.

El cierre como práctica simbólica: los rituales de cierre, a través de palabras, objetos y acciones compartidas, consolidaron aprendizajes y reforzaron la construcción de memoria colectiva. Este momento permitió proyectar los sentidos

del taller más allá de la experiencia inmediata, destacando la importancia de anticipar el final como parte del cuidado y de la sostenibilidad de los procesos comunitarios.

En conjunto, los resultados sugieren que el arte aplicado, al ser implementado desde la cocreación, la horizontalidad y la ética del cuidado no solo moviliza habilidades expresivas y creativas, sino que también fortalece competencias socioemocionales como la empatía, la resiliencia y la capacidad de estar en el presente. Estos hallazgos dialogan con los aportes de Boal (2001) sobre el teatro como “espacio de ensayo para la vida”, y evidencian la pertinencia del clown como herramienta pedagógica para trabajar con poblaciones en situación de vulnerabilidad.



Fotografía de David Romero. Taller Juegos Expresivos. Apartadó, Colombia. 9 de abril de 2025.

Para concluir

Los talleres TransMigrArts, promueven una transformación personal y grupal, la experiencia del taller de juegos expresivos evidencia que el arte aplicado, en particular el del clown, constituye una herramienta potente para acompañar procesos de migración y desplazamiento desde la sensibilidad, la escucha activa y la cocreación. El trabajo realizado en Apartadó demuestra que los principios de horizontalidad, confianza y flexibilidad son claves para favorecer la construcción de vínculos y de memorias colectivas que dignifican las experiencias migrantes. Asimismo, el carácter lúdico y desestructurante del clown abre un espacio seguro para reconocer emociones, transformar vulnerabilidades y potenciar la resiliencia individual y grupal. A través de la nariz roja del clown -como máscara y símbolo de la apertura al juego-, se favorece la desinhibición y la posibilidad de conectarse con lo esencial de cada persona, más allá de las barreras lingüísticas o culturales.

El énfasis en el cuidado y la escucha activa son claves para la implementación de los talleres, pues en el contexto de la migración, las personas suelen atravesar experiencias de desarraigo, ruptura y reconstrucción de identidades. Estas vivencias generan emociones diversas que, muchas veces, no encuentran un canal expresivo adecuado. El clown, con su lenguaje corporal y su énfasis en la vulne-

- la escucha activa, que otorga lugar y reconocimiento a las personas y sus narrativas orales, corporales y al grupo;
- la confianza en el grupo, propiciando que los participantes se cuiden entre sí, evitando expectativas relacionadas con que el tallerista se responsabiliza únicamente y permitiendo a la dinámica del grupo desarrollar el apoyo social y capacidades de relacionamiento;
- la importancia del trabajo interdisciplinario y dialógico entre la misma disciplina - las clowns-. El proceso de transmisión o guía de la tallerista no debe enfrentarse en soledad, contar con profesionales de la salud, pactar protocolos con el equipo y desarrollar los contenidos del taller de forma dialógica es fundamental para cuidar. El arte aplicado implica un “descentramiento”: del yo creador hacia un nosotros colectivo;
- es fundamental preparar al grupo para el cierre, anticipando el final desde el inicio y proyectando aprendizajes hacia el futuro;
- la horizontalidad en la relación es la base, para ser y sentirse parte de un grupo que aprende junto, y se concreta en ejercicios prácticos que permiten la coparticipación de todo el grupo en el proceso;
- la apertura y disfrute de cada momento, sorprenderse y dejarse enseñar por lo que emerge del proceso, la creación emerge del grupo creado;
- La flexibilidad es la guía, adaptarse a lo que el grupo necesita, en lugar de seguir el taller como un guion rígido, hay que dejarse llevar por los momentos y sesiones propuestas. En este punto es clave la actitud de disfrutar del error: la postura como tallerista de un clown es amar compartir la propia vulnerabilidad.

rabilidad y la risa compartida, se convierte en una herramienta pedagógica potente para reconocer, expresar y transformar dichas emociones. El trabajo en grupo, basado en la escucha, la confianza y la cooperación, potencia la interrelación y la construcción de una memoria colectiva que reconoce y valida la experiencia migrante. De este modo, el taller no solo promueve el desarrollo de habilidades creativas y expresivas, sino que también fortalece competencias socio-emocionales como la empatía, la resiliencia y la capacidad de estar presentes en el aquí y el ahora. Se trata, por tanto, de una propuesta de arte aplicado que integra arte, juego y acompañamiento emocional en un espacio de cuidado y transformación individual y comunitaria.

Desde el ejercicio autoetnográfico, las narrativas en primera persona y las experiencias compartidas de las talleristas permiten comprender como cada taller moviliza profundamente y transforma las personas: talleristas, participantes, aunque sea palpable la tensión entre dejarse afectar y mantener la claridad necesaria para acompañar al grupo.

Finalmente, se identifican desde la experiencia de las investigadoras estrategias para crear un entorno de cuidado y materializar principios como la coparticipación y la cocreación en un taller con comunidades vulnerables:

Referencias bibliográficas

- Aguilar Castro, D. I. (2021). *La ética del cuidado y la posibilidad de tejer mundos más amables: Un acercamiento a procesos de construcción de paz en Pradera*, Valle.
- Alvarán Lopez, S., Viguera Bautista, X., et al. (2022). Taller itinerante de artes para la paz TIAP en Urabá-Colombia. *TMA 1*, Ñaque, Madrid, 96-117. <https://doi.org/10.59486/NWYN8513>
- Altuna, B. (2023). *En la piel del otro: ética, empatía e imaginación moral*. Plaza y Valdés.
- Ariste, Mur, E. (2021). *Escucha activa: Aprender a escuchar y responder con eficacia y empatía*. Ediciones Díaz de Santos. <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=2UVIEAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR7>
- Bernard Calva, S., et al. (2019). *Auto-etnografía, una metodología cualitativa*. Universidad Autónoma de Aguascalientes. <https://editorial.uaa.mx/docs/auto-etnografia2.pdf>
- Bonange, J. B., Sylvander, B. (2015). *Les clownanalystes du Bataclown: Miroirs révélateurs de la vie sociale*. Precursions.
- Burgos Jimenez, R., Amaya Garcia, N. (2023). Apreciaciones sobre el proceso de investigación-creación aplicado con personas migrantes en situación de vulnerabilidad: Una experiencia autoetnográfica en Bogotá. *TMA3*, Ñaque, Madrid, 24-37. <https://doi.org/10.59486/MTIF8780>
- Aguilar Carralero, A., Linares Izaguirre, D. (2020). Desarrollo de la habilidad de escuchar: Un reto para los docentes de la educación superior. *Opuntia Brava*, 12(4), 20–31. <https://opuntiabrava.ult.edu.cu/index.php/opuntiabrava/article/view/1001>
- Castillo, S., Corrons, F. (Eds.). (2025). *La investigación creación aplicada: Innovar desde el arte para los sectores sociales*. Ñaque Editora. <https://www.transmigrarts.com/investigacion-creacion-aplicada-ica/>
- Covey, S. R. (1989). *The 7 habits of highly effective people: Powerful lessons in personal change*. Free Press. <https://icrrd.com/public/media/01-11-2020-212827The%207%20Habits%20of%20Highly%20Effective%20People.pdf>
- Ellis, C., Adams, A. P., Bochner, A. (2019). Auto-etnografía, un panorama. En *Autoetnografía, una metodología cualitativa* (17–42). Universidad Autónoma de Aguascalientes. <https://editorial.uaa.mx/docs/autoetnografia2.pdf>
- Ellis, C., Bochner, A. (2000). Autoethnography, personal narrative, reflexivity: Research as subject. En N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), *The Sage handbook of qualitative research* (733–761), Sage.
- Gilligan, C. (2013). *La ética del cuidado*. Cuadernos de la Fundación Víctor Grífols. https://www.revistaseden.org/boletin/files/6964_etica_del_cuidado_2013.pdf
- Gordon, T. (2001). *Leader effectiveness training: L.E.T.: The proven people skills for today's leaders*. Penguin Putnam.
- Hoffman, M. L. (1977). *Empathy: Its development and prosocial implications*. Nebraska Symposium on Motivation, 25, 169–217.
- Melich, J. C. (2010). *Ética de la compasión*. Herder. <https://doctoradohumanidades.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/04/etica-de-la-compasion-1.pdf>
- Montagud Mayor, X. (2016). Analítica o evocadora: El debate olvidado de la autoetnografía. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 17(3), Art. 12. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1603124>
- Pineau, G. (1984). Histoire de vie et reconnaissance des acquis. *Perspectives*, 20(3), 179–182. <https://doi.org/10.1522/rhe.v8i3.1728>
- Quintero Mejia, M., Ballesteros Albarracín, N. Y., Sánchez Espitia, K. J. (2024). Emociones en narrativas de maestros acerca del daño causado por el conflicto armado. *Revista Colombiana de Educación*, 91, 316–334. <https://doi.org/10.17227/rce.num91-16554>
- Rogers, C. (1957). The necessary and sufficient conditions of therapeutic personality change. *Journal of Consulting Psychology*, 21(2), 95–103. <https://doi.org/10.1037/h0045357>
- Tullis, A. (2019). Yo y los otros: La ética en la investigación autoetnográfica. En *Autoetnografía, una metodología cualitativa* (155–179). Universidad Autónoma de Aguascalientes. <https://editorial.uaa.mx/docs/auto-etnografia2.pdf>
- Velásquez Ángel, A. M., Alvarán López, S. (2023). Categorías asociadas a la transformación de migrantes en situación de vulnerabilidad en los talleres artísticos de TransMigrArts, *TMA3*, Ñaque, Madrid, 76-90, <https://doi.org/10.59486/CWAZ2652>
- 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>

Taller de escritura creativa con migrantes en una casa-hogar en Granada, España

La experiencia de lo propio y lo común

Creative writing workshop with migrants in a group house in Granada, Spain

The experience of what is one's own and what is common

Atelier d'écriture créative avec des migrants dans un foyer collectif à Grenade, en Espagne

L'expérience de ce qui nous appartient et de ce qui est commun

DOI 10.59486/LUNN4508

Gracia Morales, Remiendo Teatro ·
<https://orcid.org/0000-0003-4210-4409>
Ana María Vallejo, Universidad de Antioquia ·
<https://orcid.org/0000-0002-0215-1465>
Natalia Quiceno Toro, Universidad de Antioquia ·
<https://orcid.org/0000-0001-9689-4835>
Ángela Valderrama Díaz, Universidad Pedagógica Nacional y Universidad de Toulouse ·
<https://orcid.org/0009-0005-6782-5191>
y Orlando Arroyave Álvarez, Universidad de Antioquia
<https://orcid.org/0000-0002-4117-3552>

Palabras clave

Escritura creativa, Migrantes, Enfoque psicosocial, Lo propio y lo común

Keywords

Creative writing, Migrants, Psycho-social approach, The self and the common

Mots-clés

Écriture créative, Migrants, Approche psychosociale, Le soi et le commun

Resumen

Este artículo tiene como objetivo dar cuenta de la experiencia de lo propio y lo común en los talleres de escritura creativa con migrantes Fundación Escuela de Solidaridad (FES), Granada, España. En esta actividad de investigación-creación participaron 8 migrantes quienes escribieron textos que luego fueron integrados en una actividad colectiva. Lo que se observó en estos talleres es cómo los participantes parten de sus experiencias propias y cómo estas se convierten en algo común, mostrando la importancia tanto de lo personal como de lo colectivo para comprender su condición de migrante, tanto en sus vulnerabilidades como en sus posibilidades de solidaridad con otros migrantes.

Abstract

This article aims to describe the experience of self and commonality in creative writing workshops with migrants at the Fundación Escuela de Solidaridad (FES), Granada, Spain. Eight migrants participated in this research-creation activity, writing texts that were later integrated into a collective activity. What will be observed in these workshops is how participants draw from their own experiences and how these become something shared, demonstrating the importance of both the personal and the collective in understanding their migrant condition, both in terms of their vulnerabilities and their possibilities for solidarity with other migrants.

Resumé

Cet article vise à décrire l'expérience de soi et de la communauté lors d'ateliers d'écriture créative avec des migrants à la Fundación Escuela de Solidaridad (FES), à Grenade, en Espagne. Huit migrants ont participé à cette activité de recherche-crédation, rédigeant des textes qui ont ensuite été intégrés à une activité collective. Ces ateliers observeront la manière dont les participants puisent dans leurs propres expériences et comment celles-ci deviennent un partage, démontrant ainsi l'importance de l'individuel et du collectif dans la compréhension de leur condition de migrant, tant en termes de vulnérabilités que de possibilités de solidarité avec d'autres migrants.



Introducción

Este artículo tiene como objetivo dar cuenta de la experiencia de lo propio y lo común que se evidenció en un taller de escritura creativa con migrantes en un centro de acogida denominado Solidaridad, ubicado en la localidad y municipio de Atarfe, de la provincia de Granada (España), en el marco de un proyecto de investigación-creación financiado por la Comisión Europea durante los meses de mayo-julio de 2025. Para

Marco conceptual

El enfoque psicosocial ha sido una perspectiva importante para comprender el entrecruzamiento entre lo individual y lo colectivo, siempre mostrando la importancia de considerar las particularidades propias de los individuos participantes en un grupo, una comunidad o una sociedad, sin olvidar aspectos comunes, como la identidad, la lengua, la cultura o el contexto de convivencia común (Pérez y Fernández, 2015). Desde una perspectiva filosófica, se suele hacer un énfasis de la humanidad común de la especie homo sapiens, que va desde aspectos genéticos hasta expresiones emocionales, comunicativas o preguntas ontológicas comunes como el nacimiento, la sexualidad, el padecimiento, la muerte, entre otras características. A pesar de estos aspectos comunes, hay a su vez una pluralidad o diversidad manifiesta en sociedades, culturas e individuos. Tradicionalmente, desde enfoques a veces irreconciliables, se ha hecho un énfasis, ya sea en lo individual, en que se privilegia la perspectiva del sujeto, ya sea en lo “estructural”, en que se privilegia el contexto social, cultural, económico, etc., en que está inmerso el individuo. El enfoque psicosocial busca, a contramano de estas perspectivas, mantener un diálogo o dialéctica permanente entre estas dos perspectivas, mostrando que la configuración subjetiva de los individuos sólo es posible por el contexto social y cultural, pero este, a su vez, no puede soslayar las experiencias particulares de estos que inciden en las vivencias de otros sujetos con los que se comparten espacios comunes. Desde este enfoque se han derivado formas de intervención psicosocial que tienen en cuenta las necesidades psicológicas de las personas, pero también la necesidad de comprender

una mejor comprensión del material expuesto, el siguiente artículo está compuesto de las siguientes partes: qué es lo propio y lo común desde un enfoque psicosocial, haciendo un énfasis en las emociones y estados emocionales; contextualización de la institución donde se realizó el trabajo; presentación de la comunidad participantes; actividades realizadas; hallazgos; y reflexión final.

el contexto en que está inmerso el sujeto o un colectivo particular (Rizzo, 2009).

La intervención psicosocial consiste en un conjunto de métodos y técnicas que suelen utilizar investigadores e interventores sociales con comunidades que se denominan como vulnerables, buscando fortalecer o propiciar procesos como el empoderamiento comunitario, la cohesión social, las identidades personales o colectivas, la incorporación o adopción ético-política de los derechos humanos, etc. Con este tipo de intervenciones se busca, a su vez, que los sujetos y comunidades fortalezcan procesos como la “autoconciencia”, que comprendan trayectorias vitales, que recuperen sus huellas o memorias individuales y colectivas, entre otros procesos.

Es importante señalar que la intervención psicosocial se orienta desde un enfoque diferencial, teniendo en cuenta las particularidades del género, la clase social, la escolaridad, la etnia, la formación profesional o laboral, la edad, la orientación sexual, la religiosidad, entre otros componentes. Al considerar estos aspectos particulares, se indica que, aun dentro de un grupo o comunidad, se pueden identificar características comunes (el idioma, la religión, la misma variable de afectación en fenómenos como la guerra o violencia sexual, etc.). Es importante, sin embargo, tener en cuenta las necesidades de cada uno de los grupos y los individuos que lo componen, así como sus trayectorias vitales particulares.

Así concebido el enfoque psicosocial, como afirma García (2010), no es meramente una técnica que

utilizan profesionales; “es también una ventana abierta hacia un nuevo proyecto de civilización” (p. 17), con un fuerte potencial ético y político, puesto que se privilegian los recursos de los propios sujetos para llevar a cabo transformaciones individuales y comunitarias, y posibilita la expresión de contextos plurales, particulares y universales.

Uno de los aspectos importantes para comprender el enfoque psicosocial son las emociones. Estas expresiones suelen ser abordadas desde la psicología tradicional como reacciones subjetivas sin conexión social. Como han señalado autoras que se han ocupado de las emociones sociales (Illouz, 2024; Ahmed, 2015; Feldman, 2018), éstas, si bien se soportan en reacciones corporales, adquieren sentido o significado sólo en relación con los otros o en contextos sociales y culturales específicos. Como bien afirma Illouz (2024), “las emociones no ocurren dentro del yo (...) Más bien se sitúan en el umbral entre el yo exterior y el interior. Las emociones son liminales” (p. 19). En esa misma línea, Ahmed (2015) escribe: “Las emociones moldean las superficies mismas de los cuerpos, que toman forma a través de la repetición de acciones a lo largo del tiempo, así como a través de las orientaciones de acercamiento o alejamiento de los otros” (p. 24). Las emociones no ocurren sólo como una experiencia interior del

cuerpo: siempre están en relación con otros cuerpos, ya sea para acercarnos o alejarnos.

Desde una perspectiva de las neurociencias, afirma la psicóloga Lisa Feldman (2018) que las emociones son realidades sociales. Los humanos tenemos capacidades de construir conceptos, palabras y categorías para dirigir nuestras intenciones colectivas; éstas nos permiten construir conceptos emocionales para interactuar con otros y darles sentido a nuestras acciones sociales. Para Feldman (2018), si bien las emociones tienen básicamente tres funciones para el individuo — como crear significado, prescribir acciones y regular nuestro presupuesto corporal— las emociones también sirven para la comunicación y para la influencia social, dos componentes centrales en las experiencias comunitarias de los seres humanos.

En síntesis, si bien existe la experiencia privada de las emociones, éstas siempre están en conexión con las experiencias de otros o de contextos que las generan o posibilitan. Desde un enfoque psicosocial las emociones, los estados emocionales y los sentimientos son fundamentales para comprender las experiencias personales y grupales de una comunidad, ya que estos indican trayectorias vitales soportadas en huellas corporales y mnémica, así como en estructuras sociales y culturales que la hacen posible.

Enfoque psicosocial con migrantes

El enfoque y la intervención psicosocial han sido utilizados por investigadores sociales y artistas con diferentes grupos sociales, que van desde víctimas del conflicto armado o violencia de género, hasta grupos racializados o grupos escolares con problemas comunes. Dentro de esos colectivos se encuentran los migrantes, puesto que este enfoque “aborda simultáneamente los procesos migratorios, que arraigan en causas estructurales, y las decisiones individuales que explican un itinerario migratorio concreto” (García, 2010, p. 18).

Las migraciones se dan principalmente en países de conflictos sociopolíticos, problemas de pobreza estructurales o inseguridad o, como sucede en la actualidad, por efecto de catástrofes naturales derivadas de la crisis climática, efecto del con-

sumo desmedido o la depredación ambiental; estos problemas estructurales a su vez inciden en las decisiones personales de los individuos que abandonan sus lugares de origen, buscando mejorar sus condiciones de vida, lo que implica retos y obstáculos en los lugares donde migran.

Uno de los aspectos señalados más importantes de la condición de migrantes, desde este enfoque psicosocial, por parte de entidades como la Organización Internacional para las Migración (OIM), es la vulnerabilidad presente en esta población, principalmente de mujeres, niños, ancianos y personas de la comunidad LGTBIQ+. Para la OIM (2018), la vulnerabilidad “hace referencia a la reducción en la capacidad de una persona o un grupo de acceder a sus derechos humanos o en-

frentar o recuperarse de una situación de explotación, abuso y/o violación a sus derechos” (p. 29). Los migrantes se convierten en personas sometidas a múltiples vulneraciones en su trasegar de un lugar a otro, donde no se reconocen sus derechos y son sometidos a constantes abusos por parte de agentes estatales, grupos irregulares o civiles con poder económico o político.

Sin embargo, Thomas Nail (2015) afirma que en la actualidad los seres humanos nos hemos convertido en migrantes, debido a un aumento de la movilidad humana, pues constantemente estamos mudándonos de sitio, no necesariamente a otros países o pueblos, sino que solemos hacer desplazamientos residenciales, comerciales, o debidos a crisis de vivienda, desalojos, expulsiones o exilios, búsqueda de sustento, entre otros factores.

Cada migrante se desplaza, ya sea por goce o recreación, búsqueda de ganancias económicas, pero también debido a precariedades sociales o por condiciones políticas o ambientales. De acuerdo con este autor, el migrante se sitúa en un punto del espectro migratorio, entre los polos de *inconveniencia* e *incapacitación*, aunque comparte el hecho de que su experiencia de desplazamiento es, en cierto grado, una expul-

sión de su estatus territorial, político, jurídico, económico e incluso identitario. La migración no es totalmente libre o forzada, pues forma parte del régimen de movimiento social. El turista y el vagabundo se entrecruzan constantemente, se mueven en estos aspectos y funcionan como posiciones sociales móviles, no como identidades fijas. En otras palabras, uno no nace migrante, sino que se convierte en uno.

Desde enfoques psicosociales, se han creado modalidades de intervención buscando que los sujetos migrantes puedan potencializar sus recursos psicológicos, sociales, culturales, políticos y legales para hacerles frente a esas condiciones de vulnerabilidad. Para lograr este objetivo se han propuesto, por medios de la intervención psicosocial, estrategias de integración y vínculos de apoyo social, para hacerle frente a la exclusión social (Martínez y Martínez, 2018); para abordar duelos migratorios (Suárez, 2023; González, 2005); para acompañar a mujeres migrantes que han padecido violencia de género (Pombo, 2014); para fortalecer procesos de empoderamiento, cohesión social, entre otros fenómenos presentes en los procesos migratorios, y que requieren de una perspectiva más integral y diferencial, que brinda el apoyo, la atención y el acompañamiento psicosocial.

Escritura creativa y creación colectiva con migrantes

La investigación-creación es concebida como una investigación orientada artísticamente, o que utiliza distintas herramientas artísticas (la danza, la pintura, el teatro, la escritura, etc.), a la vez que recurre a los enfoques, técnicas y metodologías de las ciencias sociales y humanas, y enfoques psicosociales. Sin embargo, de acuerdo con algunos autores como Daza (2009), la creación en arte es sí misma una forma de investigación que genera conocimiento sobre la experiencia humana, donde el sujeto es objeto de estudio y sujeto de investigación; en otras palabras es “arte y parte del problema a investigar” (p. 91). Durante este proceso el creador-investigador, a su vez, experimenta una transformación subjetiva; o al menos, eso se espera que suceda.

En esta modalidad de investigación, la práctica artística se convierte en parte de la metodología investigativa, lo que permite abordar de manera diferente experiencias de personas, como en el caso de los migrantes, lo cual posibilita explorar otros lenguajes, otras formas de comunicación e interacción entre investigadores y participantes. Una de estas modalidades de investigación-creación es la escritura creativa que busca que los participantes construyan diferentes materiales “literarios” (escritos cortos, cuentos, poemas, cartas, entre otros), para contar historias y poder expresar emociones, pensamientos, visiones de mundo o vivencias, o como un recurso pedagógico en la escuela (Taipe et al., 2025). En los escritos elaborados, no sobra advertirlo, no se busca

una expresión “verídica” de lo acontecido a los participantes (que tampoco se excluye), sino que se promueve la imaginación, la inventiva, la capacidad de ficcionalizar, en suma, de potenciar la capacidad creativa.

Tradicionalmente, en el caso particular de migrantes, han predominado los escritos o narraciones, ya sea contados por estos en textos a través de autobiografías, autoficciones o ficciones, si es que es posible hacer una diferencia compartimentada de estos géneros literarios. El “escritor migrante” se ha ocupado del desarraigo, del exilio, de los procesos de identidad nacional, de las emociones que emergen en esta experiencia de desplazamiento, del rol de género, etc. (Martínez, 2024; Ansó, 2023; Serafin, 2017). Más recientemente, se han añadido temas narrativos como la experiencia trans en el proceso de migración, como lo hace la escritora DeRuiz (2023) en su texto autobiográfico *Crucé la frontera en tacones. Crónicas de una TRANSgresora*.

También en las últimas décadas, periodistas, cronistas, escritores e investigadores, se han encargado de propiciar la publicación de testimonios donde las personas migrantes relatan sus experiencias, ya sea como la vida en general de éstas, su peripecia en su trasegar de migración, o como un fenómeno parcial o particular de esas vidas (Díaz, 2025; Cancino, 2025).

Mientras las narraciones escritas por migrantes son producciones que tienen la intención de utilizar las técnicas escriturales y formas propias de los géneros literarios, en los escritos enunciados anteriormente se trata de escritos sobre migrantes, donde la voz de este está mediada por un cronista, un periodista, un escritor o un investigador social que toma estas historias como objeto de interés para comunicar la experiencia migratoria colectiva y personal. En muchas crónicas se toma la voz de un migrante, quien relata su transitar desde su experiencia personal, para dar cuenta de un fenómeno social más amplio y universal.

En la actualidad también se ofrecen talleres de escritura creativa con migrantes que no tienen una experiencia como escritores, pero que construyen sus propios textos (crónicas, diálogos tea-

trales, poemas, cartas, etc.), dando cuenta de su experiencia vital o recreando ficcionalmente experiencias propias o ajenas. A continuación, se hará una breve presentación de dos antecedentes del trabajo de escritura creativa, como ejemplos, que servirán de prelude para presentar lo desarrollado en la Fundación Solidaridad.

La tesis doctoral de Gómez (2025) desarrolla y evalúa un programa pedagógico que promueve que los migrantes narren sus experiencias a partir de relatos cortos, buscando, entre otros objetivos, fortalecer las habilidades para la vida. El grupo estaba conformado por 10 participantes, entre 30 y 60 años, de diversas nacionalidades (colombiana, venezolana, israelí, peruana). El trabajo se realizó en dos ciudades, Tel Aviv y Madrid. Ninguno de los participantes tenía formación en escritura. El objetivo del taller era construir “relatos de vida a partir de su experiencia migratoria y dotarlas de herramientas para la escritura creativa”, buscando enseñarles a los participantes “a narrarse para poder comprenderse”. Este trabajo se realizó durante seis encuentros: uno introductorio, cuatro de talleres de creación escritural y uno de cierre. En estos encuentros se buscaba que los participantes elaboraran un escrito corto, autobiográfico, de su experiencia de migración. Esta investigación se orientó desde el diálogo, la interacción y el acompañamiento, facilitando la construcción de estos relatos. En estos encuentros se abordaron tópicos tradicionales de la migración como la identidad, el idioma, la nostalgia, la culpa, el espacio y la posibilidad de regresar al país de origen o no. En los encuentros surgieron igualmente temas como el racismo y la adaptación al nuevo contexto, problemas que consideraban fundamentales los participantes en su experiencia migratoria. A través de estos talleres se pudo constatar que la escritura creativa es una herramienta que permite integrar experiencias traumáticas y fortalecer la identidad, así como la socialización y la construcción colectiva.

Un elemento destacable de este trabajo de Gómez (2025) es cómo los ejercicios de creación colectiva permiten que la frontera entre lo vivencial y lo ficcional se diluya. De acuerdo con sus palabras, en esta propuesta pedagógica se debe

tomar en consideración la ficción como un recurso y no como una cuestión narratológica. Tal y como se ha demostrado en el análisis de los resultados, todos los participantes empezaron escribiendo sus historias desde la primera persona, pero en cuanto se les mostraron otras opciones, muchos cambiaron totalmente el estilo y empezaron a construir historias de ficción. Por ello, debemos ver los recursos literarios como una herramienta al servicio de otro propósito: el autoconocimiento. (Gómez, 2025, p. 118)

Otro artículo que da cuenta del trabajo de investigación con migrantes utilizando la herramienta de escritura creativa y la escritura dramática y teatral es el de Vallejo et al. (2024). Los autores realizaron un taller de investigación creación con migrantes, en el marco del proyecto *TransMigrARTS*, en Albi, Francia. Este taller estuvo conformado por nueve participantes de diversas nacionalidades (etíope, malí, peruana, venezolana, tibetana, kurda), con edades entre los 20 a 55 años. Los talleres buscaban transformar las experiencias y las sensibilidades de forma creativa, a partir de un proceso de escritura individual y colectivo.

A pesar de la ausencia de una lengua común, se logró una articulación de los participantes a las actividades propuestas en el taller, utilizando el lenguaje gestual, fragmentos de traducciones,

Contexto de la FES

La Fundación Escuela de Solidaridad (FES) es una organización sin ánimo de lucro, fundada en 1995. Su actividad comenzó en su sede de la Zulia (Granada) en 1996. En 1997 se estableció como entidad de tipo social. En la actualidad su sede principal está ubicada en el pueblo de Sierra Elvira, una pequeña pedanía del ayuntamiento de Atarfe. También cuenta con una tienda en la calle Elvira, en la ciudad de Granada, donde se vende ropa, artesanías, libros, souvenirs, etc.

Desde su fundación se ha centrado en el trabajo con personas desarraigadas, que sufren desventajas sociales, maltrato o exclusión. Se dirige principalmente a “Mujeres con hijos en situación de emergencia; Jóvenes en exclusión social; Migrantes sin hogar; Personas con discapacidad; Adultos y personas mayores; Personas enfermas sin familia”.

juegos, dibujos, paisajes sonoros, gestos corporales, risas, perplejidades y silencios. Es importante resaltar de este taller el trabajo con el cuerpo, que buscó potenciar la idea de la *escritura como gesto*, dando paso a formas comunicativas que interpelaron a los participantes, generando preguntas sobre los modos de escucha y otras formas de comunicarse.

En los testimonios, los participantes contaron sobre la crueldad de las fronteras, de las violencias contra los migrantes que los deshumanizan, las experiencias dictatoriales que padecen sus países; pero a su vez expresaron lo importante de estos ejercicios creativos para rememorar y elaborar experiencias traumáticas, los efectos de autoconciencia y autoconocimiento que propicia, y la importancia del acompañamiento colectivo de otros migrantes o personas cercanas con las que conviven.

Este taller, de acuerdo con los investigadores, “cumplió su objetivo de convertir las experiencias y sensibilidades de los participantes en material creativo a partir de ejercicios de escritura individuales y colectivos” (Vallejo et al., 2024, p. 108). Este tipo de ejercicios estimula las potencias creativas de los seres humanos, a la vez que permite, por medio de la escritura (u otras formas de expresión) comprender de una forma diferente sus experiencias migrantes o sus trayectorias de vida en general.

En suma, a “toda persona sin hogar y que necesite y desee una familia”. En FES conviven personas de diferentes edades, países, culturas, religiones.

En su sede de Sierra Elvira viven familias o individuos que cuentan con el apoyo mutuo para sobrevivir, donde se les brinda techo, alimento y diferentes actividades culturales, artísticas o de formación, así como un espacio de soporte emocional y referente ético para ayudar a otros. Este apoyo económico, material, emocional, artístico y comunitario que brinda el FES, apunta, principalmente, a que las personas beneficiadas puedan construir un proyecto de vida que les permita enfrentar las prácticas de exclusión social y puedan aumentar su autoestima, fortalecer su sentido de pertenencia a la comunidad y el valor intrínseco de su dignidad como personas. La población acogida oscila entre

160 a 180 personas, de diferentes edades, desde recién nacidas a mayores de 80 años.

La FES se financia con actividades de autogestión de la comunidad residente y de voluntarios. Esta fundación es, a su vez, una casa-hogar que se basa en la solidaridad “como herramienta para la convivencia, la responsabilidad, la ejecución de las tareas y la comunicación”. Dentro de los objetivos y fines de la FES está el

recuperar el sentido familiar de personas que, por diversas circunstancias, no

han podido ni pueden experimentarlo. Se parte de un concepto de familia universal donde cualquier credo, idea, religión o convicción es aceptada e integrada plenamente, con el respeto como método de intervención y de desarrollo personal.

Desde su filosofía de apertura y acogimiento, la FES es un espacio receptor de las personas que requieren una institución como esta, “salvo en el caso de personas con problemas de adicción o violencia, las cuales se derivan a centros especializados”.

Población participante de los talleres

Durante los nueve encuentros, el número de asistentes osciló entre 14 y 6, siendo el promedio 7 a 8 personas, quienes realmente participaron en los encuentros y realizaron la actividad final, producto de este taller de investigación-creación. Si bien en dos sesiones participó una persona oriunda de la región, donde está ubicada esta sede, todos los participantes fueron migrantes, entre ellos voluntarios que ayudan a las actividades dentro del FES. Los primeros en abandonar el proceso fueron, además de la persona local, tres migrantes marroquíes, un peruano, un colombiano y una colombiana; algunos

asistieron en un principio en forma intermitente, para luego dejar de asistir en forma permanente.

A partir de la cuarta sesión el núcleo permanente estaba configurada por los siguientes asistentes: V. (72 años), Venezuela; G. (61 años), Argentina; E. (55 años), Paraguay; L. (28 años), Colombia; A. (31 años), Colombia; W. (30 años), Colombia; O. (57 años), Colombia; C. (28 años), Italia. Esta última participante se presentó como voluntaria, pero participó durante el taller, con breves ausencias, producto de su trabajo con esta asociación.



Foto 1 • Taller Escrituras. FES. Fuente: Archivo del proyecto.

Estructura del taller

Este taller se realizó en esta organización entre los meses de mayo-junio de 2025. El objetivo principal de éste fue “convertir las propias experiencias y la propia sensibilidad en material creativo, a través de un proceso de escrituras individuales y colectivas, donde se recojan diversas experiencias de migración”. A partir de estímulos (fotografías que evocaban viajes; una canción de su país de origen; un olor de plantas o especies; etc.) los participantes escribían pequeños textos que podían tener elementos personales, pero que podían también recurrir a la ficción o la imaginación, sin ser escritos meramente testimoniales. Se posibilitaba, como propuso la dramaturga Gracia Morales en el encuentro previo al inicio de los talleres, el “derecho a la ficción” y a la imaginación.

Igualmente es importante destacar el objetivo del taller que buscaba estimular un proceso de creación colectiva, fortaleciendo “vínculos, lazos grupales y de empatía entre los participantes”, propiciando que cada uno de los participantes “gane seguridad, confianza, autoestima y poder de decisión y acción”.

Estos objetivos se alcanzaron, a pesar de algunos inconvenientes, que luego serán señalados. Como manifestaron varios de los participantes en forma oral, en el círculo de la palabra o en el cuaderno común que siempre estuvo a disposición de los asistentes, este taller era como una especie de remanso o pausa de su cotidianidad, donde se sentían escuchados, reconocidos o valorados, y donde podían compartir con otros una actividad que asociaban con un espacio lúdico, imaginativo e incluso catártico.

En las ocho sesiones semanales que se realizaron se conservó una estructura a lo largo del trabajo. Antes de iniciar esta actividad, se buscó una institución interesada en acoger este taller; al final se contó con el aval de la Fundación Escuela de Solidaridad para ejecutarlo. Las directivas de la organización Solidaridad manifestaron estar interesadas, lo que permitió que se convocara a las personas integrantes de la institución a una reunión, que podemos denominar de pretaller. En esta sesión, de una hora y 15 minutos, asistieron 14 personas migrantes y voluntarias de esta institución, sus dos directivos, la dramaturga Gracia Morales y un profesional de apoyo.

Durante el pretaller se hizo una presentación de cada uno de los asistentes, su nombre y su lugar de origen; se les preguntó por sus expectativas frente a la convocatoria; se les explicó en qué consistía el taller; qué actividades se realizarían; se les leyeron las consideraciones éticas de la propuesta; la necesidad de firmar los consentimientos informados, los cuales podrían ser diligenciados en ese momento o leerlos con cuidado y entregados en otro encuentro; hubo una ronda de comentarios y preguntas; se concertó con ellos horarios y días que pudieran realizar el taller, y que no interrumpieran sus actividades laborales o en la fundación. Se acordó realizar el taller, semanalmente los sábados de 9:00 a.m. a 11:00 o 11:30 a.m.

Las dramaturgas, escritoras, actrices y directoras de teatro Gracia Morales, de Granada (España) y Ana María Vallejo, de Medellín (Colombia), fueron las encargadas de dirigir las actividades, guiando en todo momento la creación de micro-textos (cartas, pequeños diálogos, fragmentos vivenciales, etc.), buscando mezclar lo real con lo ficticio, lo personal con lo ajeno, lo lúdico con la toma de consciencia, etc. Los demás profesionales (Ángela Valderrama; Natalia Quiceno; Orlando Arroyave), realizábamos tareas de apoyo, acompañando a los participantes, si se requería, para realizar sus escritos, o dirigiendo algunas de las actividades en algunos de los cuatro momentos que componían cada encuentro.

En estos espacios de co-creación se mantuvo una estructura en cuatro momentos, cada uno de ellos diferenciados, teniendo una articulación entre sí, lo que permitió a los participantes comprender qué se realizaba. Sintéticamente los cuatro momentos fueron:

Después de un breve saludo, se pasaba a una fase de **Relajación**, que consistía en ejercicios para disponerse a las actividades creativas. Durante esta fase, se buscaba que los participantes sintieran o tuvieran consciencia de su cuerpo, su respiración, los latidos del corazón, etc. Con estas actividades se pretendía que “escucharan” el propio cuerpo, para tomar autoconsciencia de este. Se buscaba pasar de percibir sensaciones interoceptivas (los estímulos del cuerpo) a tomar consciencia de lo que ocurre en nuestro cuerpo.

Luego se pasaba a un segundo momento, de **Calentamiento**, que buscaba ir un poco más allá,

procurando “activar” unas partes del cuerpo (por ejemplo, emitir sonidos, hacer movimientos) en interacción con otros (a través de movimientos coordinados, actividades que implicaban juego de relevos, etc.), lo cual servía de preparación para realizar la actividad propuesta en cada sesión. Estos ejercicios siempre eran lúdicos y variados, buscando propiciar la expresión e interacción colectiva, que implicara la participación y compromiso de todos.

Luego de las actividades anteriores, se pasaba a un tercer momento, **Arte Aplicado**, que buscaba que, a partir de un estímulo (una fotografía, música, olores, sabores, etc.), los participantes construyeran un texto. Entre las indicaciones o instrucciones dadas, se les decía a los participantes que podían escribir lo que quisieran, siempre subrayando la necesidad de alentar el “derecho” a la imaginación y la ficción. A pesar de que los

participantes tenían esta consigna, la mayoría solían evocar eventos personales, de su pasado en el país de origen, de su trayectoria de viaje o de su situación actual.

En el último momento, el **Círculo de la Palabra**, se invitaba a los participantes a compartir algunas impresiones de lo que había pasado durante el taller y a la vez proponer algunas tareas simples para las próximas sesiones (completar, por ejemplo, el texto que se había elaborado durante la jornada; o traer una fotografía o un objeto). En este momento también se hacía un pequeño acto ritual de agradecimiento, cada uno de los participantes (incluyendo los talleristas) ofrecía una palabra, una frase para compartir o se invitaba a introducir algún material elaborado a la maleta común o escribir en un cuaderno colectivo una frase sobre lo que sintieron durante el encuentro o expresar lo que quisieran.



Foto 2 • Taller Escrituras. FES. Fuente: Archivo del proyecto.

Hallazgos de los talleres

A pesar de las dificultades presentes en las dinámicas propias de estas organizaciones con migrantes y personas en condición de vulnerabilidad se logró conformar un grupo de ocho personas que se comprometieron con las actividades propuestas. Si bien al principio asistieron 14 personas que manifestaron su deseo de participar, algunas se desplazaron a otros países en búsqueda de trabajo, otros asistieron en forma irregular, hasta abandonar el taller, otros manifestaron que tenían otras actividades al interior de la organización que les impedían asistir. Sin embargo, incluso aunque algunas personas del grupo que decidieron continuar tuvieron otras actividades u otros compromisos personales o laborales, lograron insertarse en las actividades

colectivas, así hubieran faltado a la sesión anterior, mostrando lo importante que era para ellos este espacio.

Si bien cada una de las categorías que surgieron a lo largo de estos encuentros ameritarían un análisis puntual, queremos proponer cinco líneas de reflexión, donde se privilegia lo común y lo propio, desde un enfoque psicosocial, como lo hemos señalado al inicio de este artículo. Las líneas de reflexión son: Una decisión individual y común: lo volvería a hacer; El temor al monstruo de la migración; Emociones personales y sociales de personas migrantes; El viaje como una experiencia transformadora...; La empatía y simpatía con los otros.

Una decisión individual y común: lo volvería a hacer

Las decisiones individuales de dejar el país de origen tienen motivaciones personales, familiares, económicas, entre otras. A lo largo de estos encuentros, todos manifestaron, a pesar de lo duro del esfuerzo, que volverían a hacer ese viaje. Así sintieran nostalgia por lo dejado en sus países, valoran como positiva la experiencia de la migración (que suelen denominar como “el viaje”). Los motivos de la migración fueron enunciados así: “siempre me gustó viajar”; “aprendí de mis padres [a viajar]”; “tomé la decisión pues quería conocer”; “no tenía recursos económicos”; “por inseguridad en mi país”; “me fui por la inseguridad y buscando una mejor calidad de vida”, “[me] marché de mi país por estudio”; “quería tener una experiencia”, “no conseguía trabajo y el dinero se me iba acabando”...

Como vemos, estas decisiones tienen tanto motivaciones personales como estructurales, principalmente económicas o por inseguridad en sus países, que se manifiesta en una expresión, “en mi país no hay oportunidades” o “quería tener mejores posibilidades económicas para mí o para mi familia”. La migración se percibe, así, como medio o un proceso para mejorar las condiciones personales y familiares, permitien-

do realizar nuevos proyectos vitales, tanto en el país de acogida como en el país de origen, como seguridad financiera, personal o de formación educativa de su hijos o parientes cercanos, como sobrinos o primos.

Independientemente de las motivaciones y las dificultades de la migración, cada uno de ellos manifiesta que no se arrepiente de haber dejado su país; a veces se lamentan de no poder regresar a este para despedirse de sus abuelos o padres que están enfermos o son ancianos; sin embargo, afirman que si van a sus países de origen, desean regresar a España para continuar con, lo que denominó uno de los participantes, su “proyecto de vida”, que incluye instalarse en una provincia o ciudad española que brinde oportunidades laborales o condiciones para traer su familia y vivir allí.

Aquí emerge un estado emocional: la esperanza, o el anhelo o la expectativa afectiva de construir un mejor estilo de vida en el futuro, a pesar de las adversidades propias de la migración, bien sean las dificultades para obtener los papeles de residencia o ciudadanía, la discriminación por ser migrante, los problemas de inserción cultu-

ral, la adaptación a la alimentación y cambios climáticos, etc. Como citábamos anteriormente, algunos de los participantes se fueron de su país por la inseguridad, pero también “buscando una mejor calidad de vida”. Este anhelo está presente en muchos de ellos, principalmente en los jóvenes o en los adultos que todavía aspiran a tener un trabajo bien remunerado que les permita vivir más dignamente que cuando residían en sus países de origen. Incluso una mujer de nacionalidad venezolana, que nombraremos V., de 72 años, narró que deseaba participar en un reality televisivo y convertirse en una celebridad local.

El temor al monstruo de la migración

Uno de los relatos creados por uno de los participantes en este taller, el de O., resume los temores de toda persona que migra, un temor que se hace extensivo incluso para personas que simplemente están de paso o son turistas. Si bien no todas las personas que migran cruzan puestos fronterizos, pues pueden llegar en patera o cruzar por atajos donde no hay control, sin regulaciones estatales, a merced de grupos delincuenciales, en el caso de las personas que participaron en el taller, la mayoría cruzó la frontera por el aeropuerto; solo una afirmó que lo hizo por carro pues venía de Italia, donde había ingresado años antes desde Argentina.

En el microrrelato de O. se afirma que es la “primera vez que (...) desembarca en Europa y pisa el aeropuerto de Madrid-Barajas”. La multitud que llega, al igual que él, debe enfrentarse al “monstruo llamado migración (...) que devora los sueños de algunos”. En el relato se expresa temor de enfrentarse a la oficina de migración, temor de que se le niegue el acceso y sea devuelto a su país. O. también expresó que sintió desconfianza con las demás personas de la multitud que debían pasar por migración, lo que ejemplifica con su rechazo a auxiliar a una mujer que le solicitó ayuda con su equipaje, ya que pensaba que esta podría traer “algo ilegal”, lo que le perjudicaría su ingreso a España.

En el ambiente, afirma, había personas igualmente que él, “nerviosas”, temerosas o ansio-

Estos sueños, pequeños o grandes, muestran que los migrantes tienen esperanzas y anhelan construir un proyecto de vida con buenas condiciones económicas, seguridad y posibilidades de salud y educativas para ellos y sus personas cercanas, condiciones que no encuentran en su país de origen. Los migrantes persisten en pos de estos proyectos de vida, a pesar de los obstáculos sociales y las políticas contra migrantes que se expanden cada vez más en el mundo, amenazando a estas personas con encarcelamientos, abusos policiales, racismo o exclusiones.

sas de enfrentarse al monstruo de la migración; como escribió otro participante: “Pensaba en vencer el interrogatorio de inmigración y que me dejaran pasar”. En el relato, O. cuenta el trámite en migración, las preguntas y las respuestas. De ese trámite sale adelante. El logro de pasar el puesto de migración en el aeropuerto lo resume en una frase: “He vencido al monstruo en la primera batalla”.

La lectura de ese relato suscitó, en los demás participantes del taller, reacciones de identificación con esta experiencia narrada, pues la mayoría afirmó que el enfrentarse a la vivencia de su paso por migración generó emociones como incertidumbre, ansiedad, miedo o estrés. Lo que predomina es el temor de ser rechazado al solicitar el ingreso al país donde quiere residir por un tiempo; se teme, además, que pueda ser detenido y luego, tras un largo periodo de espera, de horas o días, ser expulsado a su país o a un país fronterizo. Un participante expresó que, para no parecer nervioso, en este proceso de ingreso al puesto de migración, “pensé que debía demostrar tranquilidad y seguridad”. Otro escribió: “Yo estaba tranquilo, aunque en algunos momentos me venía a la mente cómo pasaría inmigración”. Otro expresó: “Pasé por inmigración pensando que quería dormir pronto”.

El antropólogo Marc Augé indicó en uno de sus ensayos que los aeropuertos hacen parte de un no-lugar, pues “si un lugar puede definirse como

lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar” (Augé, 2000, p. 83). Pero este lugar es también, principalmente en los puestos de migración, un espacio racial, una frontera identitaria, un indicativo de fronteras sur-norte, un lugar que filtra los que pueden ingresar o no a un país. En muchos casos, los entes administrativos, como los puestos de migración, se convierten en espacios que dividen a los individuos en ciudadanos globales, con derechos, e

individuos de “nuda vida”, que carecen de derechos, que son despojados de estos.

En este relato de O., se expresa temor, ansiedad o estrés de ser rechazado por un agente de migración, ya que bien puede llegar a ser catalogado como parte de la nuda vida, sin derechos, a merced de un funcionario que se convierte en parte de un engranaje que separa entre los que son admitidos y lo que pueden ser rechazados por su color de piel, país de origen o simplemente por estereotipos de clase social o prejuicios religiosos o ideológicos.

Emociones personales y sociales de personas migrantes

Dentro de la variedad de emociones presentes en estos encuentros, se pudieron identificar al menos cuatro estados emocionales o emociones, tales como estrés, duelo, nostalgia, depresión. Estas emociones se identificaron a partir de lo expresado durante los encuentros o por los escritos realizados por los participantes. Cada una de estas emociones o estados emocionales ameritaría una reflexión particular, sin embargo, por los objetivos de este escrito, se hará una presentación en forma sucinta.

Muchos participantes sufren de estrés a causa de su situación actual, ya que se enfrentan a un futuro incierto o marcado por la incertidumbre; muchos de ellos no tienen un trabajo o están expectantes de su situación legal. Esto condiciona sus proyectos futuros, pues la falta de permisos les dificulta conseguir un empleo formal y, como consecuencia, encuentran dificultades para dar una condiciones de vida adecuadas a su familia, tanto si permanecen en el lugar de origen como si conviven en la actualidad en España.

Se suele caracterizar el estrés como un estado emocional de malestar producto de una tensión generada por contextos donde el sujeto se siente incómodo, frustrado, furioso, nervioso o preocupado. Dependiendo de la edad, el estrés se manifiesta por distintos motivos; algunos de los participantes, todavía en edad laboral, se sentían frustrados o preocupados por su situación profesional, asociada también a su situación legal. En cambio, otros participantes manifestaban

preocupación por el estado de salud de sus familiares o por su propia salud, incluso por la situación económica o de seguridad del país donde residen sus familiares y amigos.

Dentro de la literatura sobre migración y salud mental (Achotegui, 2009), el estrés en los migrantes está asociado con el “duelo” o la pérdida. Durante el taller estuvo muy presente la sensación de pérdida, de lo dejado atrás, principalmente de los seres queridos o la imposibilidad de despedirse de estos antes de morir. Como escribió uno de los participantes: “Me despedí de mi familia y de mi novia”. Otro, sintió que le faltó tiempo, antes de viajar, para despedirse “de ciertas personas”; otro dice que no tuvo tiempo de “despedirse de los primos”. Esta decisión difícil, de emigrar, que implicaba una pérdida de los lazos afectivos más cercanos, se suele tomar, como ya dijimos, para mejorar la situación personal y de su familia. El migrar se concibe como la posibilidad de un mejoramiento del proyecto de vida. Los presentes (no hubo objeción al respecto) volverían a emprender su viaje, incluso afirmaron que, por el momento, no tenían intenciones de volver a su país de origen para quedarse allí. Sin embargo, sienten que esta decisión implicó, como afirmó uno, “sacrificios”, principalmente dejar atrás seres queridos, espacios compartidos, sabores, olores, climas, etc. Empero la “pérdida” más manifiesta es la de seres cercanos como padres, hijos, hermanos o abuelos.

Entre las emociones más presentes en los participantes, asociadas con las pérdidas por lo dejado en su país, está la nostalgia. Este estado emocional se suele relacionar con la pérdida, la añoranza o la tristeza por lo que se quedó atrás como padres, amigos, lugares o situaciones que fueron fundamentales en la vida de un sujeto; ya no es posible compartir con estos o experimentar lo que se vivió en el pasado. Entre los migrantes, como se observó en estos talleres, una canción, una expresión lingüística o simplemente relatar algo del pasado, hacen que los participantes expresen un recuerdo grato de lo que vivieron en sus países de origen.

La nostalgia es un estado emocional o un sentimiento personal que liga al sujeto con entornos familiares, comunitarios, amistosos, sociales y culturales que ha perdido y que anhela volver a experimentar. Este anhelo, como afirma Shinji Hirai (2014), motiva al migrante, si eso es posible, a “viajar frecuentemente a su lugar de origen, promover la visita de regreso entre sus paisanos y organizar la fiesta comunitaria” (p. 78). En el caso de los participantes, por carecer de documentos legales, esta nostalgia por regresar se convierte en un anhelo esperado, si bien en

muchos casos, la familia o allegados a veces van a España a visitarlos.

Dentro de los estados emocionales encontrados en los participantes, y que ameritarían estudios particulares, se evidencian expresiones depresivas que se manifestaban a través de un llanto en apariencia inmotivado o por las afirmaciones de algunos de ellos, puesto que afirmaban que en la semana la habían “pasado mal” o “fatal”, sin dar cuenta de la causa de esta situación. La vulnerabilidad emocional es un elemento común en este tipo de población, pues como ya se dijo, está sometida a múltiples presiones, lo que debilita los recursos psicológicos para hacer frente a situaciones estresantes, de pérdida o frustración.

Por lo anterior, se observa que muchas personas tienen afectaciones emocionales, de depresiones, duelos o estrés que no son tratados en forma adecuada, ya que la Fundación no cuenta con recursos psicoterapéuticos deseables. Sin embargo, también se puede observar que las personas hacen alianzas y se acompañan mutuamente, lo que les permite en parte hacer un trámite o agenciar estos problemas.



Foto 3 • Taller Escrituras. FES. Fuente: Archivo del proyecto.

El viaje como una experiencia transformadora...

Una de las participantes afirmó que para ella fue duro partir de su país, Argentina, pues debió padecer momentos muy dolorosos; pero, como en toda experiencia humana, expresó, tuvo momentos difíciles, de estar días en la calle, sin saber cómo sobrevivir, buscando cómo conseguir el sustento. Sin embargo, en ese viaje, valora encuentros con personas que la apoyaron, la acompañaron en su trasegar, brindándole recursos y afecto. Como escribió alguien en el taller, valora de sus viajes, principalmente, “la gente que conocí a lo largo del mundo”. Otro expresaría que el viajar le permitía tener una “mirada abierta” o viajar, para “experimentar nuevas experiencias” o “me marché para conocer el mundo”.

En cada uno de los participantes, el viaje es ante todo un cambio de vida; no solo en el sentido de adaptarse al clima, a la alimentación, a los ritmos de sueño y al trabajo, sino, ante todo, una construcción de nuevas relaciones sociales, culturales y laborales, que implica, siempre, un desafío adaptativo y una nueva perspectiva subjetiva.

En los relatos, el desafío que más predominó fue el de la adaptación a las costumbres locales, al “modo de ser” de los españoles, pero también a la confrontación o choques culturales con otros grupos de migrantes, en particular, para el caso de algunos de los participantes, con “árabes”, que son catalogados por estos latinoamericanos como “cerrados” o “demasiado ortodoxos”.¹

A pesar de que la migración es un proceso de transformación, que se observa en cuanto los sujetos adoptan costumbres locales, como alimentos, hábitos de encuentro o incluso expresiones lingüísticas autóctonas, se observa, a su vez, que quieren conservar parte de sus costumbres identitarias en cuanto a gustos culinarios, musicales o referentes culturales propios de su comunidad de origen (por ejemplo, programas de televisión).

Se da entonces una tensión entre la cultura y la sociedad, en la cual vive el migrante en la actualidad y el mundo anterior dejado, pero que sigue siendo parte de su experiencia identitaria y relacional. Uno de ellos escribió: “Me gustaría haber sido más fuerte para soltar el pasado”.

Algunos migrantes quisieran tener lo mejor de esos dos mundos, el actual y el de sus orígenes; por un lado, valoran ciertas condiciones sociales (acceso a recursos de salud y educativos, una pensión mínima, posibilidades laborales, paz social), por otro, quisieran estar, principalmente, con sus seres queridos (padres, hijos, esposos o esposas, etc.). Este anhelo se resume en la frase: “me gustaría, con la seguridad que te brindan los papeles [de residencia o ciudadanía], traer a mi madre”.

En caso de estos migrantes, muchos parecieran oscilar entre el deseo de quedarse en España, donde buscan un lugar para realizar su proyecto de vida, y estar con su familia, preferentemente en este país donde quiere establecerse, pero a la vez consideran que su pasado es fundamental, a pesar de los motivos que los obligaron a dejar su país.



Foto 4 • Taller Escrituras. FES. Fuente: Archivo del proyecto.

1 • Por las características específicas de la FES, se da una convivencia entre personas provenientes de Latinoamérica y otras regiones, principalmente de países como Marruecos o de influencia musulmana, lo que genera a veces diferencias entre las personas que viven en esta organización.

La empatía y simpatía con los otros

A lo largo del taller, se observaron las alianzas presentes entre los miembros de la comunidad participante. Como indicábamos al inicio de este artículo, uno de los objetivos de la FES es “recuperar el sentido familiar de personas que, por diversas circunstancias, no han podido ni pueden experimentarlo”. Lo que se observa, al menos en el colectivo participante, es una relación de camaradería, en que se dan fuertes lazos de amistad, incluso intergeneracionales, que en cierta forma generan una nueva familia.

Este tipo de instituciones o colectivos no están exentos de conflictos de rivalidad, envidia, resentimiento, etc.; sin embargo, si bien algunos participantes relataban dificultades que se presentaban en la organización, al interior del grupo que participó en este taller no se observaron choques personales o problemas entre estos. Por el contrario, se observó una actitud de compañerismo, apoyo e interacción de confianza entre ellos y entre el equipo profesional que realizó los talleres.

Uno elemento importante, incluso ético, que se promovió durante el taller, fue el de aprender a escuchar la propia voz, pero, ante todo, aprender a escuchar al otro. Por medio de varias actividades, se promovió una interacción que generara confianza entre sí. Por ejemplo, caminar por el espacio, siempre buscando la mirada del otro; vendar los ojos, y acompañar al otro a realizar algunas actividades; prestar atención cuando el otro lee, habla o hace un performance.

Reflexión final

Para el filósofo del movimiento, Thomas Nail, el siglo XXI será el siglo del migrante (citado por Gómez, 2017). Para este pensador norteamericano, todos nos estamos convirtiendo en migrantes, si bien hay diferencias. Por un lado, están las pequeñas “inconveniencias” (verificación de datos, requisa, preguntas sobre su estadía), como turistas, académicos o ejecutivos; por otro, los que presentan una “incapacidad”, como refugiados o trabajadores indocumentados (Gómez, 2017).

Cada vez en el mundo, ya sea por intercambios económicos o académicos, ya sea por inestabilidad económica, política y climática, habrá un mayor número de personas migrantes, más que en cualquier otro momento de la humanidad. Estas personas se han convertido, por desgracia, en chivos expiatorios de los políticos populistas, principalmente de la ultradere-

cha, que toman como blanco de sus ataques a los “extranjeros”, principalmente los que provienen del sur. La escucha, se subrayó a lo largo del taller, promueve una actitud de respeto o reconocimiento de sí mismo o del otro. En cada uno de los encuentros se subrayaba la importancia de escuchar su propio cuerpo (por ejemplo, escuchar la propia respiración o el latir del corazón) o prestar atención a la voz o los sonidos que se propiciaban con la garganta o el diafragma a través de los ejercicios propuestos. Además de esta autoescucha, se buscaba que los participantes escucharan los sonidos del entorno, los estímulos del ambiente (el sonido de los pájaros, de los autos que pasan, de las actividades que se realizaban en esta casa-albergue) o prestar atención a lo que decían los demás compañeros. Por medio de esta actitud se fortalece la empatía (la capacidad de reconocer, compartir y comprender estados emocionales de los otros) y la simpatía (inclinación afectiva hacia el otro o los otros), puesto que, al hacer un énfasis en esta sensación, se mostraba que no es solo una actividad sonora y cognitiva; tiene una dimensión intersubjetiva, emocional, ética e incluso política.

La escucha, como decíamos, no es una mera actividad sensorial de captación de sonidos; para los seres humanos tiene un fuerte componente emocional y simbólico, pues por medio de la escucha captamos sonidos que transmiten un mensaje, aun si este sonido no está compuesto de lenguaje articulado (un grito, por ejemplo; imitar el relinchar de los caballos; generar un sonido del diafragma), pero, principalmente, genera expresiones comunicativas que permite crear lazos de reconocimiento.

Esta nueva “alteridad otra”, que se percibe como amenaza por parte de los gobiernos de los países del primer mundo ha logrado, sin embargo, poco a poco, que su voz sea escuchada en ámbitos artísticos, académicos y, a veces, políticos. Se requiere, por lo tanto, más allá de las estadísticas y las grandes investigaciones sobre migraciones, que cada vez la sociedad escuche y comprenda las subjetividades que emergen de esta condición humana.

El trabajo de escritura creativa es una estrategia metodológica fructífera para hacer posible que los migrantes expresen o den cuenta de sus experiencias de vida. El trabajo escritural, como hemos señalado, que suele reducirse al “testimonio” de la experiencia, poco a poco, luego de un trabajo de reescritura o relectura, se puede

convertir en una expresión más lúdica, donde intervienen la imaginación, la creación y la ficción.

En cuanto a las técnicas utilizadas durante este taller (una fotografía, la elaboración de una carta, la construcción de un mapa personal, una “escena” del viaje, el estímulo de una canción o de un olor), estas son instrumentos o herramientas de movilización afectiva y de rememoración poderosa que, a su vez, se traduce en ejercicio de imaginación y ficcionalización como se observó en los talleres.

A lo largo de sus sesiones se evidenció que, si bien los participantes parten de sus experiencias personales, pueden trascenderlas en tanto que traen personajes, vivencias o situaciones que no han vivido. Una de las participantes, por ejemplo, escribió una carta a su hijo, a pesar de no tener o haber tenido un hijo. Su texto epistolar lo escribió desde la posición subjetiva de una madre, a pesar de no serlo. Otra de las participantes, a su vez, le escribió a su país, Argentina, partiendo de una canción del cantautor argentino Piero, “Coplas de mi país”. Esta carta permitió que contara, a modo de explicación oral, su viaje desde Argentina a Brasil, en un casa-coche, su vida en la calle, su separación relacional con su compañero, el nacimiento de su hija, su viaje a Europa, etc. Estas vivencias permitían otros juegos, evocar canciones, conectar sus propias experiencias con las de los otros.

Al final del taller, se realizó una puesta en espacio con los productos de los participantes (cartas, microrrelatos, frases); se trató de una creación colectiva en la que, bajo la coordinación de dos dramaturgas de larga experiencia, los participantes también contribuyeron no solo con sus textos, sino con sugerencias sobre cómo crear escenas individuales o colectivas, de acuerdo incluso con sus condiciones físicas (algunos debieron permanecer sentados a lo largo de la presentación por sus problemas de salud).

A pesar de las limitaciones temporales (se realizó en ocho sesiones, cada una de dos horas, aunque se propuso al inicio que podían ser de 2 horas y media, o tres horas), este taller logró un compromiso por parte de los participantes, incluso aunque a veces debieran ausentarse por compromisos personales o compromisos con la organización.

Este espacio, siempre mantuvo ese diálogo permanente entre lo propio y lo común; entre las experiencias personales y los referentes comunes, como el idioma, la cultura (predominaba, a pesar de las diferencias

nacionales, lo latinoamericano, de fuertes raíces compartidas en cuanto a religión, música y ciertos hábitos culturales). Este espacio fue, para muchos, como un remanso, un paréntesis para sus vidas cotidianas, ya que sentían que eran escuchados, valorados, reconocidos y alentados a la creación y a compartir sus experiencias personales, que eran importantes para otros.

Es de valorar el espacio físico que hizo posible este encuentro. Las condiciones físicas son necesarias para el buen desarrollo del trabajo. La Fundación brindó dos espacios; primero, una bodega, teatro; luego, la denominada Casa Africana. Esta última fue un lugar ideal para realizar las actividades propuestas, a pesar de que algunas veces se escucharan ruidos propios de estas casa-hogar, lo que no fue óbice para los encuentros. Para la realización de estos talleres se requiere de un espacio que permita la sensación de intimidad, aislado, aireado e íntimo, donde no se produzcan muchos distractores, como ruidos persistentes y molestos, o personas transitando constantemente.

En este trabajo se evidencia que la población participante, por ser un lugar de acogida o paso, está sometida a las contingencias propias de la migración: oportunidades de trabajo, desplazamientos continuos, diligencias para obtener el permiso de residencia o ciudadanía; así como problemas cotidianos propios de cualquier experiencia humana como enfermedad, cuidado de personas a su cargo (hijos, familiares o compañeros enfermos, etc.), o problemas emocionales personales o propios de la migración, como estados depresivos, duelos, estrés, etc.

Esta serie de contingencias, nombradas anteriormente, inciden en la permanencia. En un principio se inscribieron 14 personas, algunas de ellas, con dificultades de idioma, lo que obstaculizaba la comprensión de las actividades que se iban a desarrollar; otros, tenían expectativas que quizá no eran las que esperaban, cómo escribir una obra o participar en una pieza de teatro. A pesar de estos inconvenientes, entre 8 a 6 personas participaron en los encuentros, siendo el día de menor asistencia, seis. Al final 8 de las personas pertenecientes a esta fundación llevaron a cabo la actividad final que incluía la exposición pública de textos y un trabajo conjunto o coral.

Por ser una población vulnerable, a pesar de contar con un techo, alimento y compañía, se observa que muchos no cuentan con otros recursos, más allá de los que ofrece la institución; a pesar de que algunos de ellos tienen familiares en España, en otro país de la co-

munidad europea o en América, afirman que no quieren depender de estos o que prefieren vivir en forma “independiente” en esta casa de acogida que las casas de sus familiares. Las personas mayores, a diferencia de otros miembros de la comunidad, no cuentan con recursos o perspectivas de trabajo, dependiendo, por lo tanto, de este lugar. Según el reporte de los propios participantes, cuatro personas tienen más de 60 años, alguno de ellos incluso más de 80 años.

Por último, es importante resaltar la fuerza ética, política y humana que se posibilita con este tipo de ejercicios escriturales. Ante todo, es un espacio y reconocimiento de sujetos que suelen ser considerados como al margen de la sociedad en el país donde emigraron, pues carecen de estatus legal, de acuerdo con las leyes vigentes para extranjeros. Además, carecen de recursos económicos o un trabajo formal que les permita tener un proyecto de vida o, al menos, poder

Bibliografía

Achotegui, J. (2009). Migración y salud mental. El síndrome del inmigrante con estrés crónico y múltiple (síndrome de Uises). *Revista de servicios sociales*, (46), 163-171.

Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Ansó, V. (2023). Escritores y migración. *El hilo de la fábula*, 21(25), 22-30.

Auge, M. (2000). *Los No-lugares espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa.

Cancino, J. (2025). El temor de ser deportado. *Revista de la Universidad de México*, 8(919), 24-31.

Daza, S. (2009). Investigación - creación un acercamiento a la investigación en las artes. *Horiz. Pedagógico*, 11(1), 87-92.

DeRuiz, A. (2023). *Crucé la frontera en tacones. Crónicas de una TRANSgresora*. Egales.

Díaz, A. (2025). Cuando me fui de Cuba. *Revista de la Universidad de México*, 8(919), 40-45.

Feldman, L. (2018). *La vida secreta del cerebro*. Paidós.

García, J. (2010). Enfoque psicosocial e incidencia pública. Las necesarias transiciones. En L. Melero. (Coord), *La persona más allá de la migración* (17-29). Fundación Ceimigra.

Gómez, R. (2017). Raíces y ramas al viento: experiencias colombianas de migración y prácticas de información. *Revista CS*, 22, 33-53.

Gómez, M. (2025). *Propuesta pedagógica de programa de escritura creativa conversacional para facilitar a las personas migrantes la confección e integración de su experiencia en la narrativa propia*. [Tesis de Doctorado; Universidad Complutense de Madrid].

González, V. (2005). El duelo migratorio. *Revista Trabajo Social*, (7), 77-97.

Hirai, S. (2014). La nostalgia. Emociones y significados en la migración transnacional. *Nueva Antropología*, 27(81), 77-94.

Illouz, E. (2024). *Modernidad explosiva*. Katz.

pagar un alojamiento personal, para ellos y sus familias. Dos de las mujeres, tenían más de sesenta años (una de ellas con graves problemas de salud), cuentan con menos posibilidades de autonomía financiera o habitacional, lo que hace que sus futuros sean inciertos. Otro de los participantes, un hombre mayor de 50 años, por su parte, presenta un problema de capacidad motora; a pesar de que desea construir un proyecto de vida en España, aunque es optimista, piensa que la obtención de papeles para su permanencia en este país puede prolongarse en tiempo, haciendo de su vida una incertidumbre constante.

Este taller, igualmente, es una expresión política, pues fomenta entre investigadores y participantes un lugar de solidaridad y compromiso con la humanidad, principalmente con los más vulnerables, teniendo como recurso el arte, que rompe fronteras y permite otear nuevos horizontes, personales, sociales, éticos y humanos.

Martínez, M. y Martínez, J. (2018). Procesos migratorios e intervención psicosocial. *Papeles del Psicólogo*, 39(2), 95-107.

Martínez, J. (2024). Literatura, género y migración en el siglo XXI. Hacia un estudio sistemático de escritoras latinoamericanas en Estados Unidos y Europa. Kamchatka. *Revista De análisis Cultural*, (23), 513–526.

Nail, T. (2015). *The Figure of the Migrant*. Stanford University Press.

Organización Internacional para las Migraciones (OIM). (2018). *Guía para la atención psicosocial a personas migrantes en Mesoamérica*. OIM. https://publications.iom.int/system/files/pdf/guia_atencion_psicosocial.pdf

Pérez, P. y Fernández, A. (2015). *Violencia y Trauma: del apoyo psicosocial a la psicoterapia*. Irredentos libros.

Pombo, G. (2014). *Las mujeres migrantes y la violencia de género*. Oficina Nacional de la OIM para Argentina.

Rizzo, A. (2009). Aproximación teórica a la intervención psicosocial. *Poiésis*, 9(17), 1-6.

Suárez, L. (2023). *Comprensión del proceso de duelo migratorio, en inmigrantes latinoamericanos con estatus migratorio irregular* [Tesis de pregrado; Universidad Externado de Colombia]. <https://bdigital.uexternado.edu.co/server/api/core/bitstreams/68bdd516-9b02-4c28-b728-0c95e396ea6a/content>

Taipe, L. M. M., Flores, E. G. S., Flores, C. L. S., Mora, C. A. V., Molina, L. J. M., & Valle, L. E. C. (2025). La escritura creativa como herramienta para mejorar la expresión en estudiantes. *South Florida Journal of Development*, 6(4).

Serafin, S. (2017). Escritura migrante no solo como traducción de la realidad. *Oltreoceano: Rivista Sulle Migrazioni*, (13), 7-13.

Vallejo, A.; Quiceno, N.; Prieto, D. y Jambrina, N. (2024). La escritura creativa como espacio de hospitalidad · Taller de Escritura teatral y dramática TransMigrARTS Albi 2024. *Revista de Investigación Creación para Transformar la Migración por las Artes*, (6), 96-109.

Exprimer l'indicible : écrire depuis l'image, performer depuis l'atelier

Écriture performative à deux voix sur l'atelier *RespirAndo*

Express the unspeakable:

**Write after the image,
perform after the workshop**

Performative writing in two voices
on the *RespirAndo* workshop.

Expresar lo indecible:

**escribir tras la imagen,
representar tras el taller**

Escritura performativa a dos voces
sobre el taller *RespirAndo*

DOI 10.59486/XWBT9836

Juliana Marín Taborda
Doctorante et enseignante à l'Université d'Antioquia
et à l'Université de Toulouse-Jean Jaurès
<https://orcid.org/0000-0003-2397-4425>

Emmanuel Pidoux
Doctorant en sociologie à l'Université Paris 8 et Con-
seiller Artistique pour le Ministère de la Culture/
DRAC Occitanie

Mots-clés

Écriture performative, recherche-créa-
tion, TransMigrARTS, performance,
soin collectif.

Palabras clave

Escritura performativa, investiga-
ción-creación, TransMigrARTS, per-
formance, cuidado colectivo.

Keywords

Performative writing, research-crea-
tion, TransMigrARTS, performance,
collective care.

Resumé

Cet article propose un tis-
sage de récits à la manière
de l'écriture performative
et auto-ethnographique
(Spry, 2001), à partir
d'images, traces de l'expé-
rience vécue au cours de
l'atelier *RespirAndo* mené
par l'Université d'Antioquia
et la Compagnie les Ana-
chroniques à l'Université
Toulouse-Jean Jaurès, en
lien avec l'association JRS
Toulouse. Les images ont
été prises dans « le feu »
de l'atelier et deviennent
le lieu d'un déplacement.
Elles ne sont pas conçues
comme une archive fixe et
objective sur les moments
de l'atelier. Elles ouvrent à
une réflexion qui tente de
faire advenir l'invisible et
l'indicible (Killeen, 2004 ;
Blanchot, 1955 ; 1959).

Resumen

Este artículo propone un
entretelado de relatos al
estilo de la escritura per-
formativa y autoetnográfica
(Spry, 2001) a partir
de imágenes, huellas de la
experiencia vivida durante
el taller *RespirAndo*, diri-
gido por la Universidad de
Antioquia y la Compañía
Les Anachroniques en la
Universidad Toulouse-Jean
Jaurès, en colaboración
con la asociación JRS Tou-
louse. Las imágenes han
sido tomadas en “el fuego”
del taller y se convierten
en el lugar de un despla-
zamiento. No están conce-
bidas como un archivo fijo
y objetivo de los momen-
tos del taller. Abren una
reflexión que intenta hacer
realidad lo invisible y lo
indicible (Killeen, 2004;
Blanchot, 1955; 1959).

Abstract

This article weaves together
narratives in the manner of
performative and autoeth-
nographic writing (Spry,
2001), drawing on images
as traces of the lived expe-
rience during the *RespirAn-
do* workshop conducted
by the University of Antio-
quia and the company
Les Anachroniques at the
University Toulouse – Jean
Jaurès, in collaboration
with the JRS Toulouse asso-
ciation. The images were
captured in “the heat” of
the workshop and become
the site of a displacement.
They are not conceived as
a fixed, objective archive of
the workshop's moments.
Rather, they open onto
a reflection that seeks to
bring forth the invisible
and the unsayable (Killeen,
2004; Blanchot, 1955;
1959).

Introduction

L'atelier *RespirAndo* est un des six ateliers¹ conçus dans le cadre du projet européen TransMigrARTS financé par Horizon 2020 – MSCA – RISE, projet qui cherche à transformer les vulnérabilités de personnes migrantes par les arts. « [Cet] atelier de performance invite les personnes migrantes à se reconnecter avec leur corps, avec leurs souvenirs et avec les territoires à travers des pratiques artistiques. Son approche interculturelle et sensible considère la création collective comme un espace d'écoute, d'attention et d'imagination de futurs possibles. Basé sur le corps, le contact avec des matériaux symboliques et la parole, cet atelier accompagne l'expérience des migrants à travers la sensibilité et l'action performative, ouvrant des voies vers l'expression du vécu, la construction de réseaux et la possibilité de respirer ensemble » [traduction libre] (Talleres TransMigrARTS, 2025, § 1).

Cet article porte sur l'expérience vécue lors de l'atelier *RespirAndo* implémenté par deux chercheuses du projet, Juliana Marín Taborda, de l'université d'Antioquia (UdeA) et de l'université de Toulouse-Jean Jaurès (UT2J), et Paula Espinoza Becerra, de la Compagnie les Anachroniques, partenaire du projet TransMigrARTS², à la Maison de la Recherche (MDR) de l'UT2J³. Nous souhaitons donner à vivre l'expérience que nous avons traversée pendant le déroulement de l'atelier, tout

en réfléchissant sur des aspects qu'une analyse quantitative ou même qualitative comme le TransformArts⁴ ne permet pas de constater. Une recherche comme TransMigrARTS qui se veut *recherche-crédation appliquée* (ICA) est un défi à la fois pour la recherche scientifique et pour la création artistique. La recherche-crédation entend en effet conjuguer la production de nouveaux savoirs scientifiques et la pratique artistique. Elle œuvre à des formats inédits pour la recherche scientifique en constituant son propre chemin. L'erreur fait partie de son vocabulaire car elle est issue de la recherche artistique et de la « combinaison de plusieurs modes méthodologiques ». Quant à sa nature, elle est indéfinissable : on ne peut que la cartographier et apprendre à répéter, penser et pratiquer ensemble (Gosselin et Le Cogiec, 2009 ; Paquin et Noury, 2018 ; Manning et Massumi, 2018 ; Martinez Thomas et Naugrette, 2020 ; Plana et al., 2024). Appliquée, la recherche-crédation ne se limite pas à la recherche-crédation artistique mais s'articule à des « contextes d'intervention sociale », sans avoir pour but la création d'œuvres d'art. Elle entend « proposer de nouveaux points de vue et actions sur les questions sociales » à partir des arts (Vélez Salazar et Marín Taborda, 2025, p. 107). Dans ce contexte, nous souhaitons étendre sa portée en ouvrant cette démarche à une recherche par les images impulsée par certains chercheurs du projet⁵. Inspirés par Deleu-

ze (1983) et Deleuze et Guattari (1980), nous concevons l'image comme mémoire vivante et singulière dans laquelle les signifiés ne sont pas fixés mais sont mis en mouvement et en devenir, constituant un corpus d'agencement variable qui ouvre à des lectures multiples.

La réflexion suivante est issue d'une écriture performative menée par les auteurs de ce texte, à partir des photographies de l'atelier et de leurs cahiers de notes. L'image devient un corps à réincorporer (Blanchot, 1955, 273) et les cahiers de notes constituent des données ethnographiques qui « assurent au lecteur une compréhension basée sur l'expérience du chercheur en présence intime avec la chose à comprendre » (Fortin, 2009, 103). L'écriture performative s'inscrit dans le performative turn (Cornago, 2016). Elle constitue une « multi-method led by practice », où la pratique occupe une place vitale pour la recherche. Ses résultats sont aussi des résultats de recherche à part entière (Hasseman 2006, 103). Cette écriture, comme le dit Louis-Claude Paquin (2023), comporte une dimension réflexive en deux phases : « l'introspection – la plongée en soi – et l'explicitation – la mise en langage principalement par le récit ». Cette mise en langage nous a permis d'expliciter nos recherches lors d'une communication croisée donnée à l'occasion du séminaire TransMigrARTS du 28 avril 2025, à la MDR de l'UT2J. Dans cet

article, nous entrelaçons à nouveau nos voix et nos écritures pour proposer une lecture incarnée et re-située dans l'expérience.

Cet article en recherche-crédation est ainsi conçu comme une auto-ethnographie performative par laquelle les lecteurs peuvent habiter par les images l'indicible et l'intangible. Cette écriture relève des nouveaux codes de lecture du texte académique (Spry, 2016). Notre intention est de continuer à élargir les possibilités expressives des images, des mots et de la recherche-crédation dans l'écriture académique. Notre visée est de contribuer à une redynamisation et une déterritorialisation de l'écriture académique en faveur de l'émergence du sensible, de l'invisible et de l'indicible. Nous allons donc, à partir de ce moment, assumer un récit à la première personne, une « double première personne » constituée d'une intervenante et d'un observateur participant. L'écriture adopte un rythme variable et poétique pour aborder la manière dont l'Atelier RespirAndo a marqué nos vies pendant un instant et perdure encore dans ce qu'il nous permet de réagencer et de nous réapproprier dans les démarches de transmission scientifique. Cet article peut servir à la fois d'inspiration et de complément pour les nouveaux.elles intervenant-es qui souhaiteraient animer cet atelier.

L'atelier *RespirAndo*

Peu importe l'expérience et la pratique. Rentrer dans un atelier le premier jour fait frissonner le corps. Avant de commencer, on doit poser ses cauchemars dans sa propre respiration.

S'étirer : une, deux, trois fois... pendant qu'on respire pour sentir qu'on n'appartient plus tout à fait à soi-même. Mais que son soi est ouvert au devenir, à tout ce qui adviendra (qui constitue toujours un mystère).

Une fois le corps réchauffé par un café pris avant de démarrer, je suis prête à m'investir comme intervenante dans un esprit de partage, dans le geste d'aller-retour qu'impliquent chaque action et chaque mot au sein d'un collectif en action.

1 · Cf. le site <https://tallerestransmigrarts.com/tallerestma/> où sont présentés les ateliers conçus au cours du programme en vue de leur diffusion large auprès des professionnels souhaitant les mettre en place.

2 · TransMigrARTS est un projet européen qui réunit 13 partenaires internationaux, universités et entreprises culturelles et artistiques dans 4 pays : la Colombie, l'Espagne, la France et le Danemark.

3 · L'atelier a permis la participation directe de quatre étudiants en stage de Master en Théâtre Appliqué de l'UT2J – Ailin Calderón Villanueva, Nurgazy Zhumabay, Gisel Turkkanli et Pinar Agabeyoglu – ainsi que d'Emmanuel Pidoux, comme observateur participant dans le cadre de son doctorat en sociologie à l'université Paris 8. Concernant les participants, l'engagement de l'antenne Jesuit Refugee Service (JRS) de Toulouse et son programme JRS Jeunes ont été essentiels pour contacter les personnes migrantes, dont 9 se sont inscrites et 10 ont fini l'atelier. D'autres participant-es migrant-es se sont inscrit-es à l'atelier par le biais d'un appel ouvert sur les réseaux sociaux de TransMigrARTS et des Anachroniques. Finalement, 26 personnes ont participé à l'atelier. On compte 65 % de femmes dans l'effectif et des personnes de différentes nationalités : mexicaine, afghane, colombienne, congolaise, somalienne, espagnole, kazakhe, chilienne, française, guinéenne, péruvienne. L'atelier a été composé de 6 séances de trois heures chacune, entre 10 h 00 et 13 h 00, et s'est déroulé les samedis, pendant le printemps 2025.

4 · TransformArts est un outil d'évaluation quantitative et qualitative de la transformation des vulnérabilités de la population migrante au cours des ateliers artistiques. En juillet 2024, par suite de l'analyse de six ateliers, un taux de transformation de 94,8% a été obtenu (cf. D10 4.1 Rapport scientifique sur les résultats de la modélisation des 6 premiers prototypes. Document de consultation interne du projet, 1-173).

5 · Marín, Taborda, J. (juin 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>
Córdoba Triana, A.; Lafforgue, T., & Flys, E. S. V. (juin 2024). La fotografía como mediadora: experiencia con jóvenes migrantes en Madrid. *Revista TransMigrARTS* (5), 144-149. <https://www.transmigrarts.com/wp-content/uploads/2024/07/La-fotografia-como-mediadora-TMA5-EX.pdf>

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

Session #1 – Une pierre sur la route, 01 mars 2025



Archive TransMigrARTS, image prise par Nurgazy Zhumabay.

Il est 10 h 15, ce samedi matin. Quelques personnes arrivent de manière dispersée. Un groupe se constitue à la sortie du métro Mirail Université. Certaines personnes s'apostrophent, se retrouvent, se connaissent. Il y a des gestes, des regards et des paroles complices. Des connivences, des blagues et des jeux. Participant aux activités de l'association JRS, ces personnes ont déjà forgé une certaine complicité. Le groupe s'anime ainsi de *small talks* (petits bavardages sur tout ou rien) et de « commémorations » (se rappeler ensemble des souvenirs communs).

Vers 10 h 25, un nombre plus important arrive. On se salue, on sourit. Pour beaucoup, il s'agit d'une première rencontre. Elle s'ouvre avec une étrange sensation de chaleur, dissimulée dans les coins de lèvres souriantes.

Le groupe présente une pluralité de profils, de parcours, de vécus, d'expériences. On y compte des participant.es-étudiant.es, des participant.es-migrant.es, des participant.es-bénévoles, des participant.es-doctorant.es, des participant.es-organisatrices, les participantes-animatrices, etc.

Quand toutes et tous sont disposés en cercle, chaque personne énonce son prénom et présente une chose qu'elle aime. La tonalité générale est joyeuse et détendue. Un deuxième tour permet à chacun.e de donner son prénom à sa voisine ou à son voisin dans un geste de don. « Une pierre sur la route » est notre première séance. C'est une invitation à tâtonner son corps, à trouver un moment d'introspection. Ce moment, créé par le tapotement, parfois doux et parfois frénétique, réveille tout notre système nerveux.

Des pierres et quelques feuilles mortes sont disposées sur le sol. Nous nous déplaçons, slalomons, évitons. Nous prêtons « attention » : à ne pas percuter l'autre, à ne pas écraser une feuille, à ne pas trébucher sur une pierre.

Dans notre quotidien, au sein de la scène urbaine de la ville, nous faisons habituellement preuve d'une « inattention civile » (Goffman, 1963, 84). Nous sommes engagés dans une double fonction d'évitement des autres (ne pas percuter) et de prise en compte (ne pas ignorer). Il s'agit du « tact propre à l'espace urbain de côtoiement entre étrangers » (forme active) ou de la « routine d'interaction » (forme passive) évoqués par Joseph (1997, 216). Ici, au cœur de l'atelier, nous détricotons la routine pour passer de l'inattention civile à une attention et une considération de l'autre.

Respirons, étirons, parcourons, tapotons !

Les sens éveillés dans les terminaux nerveux des doigts.

Les doigts se hâtent de continuer à toucher, toucher tout autour. Autour est l'autre. Touchons l'autre.

On tapote les crânes, les cerveaux, pour transmettre à ce corps nouveau et autre son énergie effleurée.



Archive TransMigrARTS, images prises par Nurgazy Zhumabay.

Puis, il s'agit de rentrer dans les pierres, comme Sounounou l'a dit, « par leur silence, leur sagesse » (communication personnelle, cahier de notes, 01 mars 2025). Une pierre nous rappelle l'ancienneté de l'existence. La brisure même entre nos corps et nos têtes. Là où la mousse pénètre, là où surgissent l'eau et le feu, là où se forment les plantes et les insectes. En observant la forme d'une pierre, son poids, son aspect, ses couleurs, son contact, chaque personne propose une interprétation.

Une participante voit en sa pierre triangulaire les montagnes qui lui sont familières. Une autre y découvre une arepa, cette galette de maïs traditionnelle d'Amérique du Sud. Elle lui rappelle les souvenirs de son enfance avec sa grand-mère. Un autre voit dans une pierre oblongue une tête *d'alien* de sa série préférée. Une autre encore fait référence au temps qui passe et aux pierres du rituel du *Temazcal*, ces pierres qu'on appelle *abuelitas* (grands-mères). Un dernier participant, originaire de Somalie, voit en sa pierre une arme. Celle qu'il utilisait quand il se sentait menacé pour mettre en fuite ses adversaires. Les pierres inertes prennent vie et font intercession pour invoquer ce qui habite ou ce qui hante chaque participant.e, dans l'épaisseur de son vécu.

Comme le rappelle Roger Caillois (cité dans INA, 1974, 17'59'') : « En les regardant, on a l'impression qu'un cœur bat ». Une pierre pour ouvrir un sanctuaire personnel. Retrouver la chaleur dans celle que garde la pierre. Une pierre pour me sentir vivant.e même si brisé.e, pour me sentir partie d'un « tout-monde » glissant d'atome en atome, carbone, oxygène, silicium, hydrogène, fer.

Fermer les yeux... une, deux, trois fois. Marcher, toucher encore. Tapoter tous les êtres autour de moi. Puis apprivoiser ma pierre, lui offrir un autel pour exister ensemble.



Archive TransMigrARTS, image prise par Nurgazy Zhumabay.

Session #2 – Planter des racines pour créer des liens, 8 mars 2025

Il y a eu une première approche et, pourtant, à chaque nouvelle session, c’est une découverte. Paula et Juliana sont impatientes de cette séance par laquelle l’intimité s’ouvre à la dimension collective.

Première consigne : parcourir l’espace, toucher, sentir, rentrer en contact avec tous les corps et espaces du bâtiment en déambulation jusqu’au grand hall. Après une entrée dans le groupe par la parole (nous ouvrons la session en nous présentant aux autres), l’entrée dans le groupe se fait par et avec le corps. L’ouverture de session ou les rassemblements se font généralement en cercle. Cette disposition fait référence aux rites les plus anciens. En Amérique Latine, dans le territoire reconnu par les peuples indigènes comme *Abya Yala* (Lorena Cabnal, citée dans Eraverde UCR, 2017), le cercle est une disposition ancestrale des personnes assises autour d’aliments qui, placés au centre du cercle, représentent l’abondance. Appelé cercle de parole, il est l’espace où les personnes partagent des savoirs par une culture – soin / *cultivo* – de la communauté en communion avec la vie et les êtres, à travers une médiation uniquement orale. Le cercle offre une circulation fluide de la parole, des regards, des rebonds, des interactions. Il nourrit la « tribu » que nous formons. Dans les pédagogies de la mère Terre (Favaron, 2022), les écopédagogies (Sandes et al., 2021) et d’autres formes décolonisatrices du savoir en Amérique Latine⁶, le cercle de la parole constitue une véritable méthodologie d’écoute, de soin collectif, de circulation de la pensée et de libre expression (Mena Lozano et al. 2020 ; Majín Melenje, 2018 ; Aguirre Silva, 2021).



Archive TransMigrARTS, images prises par Nurgazy Zhymabay.

L’activité était censée se faire à l’extérieur, à l’abri des premiers rayons de soleil du jour. Mais la tempête, ce jour-là, envahissait de sifflements tous les coins de ce bâtiment – de 7 483 m² – vide d’êtres humains les samedis matin. Habiter ce lieu en prenant conscience de nos corps qui s’y déplacent est un exercice particulier à la Maison de la recherche. Le lieu paraît aseptisé et neutre, sans identité particulière, vidé de relations, presque un « non-lieu » (Augé, 1992). Il est manifestement fonctionnel, conçu pour répondre aux besoins des travailleurs. Pourtant, le lieu est habité. On peut y débusquer les vivants ou leurs traces (des chaises et des tables usées, des affichettes sur les murs, le mot « être » inscrit mystérieusement sur la partie latérale de la première marche de l’escalier, des post-it collés aux vitres, un cut-out (silhouette grandeur nature) de Han Solo dans un bureau.

Est-ce qu’un lieu se définit par ce qu’il est ou par ceux qui l’habitent ?

Deuxième consigne : on va faire naître une forêt à l’intérieur de la Maison de la recherche. Regroupons-nous au centre de la salle. Dans une accolade collective, nous allons nous planter par la « plante » de nos pieds à cet espace. Chacun est un arbre.

Quel genre d’arbre je veux être ?

Pour cela, il faut d’abord se semer et se cultiver comme graine dans son propre coin. Tout en respirant. Pour se semer, il faut embrasser ses peurs, ses angoisses et ses rêves pour tout cultiver en abondance et en amour.

Prenons le temps, faisons affleurer une forme, respirons, écoutons la tempête dehors et donnons aussi une ambiance à notre semence, pour la faire pousser. Comment rêve-t-on ce corps-graine ? Corps-terre, partie du cosmos, en affectation constante, acteur et récepteur de nos vies.

Une minute de silence.

6 · Pour obtenir plus d’informations sur les féminismes communautaires : Martínez, S. (2019). *Feminismo Comunitario. Una propuesta teórica y política desde Abya Yala. Servicios Sociales y Política Social*. XXXVI (119), 21-33. Pour obtenir plus d’informations sur les dialogues de savoirs : Leff, E. (coord.) (2025). *Diálogo de saberes: la transición histórica hacia la sustentabilidad de la vida*. CLACSO. Disponible en Biblioteca Virtual de CLACSO et Argueta Villamar, A. (2017). *El diálogo de saberes, una utopía realista*. Red Internacional de Estudios Interculturales (RIDEI), PUCP. <http://www.scielo.org.bo/pdf/rieiii/v5n3/v5n3a02.pdf> Pour obtenir plus d’informations sur les ethno-pédagogies en Colombie : Arboleda Toro, A. et al. (2018). *Etnoeducación, etnocultura y pedagogía de la madre tierra. Revista Caminos Educativos* 5. Universidad de Cundinamarca. <https://www.ucundinamarca.edu.co/documents/comunicaciones/revista-caminos/caminos-educativos-5.pdf>



Archive TransMigrARTS, images prises par Nurgazy Zhumabay.

Trouvons un autre corps pour pousser avec lui. On se met en lien avec les autres corps. On prend le temps pour retrouver des graines avec lesquelles faire affleurer des nouvelles relations. On respire, on tâtonne. On se reconnaît dans une autre radicalité. On se rejoint pour germer ensemble.

Jusqu'à quel point puis-je apprécier qu'un corps étranger me touche ? Jusqu'à quel point suis-je capable de toucher un autre corps ? De rentrer en contact avec sa matière, de retrouver dans ses formes, des formes pour que mon corps soit, existe avec lui ou avec elle ?

Trouvons des racines dans cette forêt dispersée qui commence à surgir. Bougeons et laissons-nous emporter par le vent. La tempête qui nous accompagne avec son chant et nos propres bruissements qui deviennent harmonie de sons, de vent, traversant les feuilles de nos arbres.

Image de forêt naissante.

J'apporte un monde de couleurs, de textures, de sensations, d'odeurs, d'intensités à tout autre corps qui soit, que je touche, avec qui je me relie. « Nous planter, nous enraciner signifie, dans cette session, nous relier les uns aux autres et unir nos forces pour produire des formes communes de soins et des espaces de possibilités » (Marín Taborda et Hernández Hernández, 2025, 71) [traduction libre]. Toute une esthétique du soin est mise en œuvre entre les corps et les émotions qui surgissent dans cet espace vécu (González Martín, 2025). Une nouvelle douceur répandue qui déploie une nouvelle forme d'existence (Guattari, 2023, 45).



Archive TransMigrARTS, image prises par Nurgazy Zhumabay.

Nous sommes le vivant dans ce lieu. Une forêt sans forme, de volontés individuelles et d'esprit collectif. Nous passons une bonne heure à éprouver le grand espace du hall d'entrée, à nous rapprocher, nous considérer, nous croiser. Ce « bal social » désordonné est riche d'interactions

physiques ou verbales, de regards proches ou lointains, de rêveries aussi. Nous apprenons à rapprocher et nouer les bras, les pieds, les jambes, à créer le nous et le nouage, comme des arbres. Cette œuvre ouverte en temps réel n'annonce pas de but particulier. Sinon celui de se répandre pour mieux se comprendre. De se déshabituer, de *s'excorporer*. De sortir de la « bulle » des habitudes et du quotidien des corps conditionnés, compassés et acculés. Nous décodifions les corps, nous inventons un autre langage du corps avec des organes-branches, organes-sifflements, organes-fleurs. Une déterritorialisation de nos corps pour ouvrir à une existence créative (Deleuze et Guattari, 1980).

Troisième consigne : revenons à nous-mêmes avec ses énergies mélangées. Après la découverte initiale de l'autre, revenons sur nos propres arbres et semons nos graines dans l'espace. Laissons le temps de verdoyer aux arbres, aux *guayacanes* (gaïacs), aux sapins, aux hortensias, avec des textures d'écorce rouge teintée de carrés noirs et oranges. Image d'une forêt dansante.



Archive TransMigrARTS, image prise par Nurgazy Zhumabay.

Plein de bonheur, de bienveillance, avec tous ces arbres qui poussent dans l'espace. Des gens regardaient la forêt dansante.

Pour nous, il n'y avait rien d'autre. Rien ne valait plus que cette forêt de branches et de racines enchevêtrées. C'était une forêt-cosmos créée par nos corps.

Pour finir, on forme un cercle de parole. Des réflexions surgissent par rapport à notre cosmos-vivant ; comme le précise Gisel, « *l'atelier correspond à une zone de sécurité alors que nous sortons de notre zone de confort* » (communication personnelle, cahier de notes, 15 avril 2025).

La prise de risque, l'incertain, l'engagement sans filet font partie du jeu de l'atelier. On ne se connaît pas en dehors de l'atelier. On se reconnaît dans l'atelier. Il révèle l'implicite, les invariants de nos identités et habitudes, ces invariants institués qui, en filigrane, dessinent des fils invisibles – existants mais invisibles. Les branches et les racines qui nous relient, qui font notre humanité commune, qui rendent nos coopérations possibles dans cet espace que nous nous permettons de créer ensemble. Comme un cadeau, quelque chose de spécial, de particulier, qu'on s'est autorisé à vivre ensemble rejoignant la figure de l'événement évoquée par Deleuze (1969, 125).

Les textures, les différentes températures, les odeurs et nos cœurs battants composaient un monde à ce moment-là. Notre imagination, notre toucher et notre respiration étaient arrivés à un degré de sensibilité en expansion. L'atelier est la mise à l'épreuve d'une marge. On teste les abords, le borderline ; on expérimente. Il se révèle comme un endroit idoine pour interroger, expérimenter et même guider. Olivier Hamant rappelle que, dans une nuée, ce sont les oiseaux situés en périphérie, en marge, qui conduisent le groupe, pas ceux au centre qui ne peuvent pas voir, ni se mouvoir véritablement (Hamant, 2023). Le contact peut même être une véritable expérience de décentrement, de déterritorialisation et de trouble. Comme un participant, arrivé en retard, qui s'est fondu dans l'exercice, sans avoir été informé. Le sens (compréhension) auquel il n'avait pas accès a été remplacé par les sens (sensibilité), preuve aussi que la confiance entre les participants est indispensable et féconde.

Session #3 – Un voyage heureux, 15 mars 2025

Paula était en tournage avec ses camarades de théâtre, ce jour-là. C'était étrange de ne pas l'avoir parmi nous. On allait justement entre tous faire le voyage de nos rêves.

Emmanuel et Sofia n'étaient pas là non plus ; néanmoins, on était tous ensemble.

On a commencé, comme d'habitude, avec une routine de respiration et d'échauffement puis on a joué d'un côté à l'autre de la salle. On se regroupait pour trouver ensemble nos points communs :

Qui aime le sucre ? Qui aime les chats ? Qui préfère les chiens ?...

On a toutes et tous été les leaders du jeu.

Puis, avec un long fil de laine rouge, on a commencé à jouer, tissant une carte imaginaire de nos voyages rêvés. On pensait à des lieux où nous désirions être à ce moment-là.

Naturellement, on a activé, par la parole et par le recours à la mémoire, notre habileté à imaginer qu'on sortait de la salle et qu'on se retrouvait ailleurs : les uns étaient au bord d'un lac en train de faire un barbecue ; un autre volait sur les nuages pour voir le monde avec la légèreté d'un oiseau ; un autre encore était dans le cœur de quelqu'un pour découvrir ses émotions profondes ; un autre, dans les montagnes à Fonta Djaloön dans une bergerie ; une autre était en Amazonie, assise avec un livre, en caressant un tigre ; une autre, dans une cascade entourée de vert ; un autre à la plage. Il y a même eu une personne qui a voyagé au pays des rêves car tout était possible là-bas.

Pour ma part, j'étais dans une cabane en bois au sommet d'une montagne de couleur vert foncé. Pendant que je prenais du chocolat chaud et que les oiseaux chantaient au loin, je voyais le brouillard remonter entre les arbres jusqu'à m'envahir.

On était très à l'aise dans nos paysages intimes. Pourtant, on était seuls. J'ai proposé alors qu'on commence à voyager dans tous ces endroits, trouvant des amis avec qui rester et découvrant un nouvel endroit.

On a entrepris le voyage et on a presque tous réussi à partir à la découverte des autres. Les gens se sont surtout regroupés au pays des rêves et au bord du lac pour faire le barbecue ensemble. « On peut savoir plus d'un homme dans une heure de jeu qu'en une année de conversation », dit Platon.

Ensuite, on a étendu deux longues feuilles de papier sur le sol ; on a mis à disposition des crayons, des feutres, des peintures et des couleurs, pour dessiner notre cartographie de voyages rêvés.

On a créé des conventions et des icônes pour nos destinations.

Dessiner, parler, rire, se taire.

S'écouter, se regarder, accorder des conventions avec les autres.

Puis reprendre à nouveau le voyage. Peut-être parce que le voyage ne finit jamais et parce que, presque dans chaque coin du monde où l'on va, on a laissé une partie de soi auprès d'autres qu'on a toujours envie de retrouver.

Alors, on a tissé des lignes pour créer des chemins. En dansant, on a fait une fête du voyage, à deux ou à trois pour activer notre carte. Puis, suivant une impulsion vitale de nos corps, on a composé la bande sonore des voyages des autres. On a pris soin de bien accompagner leur voyage : en sifflant, en chantant, en applaudissant. On imitait les sons de la nature au rythme des pas de ceux qui dansaient. Leurs pas guidaient notre percussion corporelle.



Archive TransMigrARTS, image prise par Nurgazy Zhumabay.

La présence des corps, les histoires et parcours de chaque personne, mais aussi les compétences, imaginaires, savoir-faire, habiletés, capacités, connaissances interagissent et s'entretiennent. Tirer les fils des antécédents, des expériences de chacun nourrit le commun du groupe, ce que celui-ci valorise et dont il bénéficie. Ce qui constitue sa source et sa ressource.

Session #4 – Danser pour fêter ce qui a été vécu, 22 mars 2025

S'étirer, respirer, marcher, tapoter. Paula et Emmanuel de retour.

Nous sommes toujours nombreux, on se réveille avec l'atelier tous les samedis.

Nietzsche, ce philosophe qui, à cause de ses maladies, ne pouvait parfois voir personne, a écrit un jour : « Que l'on estime perdue toute journée dans laquelle on n'aurait pas dansé au moins une fois » (cité dans Vadori-Gauthier, 2018, 4).

Tous les samedis, on dansait. On s'étirait, respirait, marchait, se tapotait.

Après avoir réfléchi toute la semaine à un pas de danse traditionnelle que chacun.e aimait bien et rempli une conversation WhatsApp de chansons du monde, on a fait un cercle dans la salle de l'atelier où chacun.e a pu montrer son pas. À la suite, on essayait toutes et tous de suivre le même pas. Après avoir appris les pas, on allait trouver des chorégraphes pour composer et guider le reste du groupe dans une danse du monde.

Chacun.e a sélectionné une chanson au préalable. Il ou elle va devenir maître de ballet et répétiteur ou répétitrice pour entraîner les autres dans l'exécution du pas en musique. Les maîtres et maîtresses de ballet s'enchaînent. On devient tour à tour danseur.se (interprète) ou répétiteur ou répétitrice (leader). Là aussi, les personnalités se révèlent dans cette nouvelle fonction de direction artistique. Certain.es donnent et demandent des savoirs techniques, des savoir-faire, des gestes, des enchaînements. D'autres ne parlent pas ou quasiment pas, s'exécutent. Une variété de conduite de groupe s'observe.

Tout a pris forme au long de la séance sous le signe de la sérendipité, autrement dit en s'ouvrant à l'inattendu et en étant disposé à l'accueillir, chemin faisant. Aboubacar qui ne savait que danser s'est finalement révélé comme le premier chorégraphe. Puis il y a eu Anne-Marie, Alba, Laura P., Laura B., Paula O., Marion, Natalia et notre chère Ailin qui, avec son expertise, a aussi guidé, de manière-clé, le choix du rythme pour danser et assembler notre chorégraphie du monde.

On a répété : un, deux, trois, quatre. Quel travail, *cariñito* !

Danser des fragments de nos vies pour faire cartographie entre les mouvements des pas du monde et les chemins tracés de nos voyages rêvés.

On s'entend sur les règles, le rythme, les variations chorégraphiques, la métrique (4/8), l'agencement des corps dans l'espace pour enchaîner ces différents pas et donner lieu à cette chorégraphie collective. On est revenu.es au silence ou plutôt à l'absence de musique. Cette absence permet de se concentrer sur les mouvements, de les décortiquer si besoin, de les jouer au ralenti. On incorpore et on intègre. Par la répétition, on inscrit dans le corps de manière de plus en plus fluide les mouvements. Jusqu'à ce que le corps parle de lui-même. Jusqu'à ce que le mouvement se déroule sans y penser, comme une évidence. C'est une ronde des apprentissages.

Des commentaires croisés fusent. On entend des hypothèses (« Peut-être on pourrait... »). On assiste à des négociations (« Regarde, fais-le comme ça, ça marche mieux »). À des approbations (« Comme ça, c'est bien ! »). À des prises d'initiatives et de pilotage (« Toi, là, tu fais ça »). À des assentiments partagés (« On fait comme ça »). La répétition se poursuit ; tout le monde reste concentré, s'applique avec sérieux, sans se prendre au sérieux. L'ambiance est jubilatoire. Le retour des corps dans l'espace procure beaucoup de joie. On observe des ajustements (« Tournez-vous pour qu'on voie mieux vos pas, s'il vous plaît »). Des propositions (« Et si on fait 2x8 temps plutôt qu'1 fois ? »).



Archive TransMigrARTS, image prise par Nurgazy Zhumabay.



Archive TransMigrARTS, image prise par Nurgazy Zhumabay.

C'est un véritable façonnage en temps réel de l'œuvre commune. Il ne se fait pas par essai-erreur comme le voudrait l'orthodoxie des facilitateurs en intelligence collective ou des designers. C'est une expérience à caractère processuel. Elle se déroule, se déploie et se déploie progressivement, par petites touches et par répétition de micro-gestes ou des « micro-moments [...] qui engendrent des opportunités de vivre en commun » (Huesca, 2018, 89).

Elle s'affine, elle s'affûte. C'est un vrai façonnage chorégraphique. Disons que l'œuvre progresse par essai-ajustement. L'essai-erreur serait se tromper, rencontrer un obstacle et donc faire autrement. Ici, au contraire, on ne fait pas autrement, on répète, on reproduit, en modifiant légèrement l'élan ou le geste. Puis on répète encore. Il s'agit des répétitions créatrices et des accidents de répétition (Plana et al. 2024, p. 27). Ce processuel s'appuie sur de l'expérientiel répété.

Cette danse nous a fait vibrer ! Comme « chaque particule de l'univers vibre ».

C'était encore l'hiver, mais on a dû ouvrir les fenêtres car nos vibrations réchauffaient l'air. On était toutes et tous « vibration de la vie, vibration de la matière, vibration du vide », comme dit Nadia Vadori-Gauthier (2018, 14), fondatrice de la méthode chorégraphique Corps sismo-graphe.

Changer d'espace pour mieux enregistrer, répéter encore et puis faire descendre nos vibrations. On cherchait de nouveau l'air, la respiration.

On a senti nos molécules vivantes, on ressentait aussi la chaleur des corps à côté. S'asseoir, prendre l'air pour s'exprimer. Effet du groupe, chaleur de la sensualité du corps de l'autre, effet de résonance, danser pour déconstruire la danse avec de nouveaux pas. Se sentir accompagnés. Défaire son corps et ses mouvements naturels pour se retrouver dans les mouvements de l'autre.



Archive TransMigrARTS, image prise par Nurgazy Zhumabay.

Par cette puissance du groupe, par cet élan collectif, on a retrouvé cette zone de sécurité pour laisser surgir des souvenirs (d'enfance, de vie) et créer collectivement, en liberté, une zone de respect et de soin. Suivant Erin Manning et Brian Massumi (2018, 73), on peut dire que, par cette recherche-crédation appliquée, la puissance de groupe est devenue un *accordage des singularités* qui sont entrées en relation par des gestes, des sons, des mots créant leurs propres résonances.

Session #5 – Un futur possible de bien-être, 29 mars 2025

Le groupe est maintenant « soudé ». Les soudures tiennent à différents endroits, affinitaires. Nous nous retrouvons à la sortie du métro pour des conversations informelles qui égrènent les minutes jusqu'à notre pèlerinage vers la Maison de la recherche. La joie de se retrouver s'exprime par de larges sourires et des saluts chaleureux : accolades, mains serrées, tapes sur l'épaule.

Une nouvelle personne arrive dans le groupe, Nemat. Et, comme chaque week-end, on fait un tour de nos prénoms et nos sentiments du jour. On a prévu des regards croisés, des rires, des mouvements-miroir. Le but était de rentrer en connexion avec l'état d'esprit de l'autre, tout en jouant. Jouer pour que cela vaille la peine. Il n'y a rien de plus sérieux qu'un jeu, que se mettre dans un autre état où le spontané prend place et où les sens s'éveillent. « Jouer, c'est apprendre

à vivre ensemble, à connaître l'environnement, à coopérer » dit Arvid Bengtsson. On allait tous diriger ce jeu. C'était un engagement collectif. Il y a une forme d'entraînement, d'élan, une force de conviction du rythme du groupe. C'est même un double entraînement (au sens de mettre au travail, incorporer, se conditionner et au sens d'un élan, un engagement, un geste éprouvé).

Quand on danse ou quand on joue – sans nécessairement se parler et buter sur la barrière de la langue –, on retrouve la lingua franca du mouvement, l'universalité des corps en vie / vibration. Comme le précise une participante, « dans notre situation, le fait d'être loin de notre pays, ce n'est pas toujours facile. On ne se sent jamais totalement intégrés, jamais totalement chez nous. Mais, aujourd'hui, je me suis sentie comme chez moi. Aujourd'hui, on parlait la même langue sans parler la même langue » (communication personnelle, cahier de notes, 15 avril 2025).



Pour réchauffer les corps, nous nous sommes immergés dans l'expérience de la meute : une personne signale avec la pointe de son doigt un endroit et prend un « état de corps » pour marcher, respirer, arriver au point signalé et y rester ensemble. On essaie de découvrir ce que la personne veut dire sur ce point et sur l'état de corps pour y arriver. Chaque leader auto-désigné incarne son « lead ». L'une marche à tâtons, « à pas de loup » ; tout le monde suit, tout le monde imite. L'autre se cache sous une table ; tout le monde suit.

Archive TransMigrARTS, image prise par Nurgazy Zhumabay.

L'une se plaque dans un coin de la pièce, dans le hall du 4e étage ; tout le monde suit. L'autre surgit, pointe son doigt vers notre salle et s'enfuit ; tout le monde accélère et tout le monde fuit. Cette expérience nous informe sur la capacité du groupe à faire alliance et connivence. C'est une épreuve de solidarité et de cohésion. L'individuel se dissipe et le collectif s'agence. La plasticité sociale du groupe lui permet de s'éprouver à différentes configurations : des capacités individuelles au service du groupe, un groupe en meute qui met en sourdine temporairement les affirmations individuelles, des expressions individuelles prioritaires sur l'ordonnance collective.



Archive TransMigrARTS, images prises par Nurgazy Zhumabay.

On se collait contre les choses, on sentait les textures de tout ce qui y était là. On restait en silence, concentrés dans cette marche consciente. Il y avait une personne guide à chaque fois et on devait aussi s'assumer comme guide maîtrisant cette marche étrange qu'on nous proposait à chaque fois. Cette approche de la meute nous enseigne à sentir, pressentir, consentir,

subodor, flairer, trouver des pistes. Nous sommes collectivement en recherche, à l'affût, en position de guetteur, d'observateur, d'attente et d'attention, tel un animal qui piste, qui renifle, qui repère des traces, des empreintes ou des indices. Sans but avéré, sans objectif, nous nous coulons dans cette ardeur et ce transport, un art de la fugue et de la fougue.

On retrouvait notre liberté : l'esprit libre est celui qui jouit, pour suivre la pensée de Nietzsche.

Après avoir été une meute parcourant le bâtiment en jouant, nous devons revenir dans nous-mêmes. Toujours l'aller-retour. Il faut tout poser à chaque fois pour refaire sa vie d'après l'imagination, les vibrations du corps et les sensations. L'objectif énoncé de « bien-être » du groupe est toujours travaillé en premier. Il doit être au service de l'atelier artistique qui suit. Une mise en « disposition ». Aujourd'hui, il s'agit principalement de méditation et de respiration.

On respire et on ferme les yeux : un, deux, trois, quatre. Soufflez !

haaaaaaaaaa.

Un, deux, trois, quatre.

Haiaaaaaaaaaaaaaaaaaa... Cela a été intense.

Un, deux, trois, quatre.

Haiaaaaaaaaaaaaaaaaaa...



Archive TransMigrARTS, image prise par Nurgazy Zhymabay.

Nous sommes allongés le plus confortablement possible sur le sol moqueté mais dur. Le rythme est lent, les corps se détendent, les yeux se ferment, la somnolence peut gagner. La relaxation l'emporte et un sentiment d'apaisement et de bien-être se fait sentir. Le partage de ce moment de relâchement, personnel et plutôt intime, est inédit. Le cadre de l'atelier le permet.

On observe, dans certains pays comme le Japon, des propensions naturelles à la relaxation et à la détente où le sommeil est valorisé, y compris dans des lieux publics (sur un banc, dans le métro, dans la rue). C'est « *l'inemuri* » ou « l'art de dormir dans l'espace public ». Ces courtes

siestes témoignent de l'épuisement de la personne après un travail acharné. Elles sont donc valorisées socialement et connotées positivement. En Occident, en revanche, le repos ou la sieste sont synonymes de non-activité et de non-productivité. Ils sont cantonnés à la sphère de l'intime et décriés.

Que sentait mon corps ?

Regarder, écouter, respirer et inspirer chaque pli de son propre corps. On pense au futur...

Comment voudrais-je trouver mon corps dans quelque temps ? Où visualisé-je mon corps ?

Avec qui ? Comment bouge mon corps ? Puis-je poser tout ça par des images et de la couleur ?

On fait un collage de ce futur possible où je localise mon corps. Musique, chant, réflexion, matière, matériaux, introspection partagée ; partager, à la recherche de mes modes d'expression. Ça parle par soi-même.

On les parcourt, on les partage et on les installe sur notre carte des voyages rêvés. On met en action nos voyages avec l'idée que nous jouons pour devenir chaque jour ce que nous rêvons d'être (ou ce que nous sommes), avec toute notre passion, notre créativité, pleinement libres. L'atelier offre un espace de dignification et de parenthèse par rapport à un espace social normé dans lequel les corps, les langues et les accents, les origines, les parcours de vie doivent être conformes. La présence de personnes en situation d'exil ouvre des mondes. Elle permet aux autres participant.es de se décentrer et se déterritorialiser, de se déplacer d'un monde occidental hégémonique, de s'enrichir d'autres manières de faire et de vivre, de se reconnaître, eux, dans leur diversité et leur différence. Nous rejoignons ici la vision d'interculturalité critique de Catherine Walsh dans laquelle l'interculturalité ne répond pas à l'assomption et la reconnaissance de la différence depuis les organes de pouvoir qui fait que la société se reconnaît comme mélangée-mixée. L'interculturalité critique se construit depuis les gens, elle « nécessite la transformation des structures, des institutions et des relations sociales, ainsi que la construction de conditions différentes d'être, de penser, de connaître, d'apprendre, de ressentir et de vivre » (2010, 78) [traduction libre].

Session #6 – La célébration, 12 avril 2025

Ça y est. On était devenus quelque chose d'autre. Plus besoin de rappeler nos prénoms. On a quand même joué, rigolé, on s'est étirés et on a respiré car c'était notre rituel avant de commencer chaque séance.

Se poser dans l'espace. Faire naître des énergies authentiques pour cet espace.

Tapoter, se masser ensemble, en cercle, pour rappeler notre premier massage collectif.

Le bâtiment aimait aussi notre présence. On remplissait de bonheur la Maison de la recherche chaque samedi.

La salle de l'atelier, caméléonesque, est devenue l'espace accueillant, une table gigantesque pour cuisiner ensemble. On a tout-es préparé quelque chose, on a tout-es senti plusieurs textures : team salades, team chèvre-miel, team tomates, team tartines, team salade d'oranges et fleur d'oranger, team aguapanela, team salade de fruits. Les discussions s'engagent très vite sur la nourriture, les recettes, les traditions culinaires. Mohamed parle de la dolma algérienne qu'il a préparée (légumes farcis entourés de feuilles de vigne avec du riz et des graines de grenade). Gisel renchérit en disant qu'en Turquie, on l'appelle aussi dolma (farcie) ou sorma (roulée). Il y a des variations d'un pays à l'autre. Sa mère en prépare souvent, elle ajoute parfois de la mélasse de grenade, parfois de la viande pour les manger chaud. Un effluve de nostalgie se fait sentir. Gisel pointe du doigt le lait concentré sucré : « ça n'existe pas en Turquie ! ».



Archive TransMigrARTS, images prises par Nurgazy Zhumabay.

C'était la fête, la célébration. Pas besoin de trop diriger. Regarder un peu le temps car on prenait beaucoup de plaisir à être ensemble. Le plus important était le partage, la communication qui surgit là, entre le fait de découper les pommes de terre, les avocats, de décorer la table avec un peu d'orange. Que des chuchotements, de petits sons, des rires et beaucoup d'attention et de vibrations des corps et des cœurs engagés dans cette célébration qu'on était en train de faire pour tout-es.

Entre la nourriture servie par nos soins dans la table à manger, on a mis nos objets rituels. Objets de valeur, objets de mémoire qu'on peut porter à l'autre coin du monde. Un ocarina ; des bagues ; la clé d'un grand-père ; un oiseau en fer récupéré ; un instrument musical du chocó ; un attrape-rêves ; des bracelets ; de la nourriture d'Afrique, sucrée pour le matin et salée pour l'apéritif. Apéritif, déjeuner, petit-déjeuner : comme tout dans l'atelier, le mélange des corps de toute nature produit du bonheur dans nos corps. Ces objets transitionnels (Winnicott, 1951) sont presque toujours en lien avec des relations sociales, des rituels, des attachements d'ordre social (pour une ou plusieurs personnes de sa famille, des amis, des membres de sa communauté, du voisinage, de son village, etc.). Ce sont des signifiants relationnels et situés dont le sens est micropolitique et éthico-esthétique, agencé par les soins collectifs (Guattari, 1979).

Espace de bien-être créé par cette grande table d'ami.es qui remercient le fait d'être ensemble. D'avoir eu les rencontres qu'on a eues, de s'être permis de se découvrir les un.es les autres et d'avoir pris soin de l'autre pendant tout l'atelier. De nouvelles amitiés et des possibilités de vie qui se sont ouvertes. Les relations sociales se chargent progressivement de sens, de souvenirs, d'émotions ressenties, de moments partagés qui créent finalement des liens qui cristallisent et de l'attachement. Une question subsiste : comment ces émotions, ces valeurs partagées, ces communs à l'œuvre et leur cristallisation pourront-ils demain s'exprimer et se poursuivre ? Ou se dissoudre et s'évanouir ?



Archive TransMigrARTS, image prise par Juliana Marín Taborda.

En guise de conclusion

Cette écriture nous a mis dans un jeu multiple de notre propre perception. Jouer avec nos perceptions, écrites dans nos journaux de bord, avec les perceptions éveillées par les affects qui se déploient quand on regardait les images, avec les perceptions qui restent imprimées dans nos corps et nos souvenirs et avec nos perceptions entrecroisées ou étoilées, pour reprendre les termes de Jean Lancri (2009) dans cette écriture performative tissée. Nous avons activé une machinerie pour nous écouter nous-mêmes, prendre du recul face à l'atelier vécu, lire et répéter aussi la lecture de ce qu'on écrivait pour retrouver d'autres traces. L'écriture de nos cahiers de notes ou nos journaux, comme le rappelle Blanchot (1955, 19), a été un retour à soi – à nous-mêmes –, le besoin de constituer une archive propre à la recherche en art. Les notes sont faites pour ne pas oublier mais aussi expriment le besoin de revenir sur ce qui a été vécu et de le transformer non en une irréalité, mais en un document qui fait récit, parfois errant, comme une sauvegarde de l'événement vécu au quotidien.

La performativité de nos autoethnographies consiste dans ce tissage que vous venez de lire et

que vous aussi – espérons – avez réalisé par vos imaginaires. Le commentaire d'une assistante à la lecture performée lors du Séminaire TransMigrARTS à la MDR le 28 avril 2025 est significatif : elle nous a remerciés car elle a vécu avec nous, par nos mots et par les images, la puissance de ce que l'atelier a ouvert. Notre geste performatif, politique, philosophique, créatif et autoethnographique a été une quête pour faire que le texte habite ce qui est indicible et invisible dans l'expérience vécue. Un noyau de modes de sémiotisation (Guattari, 1979) activés par la mise en contact entre les corps. On sait que le corps sait, que le sensible relève du savoir, que la poésie elle-même est un corps, un mystère et que ce que nous venons d'écrire oscille entre le mystère et la transmission. C'est de la chair réfléchie.

C'est tout l'improbable des souvenirs, des perceptions, de l'oubli, de l'errance, de la poïétique et du silence des images qui est venu attester le fait que la rationalité scientifique par la recherche-crédation peut parler et prendre soin de tout ce qui se joue dans une recherche avec une population vulnérable. Un article à son tour peut

aussi être un corps vibratoire et pas seulement un recueil des données qui prouve la transformation des vulnérabilités de personnes migrantes par les arts. Les chiffres ne nous permettent pas d’apprendre ce qui maintient la vie dans un contexte de vulnérabilité. C’est la capacité de jouer, de rêver, d’inventer des mondes dans lesquels nous pouvons nous intégrer, de ne pas se savoir exilé.es au milieu de l’exil, de savoir que, de l’autre côté de la mer, quelqu’un garde aussi un objet précieux, un trésor de son vécu, que quelqu’un partage aussi les larmes aux yeux avec l’espoir de voir sa famille. Reconnaître que ces larmes sont un pouvoir par lequel nous pouvons réexister, réimaginer et nous reconnaître dans des peaux jamais touchées, des yeux jamais regardés, ce que nous appelons l’autre, qui n’est rien d’autre que notre propre altérité.

C’est la recherche-création et la recherche-création appliquée qui permettent la plongée en soi des chercheur-es et des participant-es. Un nouveau code de lecture et de mise en place s’œuvre, celui de la performativité du langage, des gestes et des sensations. Une existence créative œuvre à de nouveaux rapports, de nouveaux modes d’existence et de connivence qui ne nécessitent pas de comprendre mais de sentir le vivant et d’en prendre soin, ainsi que de ses formes et de ses différences. Une variété des pratiques performatives et artistiques est l’élan des corps vibratoires, de corps qui profitent d’être là, qui partagent une langue parlée au quotidien mais très peu réfléchie, celle du corps et des corps. Celle du désir et du plaisir de se plier entre les multiplicités qui nous composent au jour le jour et qui engendrent des zones de sécurité micropolitiques, entre la pierre et mon corps, l’orage et le bâtiment, mes yeux et les yeux qui me regardent. C’est par la recherche-création appliquée que la vie nous apparaît moins étrange. Que les images et les histoires qui ne m’appartiennent pas parlent aussi de mon vécu et me permettent de me relier aux autres comme partie d’un cosmos vivant.

« Merci infiniment ». Les mots ne suffisent pas, mais c’est là que les images ont toute la possibilité d’énoncer les affects que nous avons fait germer ensemble.

Références

Aguirre-Silva, E. (2021). *Uarua y jibarua: Cantos ancestrales murui-muina. Principios pedagógicos para el buen vivir* [Monographie]. Universidad de Antioquia, Facultad de Educación.

Augé, M. (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Le Seuil.

Blanchot, M. (1955). *L’espace Littéraire*. Paris, Éditions Gallimard.

Blanchot, M. (1959). *Le livre à venir*. Paris, Éditions Gallimard.

Cornago, O. (2016). El giro performativo. In J. A. Conderana (coord.) *Giros epistemológicos de las artes*. Ediciones Asimétricas, 73–97.

Deleuze, G. (1969). *Logique du sens*. Paris, Éditions de Minuit.

Deleuze, G. (1983). *Cinéma 1. L’image-mouvement*. Paris, Éditions de Minuit.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Mille plateaux. Schizophrénie et capitalisme II*. Paris, Éditions de Minuit.

Era Verde UCR. (2017, 30 janvier). Especial: Territorio, cuerpo, tierra. *Eraverde Universidad de Costa Rica* [Vidéo YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=6uUI-xWdSAk>

Favaron, P. (2022). La pedagogía de la Madre Tierra: Una propuesta reflexiva a partir de las prácticas y testimonios del sabio indígena Abadio Green Stocel. *Interpretatio. Revista de hermenéutica*, 7(2), 129–154. <https://doi.org/10.19130/irh.2022.7.2.00x27s0037>

Fortin, S. (2009). Apports possibles de l’ethnographie pour la recherche en pratique artistique. En P. Gosselin & E. Le Coguiec (éd.) *Recherche-création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec, Presse universitaire du Québec, 97–109. <https://doi.org/10.2307/j.ctv18ph3x1>

Goffman E. (1963), Comment se conduire dans les lieux publics. Notes sur l’organisation sociale des rassemblements. *Economica Collection : Etudes Sociologiques*.

González Martín, D. (2025). Renarrándonos: La distancia estética como cuidado. In F. Corrons & S. Castillo (éd.) *La investigación-creación aplicada (ICA): Innovar desde las artes para los sectores sociales*, Madrid, Ñaque Editora, 285-304. <https://www.transmigrarts.com/3d-flip-book/la-investigacion-creacion-alicada-ica/>

Gosselin, P., & Le Coguiec, E. (2009). *Recherche-création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec, Presse universitaire du Québec. <https://doi.org/10.2307/j.ctv18ph3x1>

Guattari, F. (2023). *Les trois écologies*. Paris, Lignes Poche.

Guattari, F. (1979). *L’inconscient machinique. Essais de schizo-analyse*. Paris, Éditions Recherche.

Hamant O. (2023). *Antidote au culte de la performance. La robustesse du vivant*. Paris, Gallimard.

Haseman, B. (2006). A manifesto for performative research. *Media International Australia*, 118(1), 98-106. <https://doi.org/10.1177/1329878X0611800113>

Huesca, R. (2018). Résister dans la durée au cœur de l’instant. In N. Vadori-Gauthier (éd.), *Danser Résister*. Paris, Éditions Textuel, 88–93.

INA. (1974). Roger Caillois : La passion des pierres. Variations. *L’INA éclaire l’actu* [Vidéo]. <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cpf87007364/roger-caillois-la-passion-des-pierres>

Joseph, I. (1997). *L’athlète moral et l’enquêteur modeste*. Paris, Economica.

Killeen, M.-C. (2004). Écrire au seuil de l’indicible. In *Essai sur l’indicible*. Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1. <https://doi.org/10.4000/books.puv.937>

Lancri, J. (2009). Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi. In P. Gosselin & E. Le Coguiec (éd.), *Recherche-création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec, Presses de l’Université du Québec, 10-20. <https://doi.org/10.2307/j.ctv18ph3x1>

Majín-Melenje, O. (2018). El círculo de la palabra, tecnología ancestral e intercultural en la comunidad Yanakuna - Popayán Cauca. *Ciencia e Interculturalidad*, 23 (2), 149–163. <https://doi.org/10.5377/rci.v23i2.6574>

Manning, E., & Massumi, B. (2018). *Pensée en acte : Vingt propositions pour la recherche-création*. Dijon, Les Presses du réel.

Marín Taborda, J., & Hernández Hernández, A. (2025). Respirando. Acciones performativas para transitar la experiencia migratoria. *Revista TransMigrARTS* 7, 54–77. <https://univ-vtlse2.hal.science/hal-05343805v1/file/Respirando-Acciones-performativas-para-transitar-la-experiencia-migratoria-TMA7.pdf>

Martinez Thomas, M., & Naugrette, C. (2020). *Le doctorat et la recherche en création*. Paris, L’Harmattan.

Mena Lozano, Á. et al. (2020). *Diálogo de saberes : Hacia una política de investigación para la implementación de la diversidad epistémica en la Universidad de Antioquia* [Rapport institutionnel]. Medellín, Universidad de Antioquia, Vicerrectoría Investigativa.

Paquin, L.-C., Ba, M. A., Chbib, B., Guyot, L., Kasatkina, E., Maheux, F., & Parenteau, P. (2023). *Écritures performatives sur le performatif à mots comptés*. https://lcpaquin.com/perfo/ecrire_sur_le_performatif.pdf

Paquin, L.-C., & Noury, C. (2018, 14 février). Définir la recherche-création ou cartographier ses pratiques? *Magazine de l’ACFAS*. <https://www.acfas.ca/publications/magazine/2018/02/definir-recherche-creation-ou-cartographier-pratiques>

Plana, M., Garde, J., & Pandelakis, S. (éd.) (2024). *Pour des recherches diaboliques : Théorie et création interartistiques en laboratoire*. Paris, Hermann. <https://doi.org/10.3917/herm.plana.2024.01>

Sandes, A. B., Naidorf, J., & Nápoli, M. (2021). Ecopedagogía: Una propuesta crítica y emancipadora. *Ecopedagógica*, 4(7), 63–70. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/165991>

Spry, T. (2016). *Body, paper, stage. Writing and performing autoethnography*. Londres, Routledge, Taylor and Francis Group.

Spry, T. (2001). Performing Autoethnography: An Embodied Methodological Praxis. *Qualitative Inquiry. Sage Publications* (7) 6. 706-732.

Talleres TransMigrARTS (2025). *Performance: Respirando*. Talleres TransMigrARTS. <https://tallerestransmigrarts.com/talleres/performance-respirando/#/lessons/9RN3gMJ7H3DLENQRfpIAHTPaFWTKfLB>

Vadori-Gauthier, N. (2018). *Danser, Résister*. Paris, Éditions Textuel.

Vélez Salazar, G. M., & Marín Taborda, J. (2025). Investigación-creación aplicada: Un acercamiento desde el proyecto TransMigrARTS. In Corrons & S. Castillo (éd.), *La investigación-creación aplicada (ICA): Innovar desde las artes para los sectores sociales*. Madrid, Ñaque Editora, 87-111. <https://www.transmigrarts.com/3d-flip-book/la-investigacion-creacion-alicada-ica/>

Walsh, C. (2010). Interculturalidad crítica y educación intercultural. In J. Viaña, L. Tapia, & C. Walsh (éd.) *Construyendo interculturalidad crítica*. La Paz, Instituto Internacional de Integración del Convenio Andrés Bello, 75–96.

Winnicott, D.W. (1951). Transitional Objects and Transitional Phenomena — A Study of the First Not-Me Possession. *International Journal of Psycho-Analysis*, 34, 89-97.

Respirar el espacio virtual

Muestra del taller Respirando¹

Breathing virtual space
Performance from
workshop Respirando

Respirer l'espace virtuel
Performance de
l'atelier Respirando

DOI 10.59486/JIMU3627

Arney Herrera Herrera · Estudiante de Maestría en Artes, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia. arney.herrera@udea.edu.co. Código Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6453-9038>.

Isabel Cristina Restrepo Acevedo · Profesora Titular, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia. cristina.restrepo@udea.edu.co. Código Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8235-3525>

Palabras clave

Arte digital, tour virtual, memoria migrante, archivo expandido, interactividad, prácticas performativas, narrativa transmedia, cocreación.

Keywords

Digital art, virtual tour, migrant memory, expanded archive, interactivity, performative practices, transmedia narrative, co-creation.

Mots-clés

Art numérique, parcours virtuel, mémoire migrante, archive étendue, interactivité, pratiques performatives, narration transmédia, co-création.

Resumen

El presente texto explora cómo el arte digital, la cocreación y las narrativas transmedia, articuladas en particular a los recorridos virtuales en 3D pueden amplificar procesos creativos y comunitarios desarrollados en el taller *Respirando*, *tránsitos en el aquí y ahora para futuros necesarios*, realizado en Aarhus, en el marco de la investigación TransMigrARTS. En particular, se analiza cómo un virtual tour modelado digitalmente emula y expande los espacios del taller, acercando al espectador a la experiencia vivida. El taller en Aarhus, concebido como la idea central para la expansión narrativa transmedia de prácticas performativas, plásticas y sonoras realizadas de forma presencial, sirvió para una traducción creativa digital en la virtualidad a través de la galería virtual titulada *Recorrido virtual Respirando*, *Aarhus*, un archivo vivo donde texto, imagen, sonido y navegación interactiva reactivan obras y relatos a través de nuevos recorridos.

Se discuten las posibilidades técnicas, sensoriales, curatoriales y estéticas que ofrece este formato para preservar, resignificar y difundir experiencias artísticas, así como su dimensión política como herramienta de visibilidad y encuentro en contextos migratorios.

Abstract

This text explores how digital art, co-creation, and transmedia narratives—particularly articulated through 3D virtual tours—can amplify creative and community processes developed in the workshop *Respirando*, *Transits in the Here and Now for Necessary Futures*, held in Aarhus within the framework of the TransMigrARTS research project. Specifically, it analyzes how a digitally modeled virtual tour emulates and expands the workshop's spaces, bringing the spectator closer to the lived experience. The workshop in Aarhus, conceived as the central idea for the transmedia narrative expansion of performative, visual, and sound practices carried out in person, served as the basis for a creative digital translation into virtuality through the virtual gallery entitled *Respirando Virtual Tour*, *Aarhus*—a living archive where text, image, sound, and interactive navigation reactivate works and narratives through new pathways.

The technical, sensory, curatorial, and aesthetic possibilities of this format are discussed as a means to preserve, re-signify, and disseminate artistic experiences, as well as its political dimension as a tool for visibility and encounter in migratory contexts.

Resumé

Le présent texte explore comment l'art numérique, la co-création et les récits transmédia—articulés notamment à travers les parcours virtuels en 3D—peuvent amplifier les processus créatifs et communautaires développés dans l'atelier *Respirando*, *Transits dans l'ici et maintenant pour des futurs nécessaires*, réalisé à Aarhus dans le cadre de la recherche TransMigrARTS. Plus particulièrement, il analyse comment un parcours virtuel modélisé numériquement émule et étend les espaces de l'atelier, rapprochant le spectateur de l'expérience vécue. L'atelier d'Aarhus, conçu comme l'idée centrale pour l'expansion narrative transmédia des pratiques performatives, plastiques et sonores menées en présentiel, a servi de base à une traduction créative numérique dans la virtualité à travers la galerie virtuelle intitulée *Parcours virtuel Respirando*, *Aarhus*—un archive vivant où texte, image, son et navigation interactive réactivent œuvres et récits à travers de nouveaux parcours.

Sont discutées les possibilités techniques, sensorielles, curatoriales et esthétiques qu'offre ce format pour préserver, resignifier et diffuser les expériences artistiques, ainsi que sa dimension politique en tant qu'outil de visibilité et de rencontre dans des contextes migratoires.

1 · Respirar el espacio virtual: muestra del taller Respirando. © 2025 por Arney Herrera Herrera, Isabel Cristina Restrepo Acevedo, y sus contenidos (exceptuando los materiales de los participantes, que tienen su propio protocolo ético) tienen licencia CC BY-NC 4.0. Para ver una copia de esta licencia, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Introducción

El taller *RespirAndo: tránsitos en el aquí y ahora para futuros necesarios* se desarrolló entre marzo y junio de 2024 en la ciudad de Aarhus, Dinamarca, en el marco del proyecto de investigación *TransMigrARTS, transformando la migración a través de las artes*².

El taller constituyó un espacio de encuentro, creación y reflexión para personas migrantes y comunidades en tránsito desde las artes performativas y plásticas que partió de un prototipo desarrollado previamente en el verano del 2023 en Toulouse, Francia, y que, para el marco de la investigación entraba en la etapa de implementación. Para esto en Aarhus se realizaron 8 sesiones, un pretaller y una muestra de resultados abierta a la comunidad donde se trabajaron diferentes materialidades y medios plásticos que activaron la exploración sensorial y sensible desde la comida, el collage, las prácticas performativas y sonoras, el baile, el vestido y la escritura. En particular, cada sesión propició dinámicas participativas que integraron ejercicios físicos, actividades manuales, de creación textual y audiovisual, y momentos de diálogo, favoreciendo la construcción de un tejido afectivo y colaborativo entre participantes.

La metodología se estructuró formalmente a partir de los siguientes cuatro momentos que hacen parte de la metodología de todos los talleres TransMigrArts: una apertura, en la que se genera un clima de confianza y se reconoce tanto el lugar como la relación del grupo para la co-creación; un calentamiento, orientado a facilitar la disposición física y psicológica necesaria para la creatividad; un espacio de artes aplicadas, que posibilita la creación a través de actividades artísticas; y un cierre, en el que se promueve una reflexión dialógica sobre la experiencia de la sesión, del taller y de la vivencia vital en torno a la migración (Velásquez, 2023).

El proceso implicó una documentación de los resultados a través de imágenes, escritos y registros audiovisuales, que capturan tanto la diversidad de vivencias como la energía colectiva del grupo. En particular, la implementación del taller RespirAndo en Aarhus se articuló como una experiencia de narrativas transmedia en tanto que, en el antes, durante y después, se desplegaron contenidos analógicos y digitales que, partiendo del taller como eje central, expandieron las narrativas hacia nuevos espacios y temporalidades, manteniendo vivo el diálogo más allá del encuentro físico.

La narrativa transmedia, en este caso, se comprende como la convergencia de medios análogos y digitales que, al articularse, generan un entramado creativo producido por un colectivo mayor que va más allá de la noción tradicional de autoría en las artes. Esta visión se nutre de los aportes de Henry Jenkins (2008) sobre *La cultura de la convergencia* y la expansión narrativa a través de múltiples medios; de Carlos A. Scolari (2013) sobre la dimensión participativa de las narrativas transmedia; y de Carlos Obando (2016) en el contexto colombiano en cuanto a la importancia de pensarlas en relación con las prácticas culturales locales y la creación colectiva.

Entre estas expansiones narrativas transmedia se encuentran: el teaser audiovisual y los *flyers* promocionales, que funcionaron como anticipación y convocatoria; los dos videos documentales, que registran y reconfiguran la experiencia de dos migrantes en Dinamarca desde sus perspectivas articuladas al gesto de Respirar; el grupo de WhatsApp denominado RespirAndo, creado por las mismas participantes para mantener su comunicación durante el taller y posterior este; y los objetos 3D —una *casa* y un *nido*— diseñados por estudiantes de maestría de Aarhus University y modelados en Colombia por Arney Herrera, posteriormente impresos y puestos en

circulación en Aarhus, Francia y Colombia, donde adquirieron significados singulares a través de su apropiación por diversas personas. A ello se suma la canción y el videoclip de Futurón, que reinterpreta musical y visualmente las resonancias del taller, así como el espacio virtual en 3D.

En el marco de la presente reflexión nos centraremos en este último espacio, denominado *Recorrido virtual RespirAndo, Aarhus*, el cual no solo documenta los materiales producidos, sino que los integra en una narrativa espacial digital, mediante procesos de traducción creativa que emulan y expanden la esencia e intención de las expresiones surgidas en los encuentros presenciales. De este modo, el recorrido virtual, junto con el resto de los productos, amplía las posibilidades de la experiencia al incorporar nuevas formas de expresión en la materialidad digital, conformando un entramado multimedial donde cada pieza aporta una perspectiva complementaria y una vía distinta de conexión con la memoria y los sentidos del taller.

A diferencia de ser un repositorio digital convencional, el recorrido realizado en *Virtual Tour* funciona como un entorno navegable en el que cada sala recrea el carácter singular de cada sesión, incorporando diferentes contenidos digitales, ambientaciones sonoras y elementos visuales que evocan tanto el contexto emocional como físico del taller. Este recurso permite que el espectador explore de forma autónoma y personalizada los espacios, estableciendo conexiones propias entre los contenidos y acercándose a la experiencia vivida de forma multisensorial.

El recorrido virtual completo es accesible de manera estable a través de la página web *Ecologías Digitales* del grupo de investigación *Hipertropical* de la Universidad de Antioquia, donde se encuentra incrustado mediante un *iframe*, asegurando así la vigencia y sostenibilidad en el tiempo y una URL canónica para el proyecto: <https://ecologiasdigitales.org/respirando/>

Consideraciones Éticas

Dada la naturaleza sensible del proyecto, que involucra narrativas de memoria migrante y comunidades en tránsito, se establece un protocolo de rigurosidad ética que se basa en los preceptos de acción sin daño, libre participación, trabajo colaborativo, protección de datos, entre otros que hacen parte de los ejes fundamentales de la investigación TransmigrArts. Por tanto, el presente texto, así como el material utilizado para el *Recorrido virtual RespirAndo, Aarhus*, cuentan con los debidos consentimientos informados firmados por todos los y las participantes del taller RespirAndo, los cuales reposan en custodia de la coordinación de la investigación.

El protocolo incluye un consentimiento de doble nivel: uno para la participación general en el taller y otro, específico y revocable, para la difusión pública de sus imágenes, textos y testimonios para todo lo producido durante el taller en Aarhus. Como parte del protocolo general, en la investigación se aplicó un protocolo de anonimización que cubre el material utilizado para el Recorrido virtual, utilizando pseudónimos o iniciales protegiendo así la integridad y la agencia de la comunidad. Lo anterior siguiendo el protocolo general de todo el material que ha sido publicado sobre los procesos realizados durante la investigación.

2 · TransMigrARTS es un proyecto internacional financiado por la Unión Europea que utiliza las artes escénicas, como teatro, danza, música y clown para transformar situaciones de vulnerabilidad de comunidades migrantes. Conecta a artistas, investigadores y organizaciones culturales de Europa y Latinoamérica para desarrollar talleres socialmente innovadores que faciliten la inclusión de migrantes en sus nuevos entornos. <https://www.transmigrarts.com/>

Del espacio físico al espacio virtual 3D: Tecnologías para la virtualización de RespirAndo

El *Recorrido virtual RespirAndo, Aarhus*, se distancia de ser un repositorio digital convencional al funcionar como un entorno navegable donde cada sala recrea el carácter singular de cada una de las sesiones del taller a través de la construcción de contenidos digitales creativos generados posterior al taller y que sirvieron para potenciar el carácter conceptual y estético que estaba en la invitación creativa base de cada sesión.

Concebido como una museografía digital, el espacio virtual 3D adopta conscientemente una gramática curatorial canónica (hall central, salas por sesión) para facilitar la navegabilidad y la orientación del usuario, reconociendo que la *interfaz cultural* (Manovich, 2001) hereda estructuras de prácticas previas. Sin embargo, el dispositivo no busca simular la función o la mimesis material de un museo físico. El diseño prioriza la arquitectura afectiva y simbólica sobre la neutralidad expositiva, lo cual remite al “giro museográfico” planteado por Herrera (2023, 2), que transita del espacio recorrido en el museo al espacio navegado en la red. El diseño fue libre y no fue diseñado con base en ningún espacio en particular sino en función de las sesiones del taller con las salas e interconexión entre ellas, priorizando un hall central con acceso libre a todas las salas en el recorrido, con diversas formas de navegación aparte de la navegación punto a punto, como la navegación libre por escenas y la navegación cenital por modelo 3D.

La apariencia técnica y visual de cada sala se justifica en la necesidad de potenciar las cuali-

dades sensoriales y las metáforas centrales del taller. Por ejemplo, la sala Celebrando (Sesión 1) adopta la forma de un restaurante con un menú espacial para enfatizar la dimensión ritual de la comida y el gesto compartido; la sala Armando el Viaje (Sesión 5) utiliza la ambientación de un mar de nubes y maletas suspendidas para amplificar la metáfora del tránsito y la preparación, y la sala Fortaleciendo Raíces (Sesión 4) presenta un suelo ondulado y la presencia de árboles para evocar la inmersión corporal en un bosque. Estas decisiones de diseño deliberadas transforman el recorrido de ser un catálogo en línea a un escenario performativo.

Tecnologías del recorrido

La creación de este espacio virtual se logró a través de la convergencia de dos herramientas clave: EyeSpy360³ y Blender⁴, cuya integración potenció tanto la dimensión estética como la narrativa del proyecto. EyeSpy360 no solo permitió estructurar el recorrido entre las diferentes salas, sino que también articuló la inserción de materiales audiovisuales, textos y sonidos, reforzando la memoria sensorial y la dimensión participativa del proceso. Aunque el grado de inmersión es menor que el de la realidad virtual con dispositivos especializados, esta plataforma convierte la reproducción de un espacio en una experiencia inmersiva, permitiendo que el espectador establezca una conexión más profunda y personalizada con el contenido.

3 · Es una plataforma especializada en la creación de recorridos virtuales interactivos en 360°, diseñada para permitir la navegación inmersiva por entornos reales o modelados digitalmente. Su funcionalidad combina la visualización panorámica con la posibilidad de incorporar puntos interactivos (Hotspots), elementos multimedia, enlaces y descripciones, lo que convierte cada espacio en un nodo narrativo y experiencial. <https://www.eyespy360.com/es-co/>

4 · Es un software libre y de código abierto para modelado 3D, animación 2 y 3D, renderizado y composición, ampliamente utilizado en entornos artísticos y de diseño digital. <https://www.blender.org/>



Figura 1. Vista del recorrido virtual RespirAndo, Aarhus. Captura de pantalla. Autor: [Arney Herrera], 2025. Plataforma: EyeSpy360. Licencia: CC BY-NC 4.0

Por su parte, Blender fue esencial para recrear los espacios del taller de manera expandida en modelado 3D, integrando elementos arquitectónicos y escenográficos que reinterpretaban el entorno físico de las sesiones como un escenario simbólico abierto a nue-

vas posibilidades creativas. Su capacidad para generar texturas, iluminación realista y geometrías precisas facilitó la construcción de atmósferas coherentes con el carácter de cada sesión, magnificando las referencias presentes en la experiencia original.

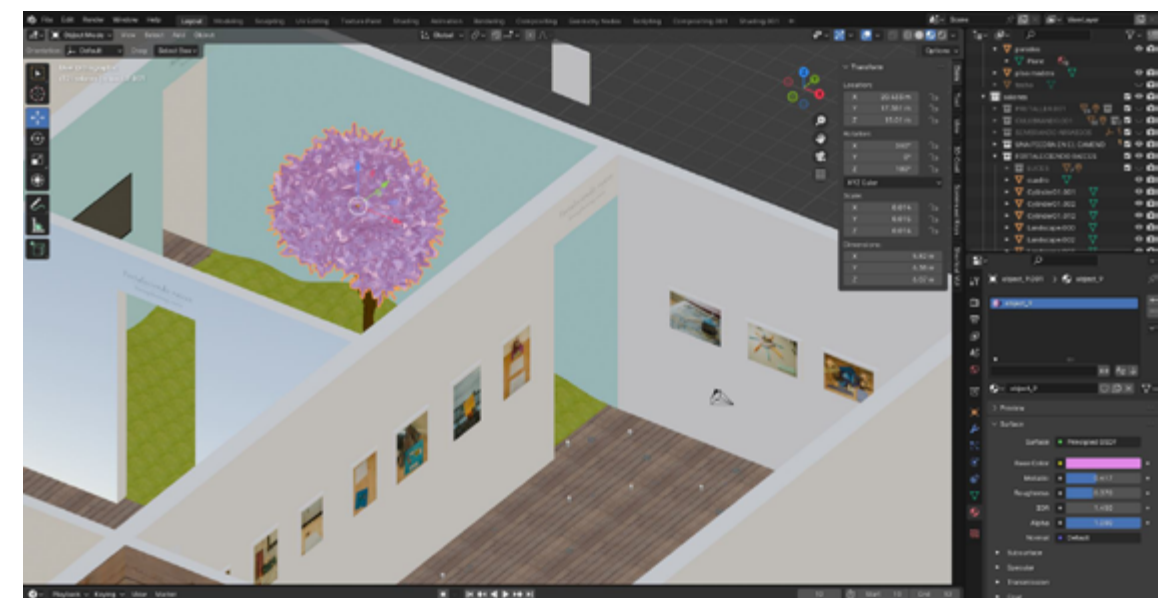


Figura 2. Vista de los espacios modelados en 3D. Captura de pantalla. Autor: [Arney Herrera], 2025. Plataforma: Blender. Licencia: CC BY-NC 4.0

La fusión creativa de ambos programas posibilitó amplificar el alcance geográfico y temporal del taller, permitiendo a públicos distantes acceder

a los contenidos y sumergirse en la atmósfera del proceso creativo. Como lo señala Pierre Lévy (1999):

Las tecnologías del lenguaje digital aparecieron entonces como la infraestructura del ciberespacio, nuevo espacio de comunicación, de sociabilidad, de organización y de transacción, pero también nuevo mercado de la información y del conocimiento (17–18).

Dejando entender que los contenidos alojados en el ciberespacio transforman los modos de producción, distribución y apropiación del conocimiento, ya que son móviles y activables, viviendo en constante resignificación. El recorrido actúa, de esta forma, como un archivo expandido que conserva lo vivido, lo actualiza, lo reinterpreta y lo resignifica en cada visita.

De lo vivido a lo navegable: Recreación virtual de las sesiones de RespirAndo

La experiencia del tour se distancia de la simple reproducción digital de contenidos al incorporar los lenguajes propios del medio: navegación 360°, integración de capas multimedia y recorridos no lineales. El visitante no es un espectador pasivo, sino un navegante que escoge por dónde

Accesibilidad técnica del recorrido

En cumplimiento de los estándares de accesibilidad digital, la plataforma EyeSpy360 utilizada para construir el tour incluye funcionalidades nativas que facilitan el acceso: navegación de punto de acceso, apto para dislexia, rotación automática activada, ampliar cursor y texto más grande. Adicionalmente, el contenido audiovisual principal incrustado en la plataforma está subtulado. Las imágenes fotográficas y los textos en forma de imágenes pueden ser ampliados dentro del entorno por el usuario, siendo estas las medidas máximas implementables debido a las limitaciones técnicas de la plataforma de construcción.

entrar y dónde detenerse, rompiendo con la linealidad de las narrativas expositivas tradicionales para dar paso a una lectura más abierta y participativa. Esta estructura no lineal y la estética inmersiva reflejan la dinámica rizomática del taller.

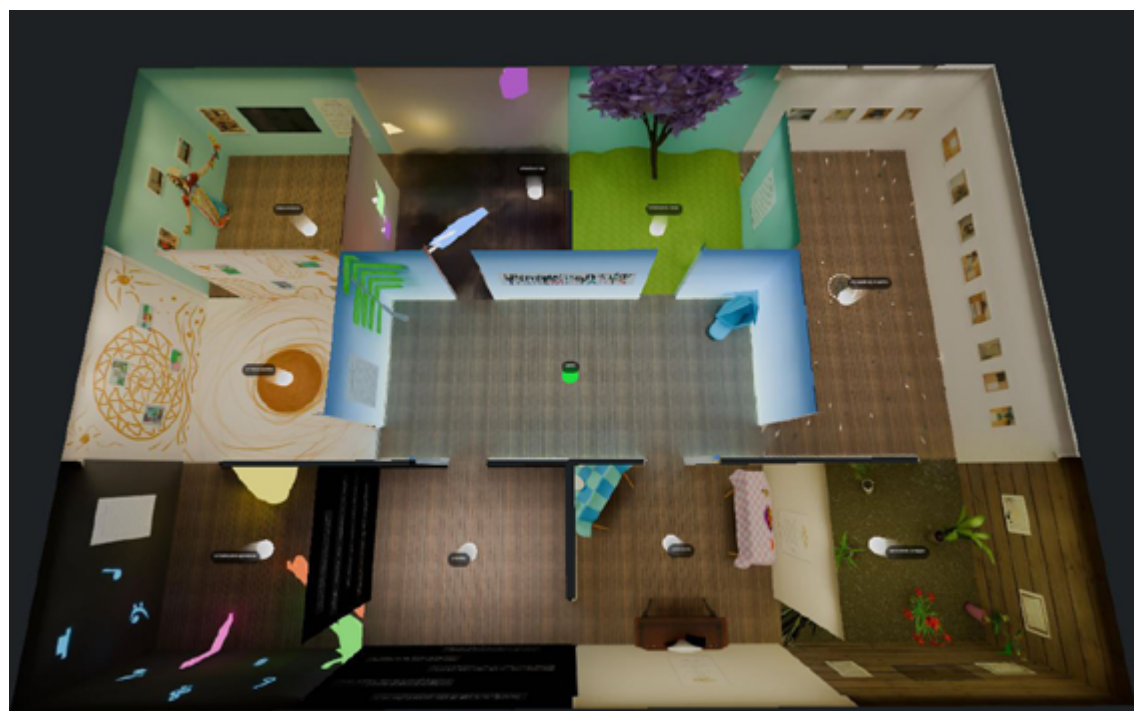


Figura 3. Navegación por modelo 3D. Captura de pantalla. Autor: [Arney Herrera], 2025. Plataforma: EyeSpy360. Licencia: CC BY-NC 4.0

Hall central

El recorrido comienza en un hall central que actúa como espacio de bienvenida, desde el cual el visitante tiene la libertad de navegar por las diferentes salas. En este espacio introductorio se encuentra una pantalla con una pieza audiovisual creada por Mallivi Melo Rey, investigadora del Doctorado en Artes de la Universidad de Antioquia, quien en el marco de su pasantía de investigación en la investigación TransmigrArts en Aarhus, recopiló la atmósfera del taller a través de las voces, la música y las sensaciones de las y los participantes. Complementando el espacio, se exhiben dos objetos clave que funcionan como metáforas dentro de la narrativa transmedia desarrollada con un grupo de estudiantes de la maestría Media, Identity and Oral Communication (10 ECTS) de la Universidad de Aarhus: una casa 3D y un nido, que simbolizan los hogares de aves migrantes. Estos objetos, impresos en 3D, fueron intervenidos manualmente por algunos participantes, quienes los particularizaron en sus casas y compartieron el registro de dichas creaciones, actualizando las narrativas alrededor de los objetos durante y después del taller, dado que aún estos objetos circulan en otros países como Francia, Dinamarca y Colombia.

Enlace de acceso al video: <https://youtu.be/XHZdRa5nACQ>

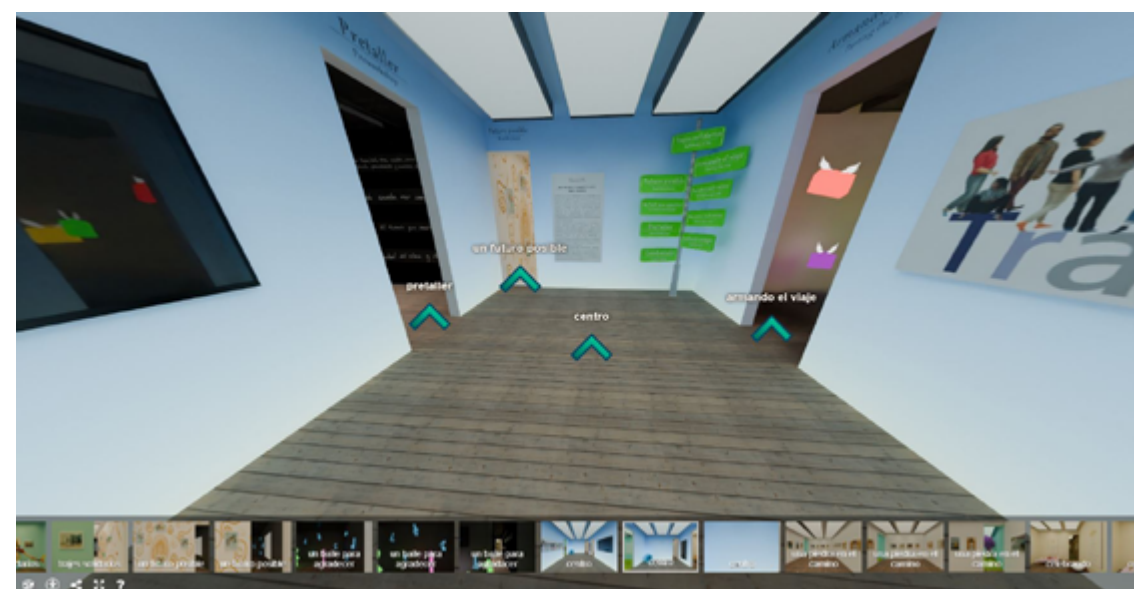


Figura 4. Navegación por escenas y puntos Hall central. Captura de pantalla. Autor: [Arney Herrera], 2025. Plataforma: EyeSpy360. Licencia: CC BY-NC 4.0

El pretaller

Fue el punto de partida del proceso, una sesión inaugural diseñada para generar un primer encuentro sensible entre los y las participantes. A través de la escritura de postales, ejercicios corporales suaves y dinámicas de escucha, se tejió un espacio de confianza y apertura. La jornada culminó con una danza espontánea que no estaba planeada, pero que expresó la energía colectiva del grupo, anticipando el tono sensible y relacional del resto del taller. En el recorrido virtual se logran ver las postales escritas a puño y letra por los participantes, amplificadas a lo largo de la sala.

La sesión 1, celebrando

Abordó el encuentro desde lo cotidiano y lo ritual: preparar y compartir alimentos. Mediante la elaboración conjunta de un menú, las personas participantes activaron memorias gustativas y afectivas. El recorrido virtual de esta sesión permite ver imágenes del proceso, evocar la calidez del gesto compartido a través de fragmentos de texto, fotografía y video. La sala evoca un restaurante, con comida, mesas, platos y utensilios. Con un menú muy espacial compuesto por la entrada, el plato fuerte y el postre.

En la sesión 2, sembrando arraigos

La metáfora de la siembra se convirtió en acción performativa. Cada persona plantó una semilla, dibujó raíces y escribió un mensaje de cuidado. En el tour, estos elementos aparecen en diálogo visual con el suelo, las plantas y las paredes digitales del entorno, generando una atmósfera donde tierra y cuerpo se funden simbólicamente.

La sesión 3, una piedra en el camino

Los participantes utilizaron piedras como extensión del cuerpo, como archivo y símbolo. A través del tacto, las piedras se convirtieron en portadoras de historias. El recorrido virtual permite al visitante trazar esas trayectorias mediante fotografías de los mapas creados en una galería en las paredes, y la representación de una instalación de luces y piedras en el suelo con elementos gráficos que amplifican la experiencia.

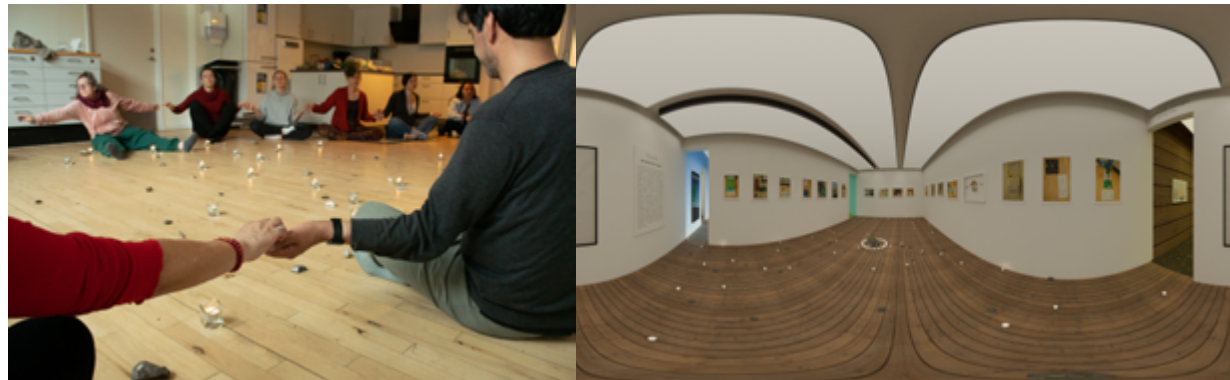


Figura 5 • Sesión 3, Una piedra en el camino.
Autor [Juliana Marín Taborda] 2025

Figura 6 • Vista expandida de sala Una piedra en el camino.
Render 360 realizado en Blender. Autor [Arney Herrera] 2025.
Plataforma: Blender. Licencia: CC BY-NC 4.0

La sesión 4, fortaleciendo raíces

Se centró en el movimiento. Inspirados en la metáfora del árbol y el bosque, cada participante exploró corporalmente la idea de pertenencia y conexión. El espacio virtual se transforma en movimiento, con un suelo ondulado y algunos árboles que contienen y conservan fragmentos de estas exploraciones: Registros fotográficos que capturan el movimiento, la mimesis, los colores y las formas resultantes que evocan la inmersión en un entorno colectivo e imaginado.

La sesión 5, armando el viaje

Abordó la migración como tránsito y preparación. Las personas participantes diseñaron libretas de viaje con objetos simbólicos y deseos personales. Esta sala en el tour alberga maletas de viaje suspendidas en medio de un mar de nubes, artefactos que contienen fotografías de los recorridos trazados y textos manuscritos, que el visitante puede descubrir en detalle.

La sesión 6, trajes solidarios

Fue una de las más teatrales. A partir de relatos compartidos, se crearon trajes con papel y materiales efímeros. Surgieron tres equipos, cada uno representaba una historia de resistencia o transformación. En el tour, la sala performativa está documentada con tres representaciones de estos personajes y detrás de ellos una galería con imágenes, invitando a imaginar los cuerpos que los portaron y los relatos que los atravesaron.



Figura 7 • Sesión 6, Trajes solidarios.
Autor [Juliana Marín Taborda] 2025.

Figura 8 • Vista expandida de sala Trajes solidarios.
Render 360 realizado en Blender. Autor [Arney Herrera] 2025
Plataforma: Blender. Licencia: CC BY-NC 4.0

La sesión 7, un futuro posible

Fue una apuesta por la imaginación colectiva. A través de collages y mezclas de especias, se materializaron visiones personales de un futuro deseado. La sala virtual ofrece un mural colectivo de imágenes interactivas, donde las personas participantes narran lo que proyectaron.

Finalmente, la sesión 8, agradecer lo bailado, celebrando lo vivido

Marcó el cierre del proceso. Con respiraciones, danzas y palabras de despedida, se integró todo lo vivido. El tour permite revivir este momento a través de representaciones de secuencias coreográficas, notas musicales que contienen fotografías del proceso de la sesión y la reproducción de la cumbia Futurón, creada por los participantes del taller, que evoca una celebración colectiva.

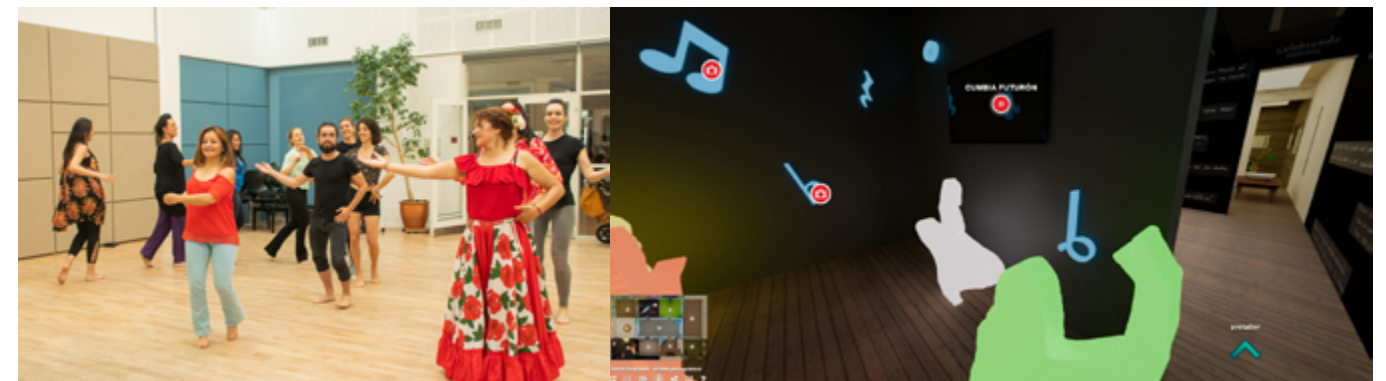


Figura 9 • Sesión 8, Agradecer lo Bailado, Celebrando lo Vivido.
Autor [Juliana Marín Taborda] 2025.

Figura 10 • Exploración multimedia.
Captura de pantalla realizada en Eyespy360. Autor [Arney Herrera] 2025.
Plataforma: EyeSpy360. Licencia: CC BY-NC 4.0

Espacios concebidos, percibidos y vividos: Una lectura del taller RespirAndo y su virtualización

El taller presencial *RespirAndo* y su *Recorrido virtual RespirAndo, Aarhus*, pueden ser comprendidos a través de la tríada propuesta por Henri Lefebvre, que interrelaciona las dimensiones del espacio social: *las prácticas espaciales, las representaciones del espacio y los espacios de representación*. Las *prácticas espaciales* (el espacio percibido) según Ion Martínez Lorea (2013) interpretando a Lefebvre:

Es el espacio de la experiencia material, que vincula realidad cotidiana (uso del tiempo) y realidad urbana (redes y flujos de personas, mercancías o dinero que se asientan en —y transitan— el espacio), englobando tanto la producción como la reproducción social (15).

Corresponden a la vivencia sensorial inmediata. En el taller, se manifestaba en la interacción corporal, las atmósferas sonoras y las texturas de los materiales. En el recorrido virtual, estas prácticas se expanden a través de la navegación libre y la posibilidad de acceder a registros audiovisuales que enriquecen la percepción. Esta navegación se desarrolla dentro de un entorno diseñado, donde la imagen no es una ventana transparente hacia el mundo, sino una interpretación construida a partir de decisiones técnicas y curatoriales.

Las *representaciones del espacio* (el espacio concebido) “el espacio de los expertos, los científicos, los planificadores. El espacio de los signos, de los códigos de ordenación, fragmentación y

restricción.” (Lorea, 2013, 15-16). Se manifiestan en la planificación del taller, en la estructura de las sesiones y en el diseño metodológico. En la etapa de virtualización, el espacio concebido se traduce en la arquitectura digital del recorrido, la disposición de las salas y la curaduría de los materiales. La conjunción del modelado en Blender (para crear atmósferas simbólicas) y la navegación en EyeSpy360 (para permitir la interactividad no lineal) es un acto de diseño que guía la experiencia del visitante sin imponer una única narrativa. Esta dimensión concebida del espacio, lejos de ser jerárquica, surgió del trabajo interdisciplinario y de la interacción directa con los aportes del grupo participante.

Finalmente, los *espacios de representación* (el espacio vivido):

Es el espacio de la imaginación y de lo simbólico dentro de una existencia material. Es el espacio de usuarios y habitantes, donde se profundiza en la búsqueda de nuevas posibilidades de la realidad espacial (Lorea, 2013, p. 16).

Son el territorio de la imaginación y de lo simbólico, donde se construyen colectivamente las memorias, emociones y significados. En *RespirAndo*, este espacio se nutrió de los relatos migrantes y los gestos que emergieron del proceso. La virtualización potencia este espacio al convertir el recorrido en un archivo vivo que se activa mediante mecanismos de devolución comunitaria y actualización constante:

Activación en sitio web institucional

Se habilita la opción de dejar comentarios, testimonios o expansión narrativa en la sección dedicada al tour en la página web Ecologías Digitales, permitiendo que las capas de usuario, esenciales para el espacio vivido, se integren al archivo, para una devolución comunitaria.

Actualización gradual de contenido

Para mantener la cualidad de archivo vivo, el equipo de investigadores de Hipertrópico, autores del presente texto, se compromete a realizar la adición gradual de nuevos hotspots interactivos (puntos de interés) con imágenes o videos actualizados del proceso, transformando el dispositivo en un archivo interlocutorio.

La virtualización potencia al taller RespirAndo al volverlo un archivo vivo; la creación artística a partir de este archivo, lo que Kathy Carbone (2020, 262) denomina *Archival art-making*, tiene la capacidad de revelar las energías latentes del archivo, creando nuevas formas de expresión que amplifican el impacto estético, social y político del proceso original. En contraste con la no-

ción de Walter Benjamin (1936) sobre la pérdida del aura de la obra de arte en su reproducibilidad técnica, el recorrido virtual no solo registra lo ocurrido, sino que reactiva la dimensión performativa del taller, convirtiéndose en un espacio vivo donde las interacciones y los relatos se reencuentran y dialogan.

Transmedialidad, estética, política y memoria en una experiencia expandida

Transmedialidad verificada

El *Recorrido virtual RespirAndo, Aarhus*, constituye un ejemplo de un elemento que se articula a la narrativa transmedia pensada para el taller TransmigrArts en Aarhus en el marco de la pasantía de investigación de Isabel Restrepo (agosto de 2023 a agosto de 2024), dado que, a través de la convergencia mediática, cumpliendo con los criterios de *La culture de la convergence* de Henry Jenkins (2008) el taller constituyó en el eje central de una narrativa que fluyó en múltiples medios. Su justificación como elemento articulado a la narrativa transmedia del Taller RespirAndo en Aarhus se basa en su capacidad para articular y expandir elementos narrativos en el espacio virtual 3D creado como una suerte de galería accesible a otras audiencias:

Convergencia de medios

El proyecto integra de manera coherente múltiples plataformas y lenguajes (analógicos y digitales): desde el evento presencial (taller) y los objetos físicos (casa y nido intervenidos), hasta el audio (la cumbia Futurón), y el video de la experiencia. El recorrido virtual no contiene toda la historia, sino que actúa como la interfaz unificada que los enlaza. Cada medio ofrece una perspectiva única que expande la narrativa central sobre la migración, la memoria y el arraigo. El recorrido virtual proporciona la expansión espacial, permitiendo al usuario navegar la atmósfera simbólica de cada sesión, lo cual no es posible de lograr con un video documental o un repositorio estático. Es el punto donde las diversas narrativas se encuentran geográficamente en la virtualidad.

Inteligencia colectiva

La premisa del taller Respirando no fue generar una obra de arte individual, sino aprovechar la experiencia combinada y la experticia de un grupo de personas migrantes, cuyas memorias, gestos y saberes exceden la capacidad de cualquier relato único. Este conocimiento fragmentado sobre la

migración, el arraigo y la resiliencia es la información que se puso en común a través de la elaboración conjunta de alimentos, la cocreación de objetos simbólicos y la composición sonora. El *Recorrido virtual RespirAndo, Aarhus* sirve como el repositorio digital y espacial donde esta inteligencia colectiva se almacena, se comparte y se reactiva. Al reunir los distintos fragmentos creativos y convertirlos en un espacio navegable y abierto, se facilita que la comunidad acceda y aproveche esta experiencia combinada, transformando la memoria individual en un recurso compartido.

Participación activa

El recorrido virtual opera como un nodo activador, moviendo el archivo del tiempo del evento presencial al tiempo extendido de la experiencia compartida. Al ser incrustado en la página web institucional y permitir la interacción de comentarios, se convierte en un mecanismo de devolución comunitaria que prolonga la agencia de las voces participantes y facilita la cocreación más allá del taller físico.

En síntesis, el *Recorrido virtual RespirAndo, Aarhus*, es el punto de convergencia espacial que otorga coherencia al ecosistema transmedia, operando como una interfaz unificada que reactiva y da visibilidad pública a todos los demás medios.

Estética, política y memoria

En un contexto donde la virtualidad se ha consolidado como un lenguaje propio, el *Recorrido virtual RespirAndo, Aarhus*, se presenta como una experiencia que expande las alternativas para abordar los resultados de un proyecto comunitario. No muestra obras terminadas, ni documentos, sino puntos de inflexión que demuestran la relación entre sujetos con procesos vivos y sensibles. Es un archivo afectivo y poético que documenta el camino colectivo de un grupo de personas migrantes que exploraron la memoria, el arraigo y la posibilidad de imaginar futuros posibles.

La cocreación de objetos como la "casa" y el "nido" evidencia la articulación de símbolos de arraigo y tránsito, mientras que la elaboración compartida de "comida" y la "cumbia Futurón" opera como una práctica relacional que genera un cuerpo social afectivo, que tiene una dimensión estética, pero también ética y política, al resaltar la voz y los intereses de la comunidad en una visión compartida de la autoría. Como señala Co-Creation Studio, los proyectos de cocreación emergen de un proceso que evoluciona desde las comunidades y con las personas, más que para o sobre ellas, y buscan interpretar el mundo para cambiarlo, a través de una lente de equidad y justicia. (Gaudenzi et al., 2019, 5).

El recorrido virtual no es un sustituto de la experiencia presencial, sino una extensión que permite otros tipos de acceso y contribuye a lo que Ramírez y López (2015) dentro del concepto ciberespacio "una dimensión espacial superior simulada que media los vínculos sociales, las acciones y las marcas territoriales"(62). La galería virtual potencia el carácter de cocreación del taller, pues no solo reúne los diferentes materiales producidos, sino que los entrelaza en una narrativa transmedia. Esta iniciativa, al visibilizar relatos de la migración basados en la sensibilidad, la colaboración y la imaginación, se convierte en un acto de resistencia simbólica frente a las narrativas hegemónicas.

La propuesta del *Recorrido virtual RespirAndo, Aarhus*, encuentra afinidades con la estética relacional de Nicolas Bourriaud (2006):

La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito (23).

Aquí, el recorrido se convierte en un nuevo tipo de espacio relacional, donde las memorias migrantes y los gestos compartidos encuentran un lugar de visibilidad y reactivación. Esta forma de exhibición encarna una dimensión política: reconoce la potencia de los procesos colaborativos y los sitúa en un espacio de circulación pública.

En este sentido, el proyecto se alinea con el concepto de "contrapoder" propuesto por Manuel Castells (2009), abriendo un espacio expandido donde las voces migrantes se entrelazan con la tecnología para generar nuevas formas de presencia, diálogo y construcción colectiva de sentido:

Si el poder se ejerce mediante la programación e interconexión de redes, el contrapoder o intento deliberado de cambiar las relaciones de poder se lleva a cabo reprogramando las redes en torno a intereses y valores alternativos y/o interrumpiendo las conexiones dominantes e interconectando redes de resistencia y cambio social. (552)

En un mundo marcado por desplazamientos forzados, crisis migratorias y narrativas hegemónicas, mostrar procesos que ponen en el centro las voces, gestos y afectos de personas en tránsito se convierte en un acto de resistencia simbólica. El *Recorrido virtual RespirAndo, Aarhus* no solo se inscribe en las discusiones contemporáneas sobre arte digital y memoria, sino que también actúa como un gesto de resistencia frente a las narrativas dominantes.

Bibliografías

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

Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora.

Carbone, K. (2020). Archival art: Memory practices, interventions, and productions. *Curator: The Museum Journal*, 63 (2), 179–198.

Castells, M. (2009). *Comunicación y poder*. Alianza Editorial.

Gaudenzi, S., Nash, K., Dowmunt, T., & Gaudenzi, S. (2019). *Collective wisdom: Co-creating media for equity and justice (Executive summary)*. MIT Open Documentary Lab; Co-Creation Studio.

Herrera, A. (2023). Virtualización y exhibición de la obra de arte. Ecologías digitales 2021-2022. Tomado de: https://ecologiasdigitales.org/wp-content/uploads/2023/06/Ecologias-digitales-2021-2022_web_res.pdf

Jenkins, H. (2008). *La cultura de la convergencia de los medios de comunicación* (Trad. Pablo Hermida). Paidós Ibérica. (obra original *La culture de la convergence*, 2006).

Lévy, P. (1999). *Cibercultura*. Planeta.

Manovich, L. (2006). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital* (Trad Magariños, N.). Paidós.

Martínez Lorea, I. (2013). Prólogo. En H. Lefebvre, *La producción del espacio* (9–63). Capitán Swing.

Obando Arroyave, C. (2016). *Perversiones digitales: Ciberactivismo, producción transmedia y cultura hacker*. Universidad de Antioquia.

Ramírez, B., & López, L. (2015). *Espacio, paisaje, región, territorio y lugar*. UNAM.

Scolari, C. A. (2013). *Narrativas transmedia: Cuando todos los medios cuentan*. Planeta.

Velásquez, A. (2023) Modelización de los talleres prototipos TransMigrARTS: Una experiencia de reconocimiento de saberes, *TMA5* (56-70)

Escuela de verano TransMigrArts

Una estrategia de transmisión del conocimiento

TransMigrArts Summer School
A Knowledge Transmission
Strategy

École d'été TransMigrArts
Une stratégie de transmission
des connaissances

DOI 10.59486/AGMY1759

Dra. Sara Torres · Escuela Universitaria de Artes ·
Escuela Universitaria de Artes TAI
ORCID · <https://orcid.org/0000-0001-9439-5565>

Doctorando Sebastián Fernando Colonia Mira ·
Universidad de Antioquia

Palabras clave
transferencia del conocimiento,
divulgación, investigación creación
aplicada, talleres artísticos, migra-
ción.

Keywords
knowledge transfer, dissemina-
tion, applied research creation, art
workshops, migration.

Mots-clés
transfert de connaissances, diffu-
sion, recherche création appliquée,
ateliers artistiques, migration.

Resumen

Entre el 3 y el 22 de julio de 2025 tuvo lugar en la Escuela Universitaria de Artes TAI, en Madrid, la Escuela de Verano TransMigrArts, un espacio diseñado para compartir los resultados científicos del proyecto europeo TransMigrArts y para formar a personas interesadas en el trabajo artístico con comunidades migrantes. Durante tres semanas se ofrecieron diversas actividades de formación enmarcadas en una metodología de Investigación Creación Aplicada. Este espacio que es un entregable del proyecto avalado por la Unión Europea se centró en la transferencia de los talleres diseñados para comunidades y personas migrantes. En este artículo se analiza la incidencia de este espacio de transferencia en la que participaron numerosos actores, en su mayoría estudiantes, artistas, docentes, profesionales y investigadores de diferentes áreas del conocimiento.

Abstract

From July 3 to 22, 2025, the TransMigrArts Summer School took place at the TAI University School of Arts in Madrid. This space was designed to share the scientific results of the European TransMigrArts project and to train individuals interested in artistic work with migrant communities. For three weeks, various training activities were offered, framed within a Applied Research Creation methodology. This space, one of the deliverable in the project funded by the European Union, focused on the transfer of the workshops designed for migrant communities and individuals. This article analyzes the impact of this knowledge transfer space, in which numerous stakeholders participated, primarily students, artists, teachers, professionals and researchers from different fields of knowledge.

Resumé

Du 3 au 22 juillet 2025, l'Ecole Universitaire TAI de Madrid a accueilli l'Université d'Été TransMigrArts. Cet espace a été pensé pour partager les résultats scientifiques du projet européen TransMigrArts et former les personnes intéressées par le travail artistique avec les communautés migrantes. Pendant trois semaines, des activités de formation ont été proposées, dans le cadre d'une méthodologie de recherche création appliquée. Cet espace, qui est un des livrables du projet financé par l'Union européenne, avait pour objectif le transfert des ateliers conçus pour les communautés et les personnes migrantes. Cet article analyse l'impact de cette modalité de transfert de connaissances, auquel ont participé de nombreux acteurs, principalement des étudiants, des artistes, des enseignants, des professionnels et des chercheurs de différents domaines.

Introducción

El estudio acerca de las contribuciones que las artes pueden hacer en busca de la transformación social en contextos de migración se ha venido consolidando como un campo de investigación emergente. Diversos proyectos a nivel global han buscado comprender de qué manera las prácticas artísticas pueden incidir en los procesos de integración, empoderamiento y acompañamiento de personas en situación de movilidad humana. El proyecto TransMigrARTS, financiado por el programa Horizonte 2020 de la Unión Europea, Marie Skłodowska-Curie Research and Innovation Staff Exchange (RISE), MSCA-RISE-2020, constituye un ejemplo significativo dentro de este campo, ya que tiene el objetivo de desarrollar, implementar y evaluar talleres artísticos que fortalezcan la inclusión social de migrantes y refugiados y generar conocimiento científico en torno a las prácticas de Investigación Creación Aplicada (Martínez, 2023).

De acuerdo con lo anterior y como estrategia de transmisión de los resultados de este proyecto, se llevó a cabo la Escuela de Verano TransMigrARTS, en Madrid, España, del 3 al 21 de julio

de 2025 en la Escuela Universitaria de Artes TAI, con el objetivo de transmitir los resultados científicos obtenidos durante los cinco años del proyecto, al mismo tiempo que se formaba a personas interesadas en trabajar con colectivos migrantes desde el arte (<https://taiarts.com/grupo-de-investigacion/transmigrarts/>). Se organizaron diferentes actividades de formación centradas en talleres y micro-talleres diseñados, implementados y estabilizados, así como también otras actividades complementarias en las que participaron alrededor de 150 personas entre ellos, estudiantes de pregrado, maestría y doctorado, docentes, investigadores, artistas y diferentes profesionales de varios países relacionados directa o indirectamente con la población migrante.

Este artículo presenta la incidencia de la transferencia del conocimiento del proyecto TransMigrARTS por medio de la realización de una Escuela de Verano. Se busca no solo documentar la experiencia, sino también reflexionar sobre sus aportes metodológicos y pedagógicos en el campo de la Investigación Creación Aplicada (ICA).

les realizadas por diferentes instituciones de manera individual y agregada para el desarrollo, aprovechamiento, uso, modificación y la difusión de nuevas tecnologías e innovaciones, y que constituye el marco en el que los gobiernos aplican políticas para contribuir en los procesos de innovación. (spin-off y start-up) (Minciencia, s.f.)

La transferencia de conocimiento es el proceso mediante el cual universidades, instituciones y empresas transfieren resultados científicos, por medio de inventos, tecnologías, productos que participan en el crecimiento económico o cultural de una sociedad determinada: marcas, licencias o patentes que están asociados a la propiedad intelectual, lo que contribuye a que la innovación de un país o una región se desarrolle de manera significativa. Y en un mundo cada vez más globalizado, diferentes redes, consorcios o alianzas estratégicas han hecho que dichos procesos sean homólogos en las instituciones de educación superior de varios países a través de las oficinas de transferencia de resultados de investigación. En el caso de la Universidad de Antioquia, la oficina que lleva a cabo un trabajo continuo y coordinado con personal investigador, inversionistas, empresas y otros actores del ecosistema de innovación, tiene como finalidad impulsar proyectos de I+D financiados con recursos público-privados, para valorizar la investigación de la universidad, proteger la propiedad intelectual y comercializar este capital mediante la creación de spin-off y contratos de licencias (Universidad de Antioquia, s.f.).

Ahora bien, teniendo claro el sentido del concepto de transferencia del conocimiento y los protocolos que permiten su materialización, se plantea en el campo de las artes el reto debido a la propia naturaleza del conocimiento artístico, a los métodos de enseñanza y aprendizaje y a la forma en que los saberes son validados, de acuerdo con las cualidades, subjetividades y el contexto cultural de cada persona o grupo social. Y esto ocurre porque a diferencia de las ciencias exactas -donde el conocimiento se expresa a través de fórmulas o lenguajes racionales que buscan precisión, objetividad y universalidad teóri-

ca-, en las artes el conocimiento se manifiesta por medio de la experiencia vivida u obtenida; es decir, a través de sensaciones, emociones, recuerdos, corporalidades, entre otras formas de expresión. Y su transmisión depende de la traducción y el análisis de dicha experiencia, lejos de seguir una instrucción teórica.

Desde esta perspectiva, es importante comprender que tanto la creación como la difusión del conocimiento en el campo de las artes, no pueden separarse de la realidad social y cultural de una población determinada, ya que dichas dimensiones son las que posibilitan la legitimación del conocimiento obtenido a través de un proceso en el que la interpretación por parte del sujeto investigador es fundamental para comprender cualquier tema o fenómeno que sea objeto de estudio. Por tal motivo, dicha difusión es un proceso complejo que va más allá de la mera transmisión de datos. En coherencia con ello, el éxito de la investigación basada en artes -y, en consecuencia, de la transmisión de la información o los hallazgos obtenidos en este campo- radica en una verdadera interacción entre los saberes y las dimensiones involucradas, que permitan complementar el conocimiento académico con el experiencial de los sujetos involucrados para ponerlo al servicio de la comunidad. Bajo este orden de ideas se considera que una de las misiones de la universidad es la transferencia del conocimiento que ha sido generado por la investigación científica, tanto hacia su propio ámbito como hacia el conjunto social u otros campos, utilizando diversos canales y métodos diferenciados (Aguilar Chinae, 2021: 228). Estos pueden ir desde la publicación de un artículo, un capítulo de libro o un texto completo, hasta la participación u organización de diferentes eventos académicos como seminarios, congresos, simposios, foros, conferencias, entre otros, así como la realización de movilidades, el desarrollo de programas de extensión social o la implementación de talleres o capacitaciones para diferentes tipos de población. En cualquier caso, la información, los hallazgos o los resultados de un proyecto pueden circular a través de diversos medios, tales como publicaciones impresas o electrónicas, dispuestas en centros de documentación, repositorios y bibliotecas, facilitando el acceso libre a la

Acerca de la transferencia del conocimiento

Desde una perspectiva académica, en todo proyecto de investigación, la etapa de transmisión del conocimiento es fundamental para grupos, universidades o instituciones que propendan por el desarrollo científico, debido las siguientes razones: 1) Porque les permite ampliar la mirada sobre la pregunta o la hipótesis investigativa de donde surgió y se estructuró dicho proyecto. 2) Porque les posibilita, desde una mirada crítica y reflexiva, analizar y evaluar los objetivos del proyecto con base a los métodos utilizados o viceversa. 3) Porque les facilita comprender los límites y los alcances del proyecto debido a los resultados obtenidos como parte de un proceso de retroalimentación. Y 4) porque los faculta para compartir los hallazgos obtenidos con la sociedad en general contribuyendo a la generación del conocimiento.

Lo anterior, dada la importancia de la investigación para el desarrollo científico de un país en cualquier área del conocimiento, ya sea económica, tecnológica, social, ambiental, artística, cultural, educativa, de la salud, entre otras. Por ejemplo, el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación de la República de Colombia, órgano encargado de establecer la política pública en investigación, reconocer y evaluar los grupos, promover su fortalecimiento y centralizar la información investigativa a través de diferentes plataformas, en relación con el concepto de transferencia de conocimiento, plantea lo siguiente:

La Transferencia de Conocimiento y Tecnología (TCT) definida desde la perspectiva de los Sistemas de Innovación, comprende un conjunto de acciones en distintos nive-

información a estudiantes, docentes, investigadores y a la ciudadanía en general, de acuerdo con sus intereses personales, profesionales o académicos.

Con esta finalidad el proyecto investigación creación aplicada *Performing Migrations by Arts- TransMigrARTS* implementó dentro de sus

Acerca de la Escuela de Verano

La *Escuela de Verano TransMigrARTS* (TAI ARTS, s. f.), tuvo como finalidad transmitir los resultados científicos obtenidos durante los cinco años del proyecto, al tiempo de formar a personas que estuvieran interesadas en trabajar con colectivos migrantes desde el arte. Todo ello, a través de diferentes dispositivos didácticos alrededor de talleres y micro-talleres, además de otras iniciativas que complementaron la programación: plenarias, charlas introductorias, mesas redondas, conversatorios, muestras y presentaciones artísticas y culturales, en las que participaron diversos públicos, pertenecientes a los países de las universidades que hicieron posible este proyecto: Francia, España, Colombia y Dinamarca. También hubo participantes de otras naciones como de Chile, Argentina, Venezuela, Brasil, Canadá y China, quienes en su mayoría fueron estudiantes de pregrado, maestría y doctorado; docentes, investigadores, y artistas; entre otros profesionales.

Los talleres y los micro-talleres son los resultados más sobresalientes del proyecto TransMigrARTS. El objetivo del proyecto era diseñar prototipos para trabajar con la población migrante, que fueron socializados en la Escuela de verano, lo que permitió sensibilizar a los participantes frente a uno de los mayores desafíos de las últimas décadas, un asunto de interés transnacional. Según la División de Población del Departamento de Asuntos Económicos y Sociales (DESA) de las Naciones Unidas, se estima que en 2024 alrededor de 304 millones de personas fueron migrantes internacionales; lo que resulta muy preocupante, ya que, aunque la mayoría de las personas que migra lo hacen por elección propia, otras lo hacen por necesidad (Naciones Unidas, S.f.),

estrategias de transferencia del conocimiento la realización de una *Escuela de Verano* para dar cierre a este proceso. A la vez que visibilizó los resultados de esta investigación, ofrecía a distintos públicos la posibilidad de comprender, de manera experiencial, otras realidades a través de un proyecto situado que responde a las necesidades del contexto.

o factores políticos, económicos, religiosos o de género, vinculados con la inseguridad, la desigualdad y la inequidad social, haciendo que deban buscar un lugar seguro en la incertidumbre de vivir en un país ajeno.

Durante el desarrollo del proyecto, los talleres y los micro-talleres fueron pensados, diseñados y desarrollados por equipos de trabajo interdisciplinarios, conformados por artistas, profesionales e investigadores. Ejecutado en cuatro momentos que corresponden a los *Work Package* 1, 2, 3 y 4, se focalizó en el primero y segundo (WP1 y WP2) la observación y la evaluación de la eficacia de las primeras propuestas de talleres artísticos. En el tercero (WP3) se modelizaron los dispositivos artísticos a partir de los hallazgos obtenidos en los paquetes de trabajo anteriores. Posteriormente, en el cuarto (WP4), se implementaron los talleres prototipo para estabilizarlos y medir su capacidad de transformación. En los encuentros del WP4 (septiembre del 2023- julio 2025) participó un número significativo de personas (160 personas migrantes), de las cuales el 91,9% asegura haber tenido una experiencia transformadora frente a las complejidades de la migración (el 91,9% como lo analiza el equipo de la Universidad de Granada, dirigido por Fanny Añanos en el informe interno mandado a la Comisión europea). Lo que habla del impacto de los talleres como una herramienta didáctica y metodológica que puede ser utilizada por diferentes organizaciones sociales, culturales y artísticas que trabajan con población migrante alrededor del mundo, razón por la cual fueron adaptados para que los participantes de la escuela de verano pudieran ponerlos en práctica desde el ser, el saber y el saber hacer.

Para dimensionar el alcance de estos, a continuación, se presenta una breve descripción de los talleres, que fueron facilitados por docentes

e investigadores del consorcio quiénes oficiaron como talleristas. Ellos son:

1. Taller de práctica teatral

Enfocado en la exploración del cuerpo como herramienta expresiva y de empoderamiento colectivo. Es un espacio de creación colectiva que utiliza herramientas del teatro como la improvisación, el juego con objetos y la construcción de personajes e historias. A través del cuerpo, la voz y la imaginación, explora vivencias personales relacionadas con la migración, dando lugar a narrativas individuales y colectivas cargadas de sentido. (Talleres TransMigrARTS s.f.)

2. Taller de Escrituras dramáticas y teatrales

Centrado en la creación de textos que recogen experiencias migratorias y permiten elaborar narrativas propias. Propone un espacio colectivo para explorar la escritura desde el cuerpo, la memoria y la experiencia migrante. Se propone a las personas participantes la creación de escenas partiendo de la propia experiencia y trayectoria. El deseo de poner en palabras personajes para compartir la experiencia a través de la escucha y el diálogo con el grupo. (Talleres TransMigrARTS s.f.).

3. Taller de Danzamos Tejiendo Territorios

A través de la danza se pone en conexión el movimiento, la memoria y la construcción identitaria. La creación plástica a través del cuerpo y el espacio recrea las experiencias migratorias con improvisaciones, ejercicios somáticos, escritura y escucha compartida. En las sesiones se tejen vínculos en lo individual y lo colectivo, entre la memoria y la posibilidad de reescribir la historia. Propone un espacio de exploración corporal y creación plástica desde las experiencias de migración, donde se reconoce el cuerpo como territorio, casa y archivo vivo. Cada sesión teje vínculos entre lo individual y lo colectivo, entre memoria y posibilidad. Aquí, cada gesto es palabra, cada paso es historia (Talleres TransMigrARTS s.f.).

4. Taller Mujeres migrantes y empoderamiento plurales

Diseñado específicamente para trabajar con mujeres en situación de vulnerabilidad, fomentando el reconocimiento de la voz y la autonomía. Abre un espacio seguro donde mujeres migrantes transforman cuerpo, voz e imaginación en lenguajes de empoderamiento. A través de improvisación, objetos, escritura escénica y recursos plásticos, cada sesión invita a reconocer violencias, activar potencias y trazar relatos propios que fortalezcan la conciencia de derechos. Con acompañamiento femenino, cuidado infantil y apoyo psicosocial, el grupo teje redes de sostén mutuo y asume su papel de aurora activa de sus trayectorias. (Talleres TransMigrARTS s.f.)

5. Taller de Juegos expresivos y clown

Fusiona estas dos prácticas artísticas para convertir experiencias migratorias en acciones escénicas cargadas de humor y sentido. A través del cuerpo, la voz y la nariz roja, los participantes exploran emociones y narrativas que fortalecen la cohesión grupal, a través de diferentes etapas que culminan con un encuentro de socialización que deja como resultado un repertorio expresivo enriquecido y una memoria colectiva del proceso. (Talleres TransMigrARTS s.f.)

Acerca de la recepción de los participantes

6. Taller de performance: RespirAndo

Propuesta basada en técnicas de respiración y conciencia corporal, orientada a generar bienestar psicoemocional en contextos de tránsito migratorio. Es un espacio de performance orientado a personas migrantes que invita a reconectar con el cuerpo, los recuerdos y los territorios a través de prácticas artísticas. Su enfoque intercultural y afectivo propone la creación colectiva como espacio para la escucha, el cuidado y la imaginación de futuros posibles. A partir del cuerpo, del contacto con materiales simbólicos y de la palabra, este taller acompaña la experiencia migrante desde la sensibilidad y la acción performativa, abriendo caminos hacia la expresión de lo vivido, la construcción de redes y la posibilidad de respirar juntas. (Talleres TransMigrARTS s.f.)

La diferencia entre los micro-talleres y los talleres radica en la extensión, dado que se observó que la realidad de muchas personas migrantes no les permite llevar a cabo procesos de muchas sesiones. La flexibilidad de los micro-talleres asegura que se puedan adaptar a las posibilidades de cada comunidad. Bajo esta perspectiva, a continuación, se expone una breve descripción de cada uno de ellos:

El microtaller *Confianza en el otro y en el grupo: un espacio seguro y de acogida*, indaga sobre el trabajo en equipo, las exploraciones creativas individuales y la co-creación como rutas posibles para generar espacios seguros, colaborativos y de confianza a partir de juegos, ejercicios y técnicas teatrales. Así mismo, el microtaller *Voces y cuerpos migrantes*, desde una perspectiva intercultural acude a la improvisación, la creación de personajes y de escenas para abordar las historias de vida de las personas migrantes, así como también, a algunos aspectos de sus culturas, tradiciones, territorios y paisajes. Seguidamente, el microtaller *Transformación y resiliencia en la acción artística y ritual*, se enfoca en la resignificación de las vivencias a partir del juego escénico y las artes visuales, buscando la transformación de las narrativas de migración hacia algún tipo de resiliencia. Y finalmente, el microtaller *Las metáforas del viaje*, hace énfasis en las memorias personales para resignificar las experiencias migratorias a través del juego escénico, la relación con objetos cotidianos y las técnicas narrativas. (Talleres TransMigrARTS s.f.).

Finalmente, se abrió un Workshop denominado *Del gesto a la reparación, la máscara teatral en los procesos de transformación*, con el fin de estabilizar un prototipo de microtaller que aún no había sido implementado. Este workshop trabaja sobre el gesto y la máscara teatral, buscando aportar a la transformación de las condiciones de vulnerabilidad de personas migrantes.

En suma, el eje central de la Escuela de verano estuvo conformado por la transferencia de los seis prototipos de talleres y los cuatro micro-talleres (Velásquez, Camacho y Gómez, 2023), los cuales fueron ajustados para desarrollarse a lo largo de tres semanas, permitiéndole a las personas participantes comprender, de manera experiencial, la esencia de cada dispositivo (Velásquez y Martínez, 2021 / Martínez 2024), interactuar con sus temas, objetivos y contenidos, y profundizar en el contexto de la migración. Durante este proceso se hizo especial énfasis en el perfil de los talleristas, en los tipos de población y en las circunstancias que pueden caracterizar a cada participante, así como en las estrategias didácticas y metodológicas necesarias para que, en un futuro cercano, dichos dispositivos puedan ser implementados de manera efectiva y significativa en otros proyectos o escenarios. Por lo tanto, dicha escuela estuvo concebida como un espacio de interacción, formación y aprendizaje, que posibilitó diversos procesos de capacitación orientados a fortalecer capacidades y transformar vulnerabilidades derivadas de la migración en el siglo XXI.

Según un informe de la Escuela Universitaria de Artes TAI, entidad que actuó como anfitriona de la escuela de verano, en dicha actividad participaron 150 personas, de las cuales 60 fueron participantes externos, es decir, sin ninguna relación directa con el proyecto. Además, 50 eran estudiantes de maestría y doctorado quienes estaban en movilidad de investigación TransMigrARTS, y 40 correspondían a docentes, investigadores y personal administrativo de las instituciones que hacen parte de este consorcio. De acuerdo con lo anterior, y con el propósito de evaluar el impacto de dicha escuela, los logros alcanzados y la pertinencia de las actividades desarrolladas, al final del proceso se realizó una encuesta mixta, diseñada para obtener tanto datos cuantitativos como cualitativos (Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista, 2014).

En este caso, la aplicación de esta encuesta resultó fundamental para evaluar la transferencia del conocimiento del proyecto de investigación TransMigrARTS a través de la Escuela de Verano. Este instrumento permitió analizar el grado en que se alcanzaron los objetivos propuestos, los cuales no solo se relacionan con

los niveles de satisfacción y comprensión de los contenidos abordados, sino también con la pertinencia de las actividades diseñadas y las metodologías empleadas. Asimismo, posibilitó valorar aspectos como la atención, el trato, y las formas de interacción entre los participantes, así como la claridad en la comunicación de los resultados científicos y el impacto generado en la comunidad académica y profesional involucrada. En este sentido, la encuesta posibilita la retroalimentación para fortalecer el vínculo entre la investigación creación y la sociedad, promoviendo una difusión más efectiva, inclusiva y sostenible de los avances científicos derivados de este proyecto investigativo.

En cuanto a la participación, y teniendo en cuenta que en la escuela de verano asistieron cerca de 150 personas, la encuesta fue respondida por 87, lo que representa una muestra de aproximadamente el 58% de la población participante. Este porcentaje es altamente significativo, ya que garantiza una representatividad amplia en las respuestas, permitiendo realizar un análisis confiable. Con respecto a los datos cuantitativos esta fue la información obtenida:

1. Frente a la pregunta ¿Cómo calificarías la calidad general de las actividades? Se puede observar que cerca del 80,46% de los participantes respondieron con una calificación máxima, mientras que aproximadamente el 18,39% dieron una nota media, y el 1,15% una mínima. A partir de estos datos, se puede concluir un alto nivel de satisfacción con respecto a las actividades que formaron parte de la programación de la Escuela de Verano.



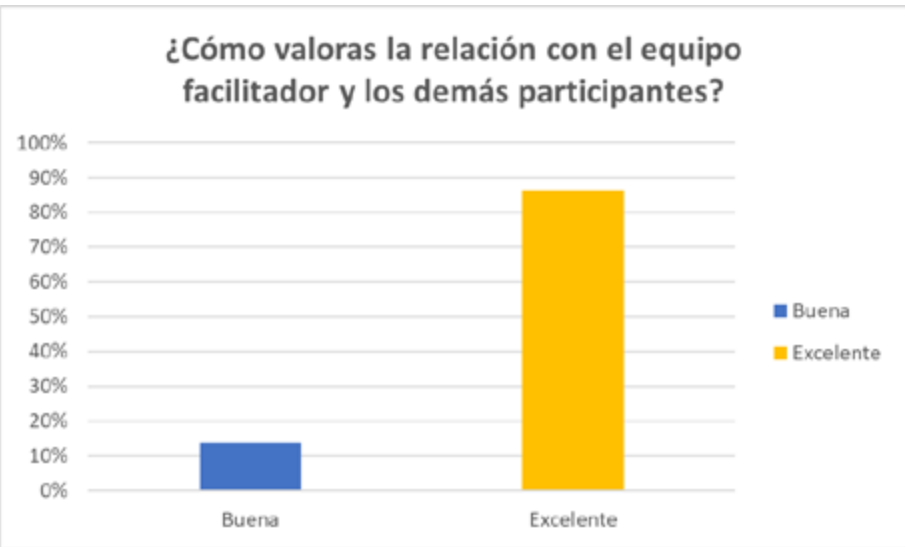
(Fuente propia)

2. Frente a la pregunta ¿Los talleres respondieron a tus expectativas? es posible analizar que cerca del 91.95% de los participantes respondieron que “sí totalmente”, mientras que aproximadamente el 8.05% respondió “parcialmente”. Estas respuestas hablan del nivel de satisfacción de los contenidos abordados, avalan las actividades diseñadas y las metodologías utilizadas para llevar a cabo cada uno de los talleres.



(Fuente propia)

3. Y frente a la pregunta ¿Cómo valoras la relación con el equipo facilitador y los demás participantes? es concluyente que cerca del 86.21% respondieron que “excelente”, mientras que aproximadamente el 13.79% respondió que “buena”. Con estas respuestas se puede concluir acerca del nivel de satisfacción de los participantes frente a la atención, el trato y las formas de interacción entre los facilitadores y la población participante.



(Fuente propia)

Ahora bien, dentro de la encuesta también hubo tres preguntas de carácter cualitativo que, en conjunto con las de tipo cuantitativo, hablan directamente del nivel de comunicación de los resultados científicos y el impacto generado en la comunidad académica y profesional que hizo parte de la Escuela de Verano. En este sentido, las primeras se centraron en las generalidades del evento, mientras que la última, que indaga de manera particular la experiencia obtenida en el Workshop, fue entendida para este análisis como una muestra representativa de la transferencia dada a través de los prototipos (talleres y microtalleres diseñados). Al respecto estos fueron los interrogantes:

- 1. ¿Cuál fue el aspecto más valioso o significativo para ti de la escuela de verano?
- 2. ¿Qué sugerencias tienes para mejorar futuras ediciones?
- 3. Si participaste en el Workshop de máscaras ¿cómo valorarías tu experiencia en términos de aprendizaje, expresión creativa y metodología?

De este modo, y teniendo en cuenta que este tipo de preguntas permite diversas respuestas, donde la persona encuestada puede contestar de manera breve o, por el contrario, profundizar, explicar o describir lo que considere fundamental, fue necesario categorizar las contestaciones a través de la triangulación de la información obtenida, utilizando diferentes fuentes de datos –software y análisis de respuestas–. Según Norman Denzin (1978), triangular es una estrategia metodológica que consiste en contrastar datos de distintas fuentes, naturalezas o autores para aumentar la validez y la confiabilidad de los datos obtenidos. Y en este caso, fue utilizada para complementar la validación de la transferencia del conocimiento del proyecto TransMigrARTS. Desde esta perspectiva a continuación se presenta una relación de dichas categorías, acompañadas con una descripción y la frecuencia de la coincidencia de las respuestas:

Categoría	Descripción	Coincidencia
Interacción y construcción de redes.	Se valora la convivencia, la diversidad cultural, la calidez y el trabajo colaborativo.	Muy alta
Calidad humana y profesional.	Se enfatiza en la empatía, el cuidado, la eficiencia, la excelente disposición del cuerpo docente y equipo de trabajo.	Muy alta
Aprendizaje práctico y metodológico.	Se hace referencia a la importancia de la experiencia vivencial de los talleres, a las metodologías de arte aplicado y a la transferencia del conocimiento.	Muy alta
Dimensión ética de las manifestaciones artísticas.	Se reconoce el arte como herramienta de acompañamiento y transformación social.	Alta
Interculturalidad	Se valora la diversidad de las nacionalidades, las miradas y las disciplinas participantes.	Alta
Organización, logística y estructura del programa	Impacto personal y profesional Se hace un reconocimiento a la buena planificación, gestión y comunicación.	Media
Impacto personal y profesional	Se menciona el crecimiento personal, el empoderamiento y la motivación para futuros proyectos.	Media

(Autoría propia)

En consecuencia, todas las respuestas, evidencian una valoración positiva con relación a la calidad de las actividades, los talleres realizados, al personal docente y al equipo logístico. Además, las respuestas también indican una evaluación relevante frente a los escenarios propuestos para la interacción con otras culturas, la construcción de redes académicas e investigativas, el aprendizaje obtenido por medio de diferentes metodologías artísticas y el papel fundamental

Conclusiones

La Escuela de Verano de TransMigrARTS fue un espacio de formación en el que predominó la transferencia del conocimiento, por medio de la adaptación e implementación de los talleres y micro-talleres del proyecto creados a modo de dispositivos a lo largo de un proceso de investigación de aproximadamente cinco años bajo un enfoque de Investigación Creación Aplicada (Castillo y Corrons, 2025), el cual demostró su eficacia para trabajar con colectivos migratorios a través de las artes, haciendo de esta experiencia un lugar singular de interacción entre academia, sociedad y lenguajes artísticos.

Los talleres y los micro-talleres desarrollados dentro del proyecto a través de la investigación creación aplicada (ICA) e implementados en la Escuela de Verano, fueron concebidos como espacios de interacción, formación y aprendizaje, donde se llevaron a cabo diferentes procesos y metodologías artísticas. Esto permitió a los y las participantes, desde una propuesta experiencial, conocer el contexto de la migración, comprender la esencia de cada uno de los dispositivos e interactuar con sus temas, objetivos y contenidos.

En relación a la innovación metodológica, podemos afirmar que tanto la transferencia de los talleres como de los micro-talleres favoreció diversos procesos de profundización sensorial, emocional y cultural entre los y las participantes, a la par que permitió la adquisición de múltiples aprendizajes a modo de capacitación, para que en un futuro cercano los participantes puedan replicar los conocimientos adquiridos en sus lu-

del arte como herramienta de acompañamiento y transformación social. Asimismo, la encuesta revela algunas percepciones que invitan a evaluar los detalles del proceso, los casos excepcionales y los imprevistos ocurridos en cada una de las etapas de la Escuela de Verano; de ahí que un cuestionario de opinión represente también una oportunidad para la retroalimentación de cualquier proceso.

gares de origen u otros proyectos que trabajen con población migrante, ya que ambos dispositivos demostraron su eficacia en cuanto al trabajo artístico aplicado a la transformación de vulnerabilidades.

La integración entre la teoría y la práctica que permitió la Escuela de Verano a través de la participación de estudiantes, artistas, docentes, investigadores y personal administrativo de diferentes instituciones universitarias, así como de diversos profesionales que hacen parte de otras áreas del conocimiento, es un reflejo de la capacidad que ha tenido el proyecto TransMigrARTS de trabajar en un marco amplio, interdisciplinar y colaborativo, demostrando que el arte es una herramienta poderosa de transformación de vulnerabilidades capaz de tender puentes entre comunidades diversas.

El éxito de la Escuela de Verano, entendida como una estrategia para la transmisión y divulgación de los resultados del proyecto TransMigrARTS, fue fundamental para el equipo investigador, ya que le permitió comprender los alcances del proyecto con respecto a los resultados obtenidos, como un ejercicio de reflexión, evaluación y retroalimentación. Y también lo fue para la sociedad en general, ya que permitió a sus participantes acceder a la transferencia de nuevo conocimiento para tener herramientas frente a problemáticas o necesidades que hacen parte de una realidad cada vez más marcada por la migración. De este modo se realizó una contribución desde la innovación al desarrollo de una sociedad más justa e inclusiva.

Referencias

- Aguilar China, R. (2021). La transferencia de conocimiento desde la Universidad 2030. *Nueva revista* (179), 220-233. https://reunir.unir.net/bitstream/handle/123456789/15138/NR%20179_Aguilar.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Castillo, S. y Corrons, F. (Eds.) (2025). *La investigación Creación Aplicada (ICA). Innova desde el arte para los sectores sociales*. Ñaque.
- Denzin, N. K. (1978). *The research act: A theoretical introduction to sociological methods* (2nd ed.). McGraw-Hill.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista, P. (2014). *Metodología de la investigación* (6.ª ed.). McGraw-Hill.
- Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación de Colombia [Minciencia]. (s.f.). *Transferencia de conocimiento y tecnología*. <https://minciencias.gov.co/glosario>
- Naciones Unidas (S.f.). *Migración Internacional*. <https://www.un.org/es/global-issues/migration>
- Martínez M. La investigación creación aplicada · Primeras pistas de reflexión desde Francia. *TransMigrARTS*, 2023, 3 (3), pp.10-23. [10.59486/WPGW7418]. [hal-04195414] <https://univ-tlse2.hal.science/hal-04195414v1/document>
- Martínez M. El taller artístico como práctica dispositiva en la Investigación Creación Aplicada, in Corrons, F / Castillo, S. *La investigación creación aplicada. Innovar desde el arte para los sectores sociales*. <https://www.transmigrarts.com/investigacion-creacion-aplicada-ica/> (145-164)
- Puebla-Martínez, B. & González- Díez, L. (2024). *Transferencia del conocimiento en Ciencias Sociales: el reto de la Academia*. Madrid: Dykinson S.L.
- TAI ARTS. (s. f.). *Escuela de Verano TransMigrARTS*. <https://taiarts.com/grupo-de-investigacion/transmigrarts/>
- Velásquez A., Camacho S. y Gómez R. Modelización de los talleres prototipos TransMigrARTS. *TransMigrARTS*, 2023, 4 (4), pp.56-83.
- Velásquez, A. y Martínez, M. (2021). La intervención social de clown, una práctica dispositiva de investigación-creación para la construcción de paz en Colombia. *Corpo Grafías Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 8(8), 137–149.
- Universidad de Antioquia. (s.f.). *Oficina de Transferencia de Resultados de Investigación –OTRI–*.

EXPERIENCIAS



Migrar en femenino

Migrate
in the feminine

Migrer
au féminin

DOI 10.59486/LUNN4509

Lia Esther Lemus

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

El cuerpo de la mujer, marcado por las huellas del tiempo y el sacrificio, se transforma en un testimonio de la esperanza que aún palpita, incluso cuando todo parece haberse marchitado. Ese cuerpo, agotado y ajado, sigue siendo un espacio de resistencia, una vida que aún busca, que aún anhela.”

Jorge Eliecer Martínez.

Desde su arribo a la ciudad, cuerpos de mujeres han acompañado su transitar. Sus pasos que atraviesan los días, las calles, los parques y jardines, los olores, los colores, los rostros y el aire frío de la urbe en febrero; extraña, en un lugar que nunca alcanzó a imaginar, que nunca anheló...

Angustia

(A Lorena)

*Tengo un nudo en la garganta
que me atraviesa
y no me deja soñar...
No me deja llorar.
No me deja pensar.
No me deja tragar.
No me deja,
no se va...*

*Tengo un nudo en la garganta
qué mancilla mi voz
que atrapa mis sueños
que nubla mis esperanzas.*

*Un nudo que me niega,
que no se va
Un nudo que me habita
desde que estoy acá....*

Las jornadas transcurren y ella anda y desanda sus pasos, observa todo a su alrededor y relata para sus oídos las imágenes que alimentan el paisaje sonoro de su cuerpo. ¿Cómo llego hasta allí? ¿Cómo llegaron esos cuerpos variopintos con los que converge a diario? ¿Cómo habitar las callejuelas de la metrópoli colonial? ¿Cuándo regresará a su morada?

Manos

*Son mis manos:
manos de mujer,
manos laboriosas,
manos de repostera...*

Con ellas amo, abrazo, construyo, acaricio, sueño, transformo....

*Son mis manos
corazón de hogar,
calor de fogón.
Dulzura y empalago.
Vivacidad y ternura.*

Con ellas juego, escribo, cocino, rezo, busco entre recuerdos.

*Son mis manos.
Estás con las que te abrazo.
Estás con las que te anhele.
Estás con la que te espero.
Estás con las que te sueño....*

Sentada en un taburete en Santa Engracia, observa a los peatones: una mujer de piel canela con ojos achinados, un hombre de barba espesa y expresión melancólica, una joven con mochila de colores, el cuerpo enjuto de otra mujer ataviada con un pañolón fucsia. Los observa pasar uno tras otro, fantasea con sus nombres, sus lugares de origen y las razones que lo trajeron a la que en otrora fuese una metrópoli colonial. Inventa sus historias.

Impotencia

(A Daniela en donde quiera que esté)

Mi cuerpo.
Ese que otrora atrajera miradas,
que pariera tres hijos,
colmado de leche
alimentará a diez crías...

Mi cuerpo, ese que cargó hijos
y los alimentó.
Ese que habitó literas
para amar y ser amado.
Ese cuerpo recio de mujer mulata.

Mi cuerpo, ese que se erige hoy
ajado, enjuto, magro.
Mi cuerpo consumido en la esperanza
de un futuro mejor.

Mi cuerpo,
hoy demacrado,
agotado,
exhausto.
Cuerpo marchito con la esperanza
de lo que no ha de venir...

En el centro de la urbe lee las placas que indican los nombres de las calles: Huertas, de la Cruz, Atocha, paseo del Prado... Sus pasos desorientados la llevan a la Gran Vía y es allí donde sus ojos se tropiezan con los de esa mujer que, sentada en el gélido suelo de la calle histórica la observa con tristeza, en la cabeza lleva un pañuelo de flores; tiene la piel bronceada y las manos gruesas. Detrás de sus labios solo se ven sus encías y en sus ojos esa mirada triste que la atraviesa y que no puede olvidar. Ella y un letrero: بحرحل ا نم تئج دقل ،ينودعاس

Laura

Tengo varias mujeres
atravesadas en el cuerpo.
Ellas, que soy yo,
Yo, que soy ellas.

En mi cabello,
los suyos emblanquecidos.
En mi cintura,
las tuyas desgastadas.
En mi cadera,
las tuyas ensanchadas.
En mis dedos,
los tuyos encallecidos.
En mis manos,
las líneas de sus rostros,
sus sonrisas agotadas.
En mi caminar,
su andar extraño, extranjero.

En mi mirada,
la tuya angustiada.
En mi sonrisa,
su alegría, su esperanza.
Tengo varias mujeres
Atravesadas en el cuerpo.
Ellas, que soy yo.
Yo, que soy ella.

Cuando escucha las noticias siente que la gran guerra está golpeando la esquina; se menciona a Ucrania y al genocidio en Gaza. Aunque presenciara de cerca la guerra en su país, al estar lejos de casa su cuerpo tiembla y por momentos lo habita el miedo y la incertidumbre.

En el aeropuerto observa a un individuo que deambula sin calzado por la segunda terminal; su cuerpo persigue refugio detrás de las paredes y se oculta, haciendo saltitos, como si jugara, como si se escondiera; pronuncia palabras que ella no puede comprender. De repente, el individuo se toma la cabeza con las manos ajadas, luego un golpe seco y un aullido... Él delirio, él loco, él vagabundo, él espejo de una especie que ha perdido su cordura, su humanidad.

Azahar

Condenada a un sepulcro de madera
y a un sudario color negro
ella baila....
Se sumerge en los sonidos de su cuerpo,
y en un vaivén silencioso
ella se hace coqueteo sutil,
se hace colores entre sombras.

Condenada en su sepulcro de madera,
ella es movimiento delicado:
Gasqai, Kankazi, Balieci, Kurdi.
Allí donde danzar es prohibido,
ella es cuerpo, movimiento y deseo.

Envuelta en su sudario color negro
y condenada sin juicio previo
a un cajón de madera,
ella es danza, música,
sonido, libertad,
Ella, mujer que baila...

Extraña aquel aroma a campo que cobija su ciudad, el ulular del viento a través de los cerros, el
coro de aurora en las mañanas... sus pensamientos se acompañan de un concanto: yo también,
yo también...

Todo quedó atrás

A Caro

Atrás quedé yo,
atrás la chamita del nado sincronizado,
atrás quedó el maillot, las medias y las bailarinas,
atrás las jornadas de entrenamiento,
atrás, la universidad y las clases de teatro.
Atrás, las tardes de tertulia....

Atrás quedó mí país,
ese que soñamos,
ese que quisimos transformar,
ese que miramos con alegría y esperanza,
ese que defendimos.
Ese del que un día partí.

Atrás quedé yo,
con mis recuerdos y anhelos.
Atrás quedamos muchos,
con el anhelo de un país mejor,
de un mundo mejor....

Sentada en una silla en la parroquia de San Antón con la cabeza inclinada, percibe uno de los
aromas de su infancia, recuerda a su abuela, el perfume de mujer envejecida. Levanta la cabeza
y a su alrededor, mujeres, todas de más de sesenta años, forasteras como ella, y en búsqueda
de empleo.

Soy yo

(A Yuli)

Soy yo:
columna,
fuerza,
ejemplo,
apoyo,
berraquera.

Soy yo:
cabeza,
firmeza,
energía,
alegría,
brío.

Soy yo.
Soy tristeza.
Yo. Cansancio.
Soy grito silencioso.
Yo desgarró.
Yo destierro...

Soy, y, ya no soy yo.
Soy extraña,
extranjera,
estrambótica,
anormal.

Soy yo, yo migrante....

Migrar en femenino... Observar con extrañeza que otros ojos te miren o que no... Migrar en femenino,
dejar todo atrás, abandonar, no recordar... Migrar en femenino: buscar, creer, soñar, esperar, fantasear
un mundo mejor para ella, para los suyos... Migrar en femenino, trabajar, pasar noche en vela, dejar de
menstruar...

Útero

Colmado de líquido,
mi vientre se prepara
para el desfogue
humedad
calidez, deseo....

Colmado por el flujo,
los músculos de mi vientre
se contraen y aflojan:
humedad.
Calidez y vida....

Colmado y acuoso,
hoy mi útero se sabe extraño,
con los días pierde su tibieza
Anuncia mi caída...

El vacío de mi naufragio.

No puede creer lo que lee mientras se detiene al lado de un kiosco de revistas: "Los arrojaron por la borda"¹, avanza a través de las letras y una lágrima brota de sus ojos, ella rápidamente se hace un mar infranqueable... uno inaccesible....

Azulosa

Inmersa,
embebida,
empapada,
calada.
Llevo tantos días buscando...

Mojada,
húmeda,
chorreada,
bañada.
Busco la sonrisa de mis hijos,
busco su olor a río.

1 · Titular de prensa. Smith, L., & Steele, B. (2024, 17 de junio). “Los arrojaron por la borda”: las graves denuncias contra las autoridades griegas por maltratos y muertes de migrantes que cruzan el Mediterráneo. BBC News Mundo.

Ébano

Atravesada por una luz roja,
recorro con mi memoria
mis pechos firmes y suaves,
mis caderas anchas,
mis piernas torneadas y recias,
mi piel brillante y rozagante.

Mis dedos siguen la luz,
esa que hurga mi vestido,
esa que atraviesa mis bragas,
esa que lisonjea mis senos
y torpemente se detiene en mis pezones
para continuar danzando a través de mí.

Atravesada por una luz roja en el centro del bar
otros me hurgan con sus miradas.
Buscan tras mi vestido
el ardor extraviado,

La noche se aproxima, luces que parecen ráfagas cruzan los cuerpos a través de la penumbra, al tiempo que suena alguna canción latina... En algún lugar de la metrópoli, la oscuridad se hace cómplice de los deseos... deseo de un amanecer distinto... Deseo de un cuerpo femenino... deseo de lo que le fue negado... deseo de ser reconocida.

el rocío anhelado,
la mirada afectuosa,
el deleite indebido...
Atravesada por una luz roja
adornada por canutillos
busco en mis memorias
lo que fui,
la niña ébano que jugaba en el Atrato,
la joven que bailaba al son de la marimba y el tambor.

Atravesada por una luz roja y en mi traje de laminillas,
lejos del río y de la marimba,
abandono mis memorias y me sumerjo en la oscuridad,
me repito y repito
esto es lo que ahí...
Esto es lo que tengo.

Este texto es el resultado de una serie de encuentros intensivos entre mujeres, los cuales tuvieron lugar durante la implementación del WorkPackage 4 (WP4) del programa TransMigrARTS en Madrid en el año 2024, mientras trabajaba como investigadora del proyecto europeo "Transformación de la migración a través del arte". Las palabras que fluyeron como agua al atravesar las rocas visibilizan interconexiones, multiplicidades y afectaciones vividas por mujeres que se vieron forzadas a migrar de sus lugares de origen.

Los fenómenos migratorios contemporáneos dan cuenta de la crisis civilizatoria que como especie vivimos (Walsh, 2010). Crisis económica y pobreza, devastación climática global, guerras de baja y mediana intensidad, acaparamiento de recursos naturales, genocidios televisados, hambrunas, entre otros, ponen en evidencia un hecho, este es, el que vivimos en un modelo económico y de desarrollo insostenible que obliga a que miles de personas abandonen sus lugares de origen en busca de alternativas de vida. Según datos de la Organización Mundial para las migraciones las

mujeres representan casi la mitad de los migrantes a nivel global buscan oportunidades o escapan de conflictos; sin embargo, enfrentan altos riesgos como la trata y la violencia basada en género, sumado a una sobrerrepresentación en empleos precarios (OIM, 2024).

La inserción en el fenómeno, hace que los cuerpos femeninos se transformen en espacios de inscripción del poder, aunque también en potenciales de cambio. En este sentido y como investigadora del proyecto me día a la tarea de desarrollar un ejercicio cartográfico² con mujeres migrantes para rastrear el deseo que huye: aquel que se escapa de la opresión del lugar natal y se lanza hacia una vida diferente, incluso en circunstancias adversas. Durante ese proceso, las mujeres no solo transitan a través de límites geográficos, sino también subjetivos, modificando así sus formas de vivir en el mundo.

La cartografía aquí propuesta no es la representación de lo que ya existe, sino que, busca hacer visibles los bloques de sensibilidad y las conexiones afectivas que se fueron dando producto del

encuentro y la vida al migrar en femenino, exponiendo las tensiones, resonancias y potencias que no son avistables al instante, de acuerdo con Rolnick "Cartografiar es trazar un mapa de las fuerzas que atraviesan un territorio, tanto visibles como invisibles, de modo que se pueda actuar en él desde una lógica que no sea la de la reproducción de lo mismo." Rolnik (2006, p. 14).

Se propone una escritura poética que se convierte en un dibujar, describir, coreografiar, relatar y trazar de otro modo, por lo tanto, adquiere una dimensión estética que va más allá de lo artístico. Esta escritura intenta reflejar el presente a través de la reinterpretación de los cuerpos actuales, que son archivos vivos, dando cuenta de eso que estamos siendo en la contemporaneidad. Es por eso que los poemas están compuestos desde diversas voces y procedimientos de investigación, trabajando con la sustancialidad de las palabras para crear sentido en el presente.

Las mujeres que transitan a través de cada poema y en medio de la adversidad hallan formas de resistirse y persistir combinando la vulnerabilidad con la fuerza. Cada verso propone hacer

visible las existencias de aquellas que, atrapadas en circunstancias de impotencia y marginación, preservan su ser con dignidad; las palabras no solo relatan el sufrimiento y la desdicha, sino que también hacen perceptibles cuerpos femeninos que rebaten la extinción, que persiguen su espacio en el mundo, rebelándose contra la exclusión y la marginación, contra la muerte, el vacío, la sequía y el confinamiento opresivo.

Aquellas cuya vida es confirmación de un ser, que muestra que, a pesar de las prohibiciones y los velos que intentan sofocar el deseo, el acto de vivir sigue siendo movimiento y creación. Así las cosas, las palabras en concomitancia con los cuerpos femeninos son renuentes a detenerse, a ser silenciadas y través de la poesía, esas vidas en conjunción, esas historias de mujeres rompen el silencio, declarando al mundo su presencia y posibilidades de existencia; la poesía, hace visible un lugar donde la "nuda vida"³, esa existencia expuesta y vulnerada que Agamben retrata tan bien es además una existencia que resiste y que re existe, que se afirma, que continúa pulsando con fuerza y delicadeza.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G (2010) *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Pretextos.
- Abel, G. (2022) *Gender and Migration Data*. KNOMAD / WORLD BANK, 2023.
- Organización Internacional para las Migraciones (OIM). (2024). *Más de 8.500 muertes en rutas migratorias convierten a 2023 en el año más letal desde que hay registros. Proyecto Migrantes Desaparecidos*. <https://missingmigrants.iom.int/es/news/mas-de-8500-muertes-en-rutas-migratorias-convierten-2023-en-el-ano-mas-lethal-desde-que-hay>
- Rolnik, S. (2006). *Cartografía sentimental: Transformaciones contemporáneas del deseo*. Ediciones La Cebra.
- Ruíz, M. C. (2014). Ni sueño ni pesadilla: diversidad y paradojas en el proceso migratorio. Íconos - *Revista de Ciencias Sociales* No. 14, FLACSO, Ecuador. Consultado en: <https://revistas.flacsoandes.edu.ec/iconos/article/view/1283/1153>
- Smith, L., & Steele, B. (2024, 17 de junio). "Los arrojaron por la borda": las graves denuncias contra las autoridades griegas por maltratos y muertes de migrantes que cruzan el Mediterráneo. BBC News Mundo.
- Sassen, S. (2003). *Contra geografías de la globalización. La feminización de la supervivencia. / Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*. Traficantes de sueños.
- Walsh, C. (2010). Caos sistémico, crisis civilizatoria y proyectos descoloniales: pensar más allá del proceso civilizatorio de la modernidad/colonialidad. *Tabula Rasa*, (13), 45–71. <https://doi.org/10.25058/20112742.637>
- International Organization for Migration. (2024, 24 de abril). *Portal de Datos sobre Migración: Una perspectiva global*. Organización Internacional para las Migraciones. <https://migrationdataportal.org/es/node/607>

2 · Propuesta de metodología que implemento dentro del contexto de mi investigación doctoral denominada " Guardianes del agua: Planos y líneas de una vida que deviene máquina de guerra. Como alumna del doctorado en Estudios Sociales de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, bajo la dirección de la doctora Claudia Luz Piedrahita Echandía, dentro de la línea de investigación de Subjetividades, Narrativas y Diferencias y en el énfasis en subjetivaciones, devenires, cuerpos y diferencias.

3 · Giorgio Agamben define de la siguiente manera a la vida nuda: (...) la vida nuda, es decir, la vida a quien cualquiera puede dar muerte, pero que es a la vez insacristicable, del homo sacer, cuya función esencial en la política moderna hemos pretendido reivindicar. Una oscura figura del derecho romano arcaico, en que la vida humana se incluye en el orden jurídico únicamente bajo la forma de su exclusión (es decir, la posibilidad absoluta de que cualquiera le mate), nos ha ofrecido la clave gracias a la cual no solo los textos sagrados de la soberanía, sino, más en general, los propios códigos de poder político pueden revelar sus arcanos. (AGAMBEN, 2010)

Sobre el trabajo de Omar Olvera y Hugo Morales en la obra Taller de migrantes: el musical

« Un trabajo que se construye desde la experiencia y que apunta a un documental ficción »

On the work of Omar Olvera and Hugo Morales in the play Migrant Workshop: The Musical

"A work built on experience and aiming for a documentary fiction style"

À propos de l'œuvre d'Omar Olvera et Hugo Morales dans la dans la comédie musicale L'atelier de migrants

« Une œuvre inspirée de l'expérience et visant un style de fiction documentaire »

... El tallerista se coloca al centro y mira al público con calidez, como quien abre un recuerdo que merece ser contado¹...

DOI 10.59486/XWBT9837

Paula Espinoza

Actriz, directora, marionetista, compañía « Les Anachroniques », Toulouse, Francia.



«Yo solo quería hacer arte», ensayo general, 15 de julio del año 2025, Teatro del Institut Français, Madrid. Foto · @Paula Espinoza

NOTA · Todas las traducciones del francés al español están realizadas por la autora.

1 · Prólogo, texto de inicio Taller de migrantes.

Este escrito se basa en la necesidad de comprender el procedimiento de creación artística en esta obra de teatro musical, así como su línea estética desde la experiencia de mi participación en el proceso creativo como asistente de dirección realizado en Madrid en la Escuela de Artes TAI durante los meses de junio y julio y en una doble entrevista realizada a Omar Olvera, director y dramaturgo y a Hugo Morales, compositor y director musical. Me parece interesante indagar más profundamente en estos dos aspectos, ya que los procesos de trabajo entre dramaturgos y compositores musicales en el género teatro musical son variados y abordan diferentes metodologías. Además, el teatro musical es difícil de definir y de comprender en su línea estética por la hibridez que representa, entre otras cosas.

Me gustaría explicar brevemente el vínculo y la diferencia principal que existen entre el Teatro Musical y el Musical. El género del Musical forma parte del género “madre” que es el Teatro Musical, y una de las principales diferencias es la cantidad de música presente. Según la investigadora y docente de la Universidad Jean Jaurès de Toulouse, Francia, Muriel Plana, se sostiene que:

La expresión teatro musical mantiene la coexistencia de los términos teatro y música sin que desaparezca ninguno de los dos, algo que no ocurre ni con « ópera » ni con « musical ». Continuemos un poco con este trabajo terminológico. La expresión teatro musical también sugiere que se trata de una musicalización del teatro más que de una teatralización de la música (teatro es el sustantivo, musical es el adjetivo)².

Frente a lo citado, entendemos que el teatro musical propone tiempos de pausa entre la cohabitación del teatro y la música, así como una “musicalización del teatro”. A su vez, el musical propone una música constante y menos tiempo

de texto, proponiendo el efecto inverso: la teatralización de la música.

Por otro lado, una de las diferencias más comunes entre ellos es que el musical se aproxima estéticamente a algo más comercial, mientras que al teatro musical se le atribuye una importancia del orden político: tiene como postulado teórico el trabajo de Bertolt Brecht y su teatro didáctico, que tenía como función instruir al pueblo frente a temáticas sociales precisas.

Así, este escrito se desarrollará en dos apartados. En un primer momento abordaré el tipo de colaboración artística que desarrollan Olvera y Morales, comprendiendo y analizando sus mecanismos de trabajo, y, en un segundo momento, indagaré el tipo de estética teatral que propone este trabajo artístico.

Colaboración artística

El tipo de trabajo que realizan estos dos artistas es colaborativo y complementario entre las dos partes (el teatro y la música), por eso hablo de co-creación. Vienen trabajando juntos desde hace quince años, cuando comenzaron su colaboración artística con el musical Next to Normal en la ciudad de México. Desarrollan una metodología que definen como intuitiva desde sus inicios, pero que se va afianzando en la interacción entre ambos artistas. Al respecto, Olvera nos comenta:

Nos hemos formado principalmente a partir de la experiencia. Muchas cosas comenzamos a hacerlas de manera intuitiva, pero poco a poco hemos ido construyendo una metodología: él tiene la suya, yo la mía, y ambos nos entendemos. Hugo comprende mi forma de trabajo y yo comprendo la suya, con sus variaciones y particularidades. Así es como nos encontramos: entendiendo que la música no es solamente música, sino también drama, pintura y movimiento³».

2 · Muriel Plana « Le théâtre musical contemporain : essai de définition », en el marco de la Red Internacional del teatro, Théâtre des Bouffes du Nord, Paris, martes 6 de noviembre de 2012, p. 5. « L'expression « théâtre musical » maintient-elle la co-présence des termes théâtre et musique sans disparition de l'un ou de l'autre, ce que ne font ni « opéra » ni « musical » ? Poursuivons un peu ce travail terminologique. L'expression « théâtre musical » suggère également qu'il est question d'une musicalisation du théâtre plutôt que d'une théâtralisation de la musique (théâtre est le substantif, musical est l'adjectif). »

3 · Omar Olvera, entrevista realizada a Omar Olvera y Hugo Morales, café Il Tabolo verde, Madrid, España, el 18 de junio del año 2025.

Si bien en esta cita confirma un tipo de metodología creada con base en la experiencia y consolidada a través de los años, en ella se esboza también la idea de que este trabajo entre autor y músico parte de un diálogo real de las dos partes. Comprendemos que la creación musical para la comedia musical no parte solo de la música, sino que también de otros factores que podríamos llamar la teatralidad, de la que se compone el drama, la pintura y el movimiento. Esta teatralidad la entrega Omar a Hugo y es entonces de esta manera donde se encuentran la música y el teatro para dialogar y crear.

La hoja en blanco

Si hay algo que vendría a ser el sello personal en el trabajo de co-creación de las canciones entre Olvera y Morales es que ellos siempre parten de una base. El hecho de llevar tanto tiempo trabajando juntos les permite llevar un registro de cosas que han ido construyendo, que han dejado de lado y que utilizan en esta creación artística. Lo que Morales llama “mecanismos musicales” sería: “tener un punto de partida que ya no sea abstracto, una música que suena, una estructura musical que tenga sentido⁴”, partiendo entonces de algo que ya existe:

[...] siempre hemos recurrido a estrategias para evitar estancarnos en la “hoja en blanco”. A veces, el primer paso ha sido cantar una canción ya hecha para usarla como una maqueta formal y con base en ese modelo realizar cambios. Partimos del juego y la modificación de una forma que ya conocemos⁵.

Ese proceso de llegar siempre con algo les hace saltarse el primer paso del vacío creativo, fenómeno propio del trabajo colaborativo entre los dos. Por otro lado, Olvera sostiene al respecto que esto ocurre “cuando llegamos juntos, porque él que sí se encuentra a

veces con la hoja en blanco soy yo. Y cuando nos encontramos yo ya tengo un objetivo”. De esta manera, la semilla de la creación musical en esta comedia musical la siembra Olvera y Morales se va encargando de transcribirla musicalmente. A su vez, Morales habla de un lenguaje musical dramático donde: “cada vez lo siento más y más co-propios”. Acá entendemos que la manera de pensar esa teatralidad, esa semilla, pensada primero por Olvera, también es un lenguaje musical que, gracias a la experiencia y años de trabajo, Morales ha ido comprendiendo y aplicando.

Un trabajo musical propio

Bien seguido, Omar llega con el texto de la canción, pero no con la creación musical, sino con referentes como lo acabamos de aclarar más arriba. Cuando estos dos artistas están trabajando el lenguaje musical dramático, Olvera ya sabe a dónde quiere ir y Morales lo transcribe musicalmente, pero ¿cómo?:

Reconozco cuando Omar está proponiendo ciertas tensiones a nivel del texto. Ante esto, yo me pregunto ¿cómo voy a abordar esto musicalmente? Puede ser desde un cambio de tonalidad, un cambio de tempo, un cambio de instrumento, o quizás un vacío de instrumentos en el arreglo o un llenado a partir de nuevos timbres, coros, etc. Sin embargo, hay ciertos parámetros que ya no son notas, timbres o ritmos, sino que son algo que se acerca más a la plástica, posee densidades y velocidades, una trayectoria. Emerge entonces un lenguaje abstracto que trasciende tanto la música como el texto y en cuyo ámbito hemos aprendido a entendernos muy bien⁶.

Observamos cómo Morales traduce ese sentimiento, esa idea prima que nace, y cómo logra entender la proposición y responder musicalmente para que sea tan compleja y tan fiel a

lo que quiere su compañero. De esta manera, hay una necesidad mutua de responderse: un diálogo. Como dice Morales, “justo lo que resulta es algo que no puede existir sin música, sin texto, o sea, no es una música que acompaña o que musicaliza el texto, y no es un texto que llena⁷”: se vuelve un lenguaje integral. Llevándolo al terreno de la reflexión teórica, nos hace pensar en cómo Bertolt Brecht concebía la parte musical en su teatro. En su Pequeño órgano para el teatro, escribe: “La música, por su parte, debe resistir enérgicamente al conformismo que se le impone habitualmente y que la rebaja al papel de sirvienta incapaz de reflexionar. Que no «acompañe», salvo para comentar⁸.”

Vemos cómo el dramaturgo alemán utiliza una intención textual y musical que no adorna la escena como lo haría el ingreso de la música incidental. Más bien podemos distinguir que la música necesita posicionarse con respecto a lo que ocurre en la escena; esta música comenta la acción puntual⁹. Llevándolo al proceso de Olvera y Morales, este aspecto brechtiano lo distinguimos, en parte, en canciones como “No lo vuelvo a hacer” o “Yo solo quería ser arte”, donde el personaje se apropia de la situación, comentando y expresando sus sentimientos en primera persona frente a la situación dramática que acaba de acontecer. Lo que marcaría una diferencia es que la composición musical brechtiana tiene muchos comentarios moralistas y no expresa los sentimientos del personaje. Más bien, al contrario, la distancia justamente de los sentimientos del personaje, como ocurre en la obra “El Alma buena de Se-Chuan” de Brecht y la “Canción del humo”,

donde cada personaje no comenta un sentimiento, sino que aborda una crítica social y no es cantada en primera persona.

Por otro lado, hay otro tipo de creación musical que observamos, por ejemplo, en la canción “¿Y su visa?”, donde no se comenta la acción que está sucediendo, sino que la situación del personaje que no tiene visa es actuada y cantada por el actor y los otros actores. Acá, los personajes no comentan, sino que actúan cantando la experiencia. Distinguimos entonces la utilización de la música al estilo más clásico del musical, ya que las letras describen acciones y eventos específicos dentro de la historia¹⁰.

Otra gran diferencia entre teatro musical y el musical es cómo se incorporan las canciones:

En el musical, la música entra de manera más espontánea, a diferencia del teatro musical. Al respecto, el programa de mano de “La ópera de los tres centavos”, que se estrena en Chile en el año 1960, sostiene que: “En ningún momento hay que pretender que el canto fluya en forma natural de la escena. Esto sería caer de inmediato en la comedia musical. El actor no debe intentar hacer creer que él es un cantante¹¹.” En *Taller de migrantes*, volviendo a la secuencia de ¿Y su visa?, “Las letras comienzan como una continuación del diálogo¹².”

Hay pues una doble utilización de la música: una que se aproxima a la utilización brechtiana desde la idea de comentar la acción, solo que no propone una distancia y se canta en primera persona, y otra que va en relación directa con la estética clásica del “musical”.

4 · Hugo Morales, en entrevista realizada a Omar Olvera y Hugo Morales, café « Il Tabolo verde », op.cit.

5 · Idem

6 · Idem

7 · Idem

8 · Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le théâtre* (1948), Paris, L'Arche, 2013, pp. 66-67. « La musique doit, de son côté, résister énergiquement à la mise au pas qu'on lui impose d'ordinaire et qui l'abaisse au rôle de servant incapable de réflexion. Qu'elle n'accompagne pas, si ce n'est en commentant. »

9 · Acá estoy haciendo alusión a los songs que él creaba con toda una puesta en escena de la llegada de la música a escena con cambio de luces y rompiendo la cuarta pared, lo que él llamó en alemán : « Verfremdungseffekt » que quiere decir en español : « efecto de extrañamiento » o más conocido como : « fenómeno de distanciamiento brechtiano ».

10 · <https://musicalimpro.com/las-canciones-en-el-teatro-musical/>

11 · Programa de mano de « La ópera de los tres centavos », 1960, citado por Martín Farías en « Reconstruyendo el sonido de la escena » *Músicos de teatro en Chile 1947-1987*, Santiago, Editorial Cuarto propio, 2014. p. 51.

12 · Op cit., <https://musicalimpro.com/las-canciones-en-el-teatro-musical/>



Y su visa, ensayo general, 15 de julio del año 2025, Teatro del Institut Français, Madrid. Foto: @Paula Espinoza

Una gran canción

¡Omar piensa en música a la hora de la creación! Esa fue la sensación que tuve al asistir a los ensayos en el rol de asistente de dirección. En la pared de la sala donde se ensayaba, había una pizarra y en ella estaban todas las canciones acompañadas con un par de notas. Olvera y Morales estaban terminando de crear la columna vertebral de la comedia musical que habían comenzado a crear durante los 5 años del proyecto TransMigrArts. De esta manera, lo que Olvera construye primero son las canciones en conjunto con Morales, y después de que esa columna esté bien pulida y trabajada, llega el texto. Por eso hay un par de canciones que fueron compuestas para la comedia musical y que no quedaron en la estructura definida, ya que no se adhería con el proyecto final que tenía el autor. Olvera piensa esta obra como si fuera una “gran canción” que cuenta ya con una línea dramática

13 · Omar Olvera , en entrevista, op cit.

clara, pues cada canción tenía una rítmica y género diferente, desde un tango a una balada, y si se escuchabas seguidas -sin texto- ya contaban una historia. Al respecto, Olvera sostiene:

[...] Por eso creo que tú dices que construimos teatro musical como si fuera una canción, porque yo me lo imagino como un arco o una gráfica que va in crescendo, que se estructura en triángulos que crecen progresivamente. Es, de algún modo, una forma clásica o aristotélica: nacer, crecer, reproducirse, y así sucesivamente, subdividiéndose hasta llegar a un clímax. Ese clímax sería el punto más alto de la curva, que luego desciende hacia una conclusión. Una idea se enfrenta con otra y, a partir de ese contraste, llegamos a una resolución¹³.

Olvera alude a una estructura gráfica que va creciendo, basándose en la estructura de teatro aristotélico: principio, conflicto y desenlace, como una canción de balada, por ejemplo, donde existe una trama y musicalmente se repite el estribillo al final. Por lo tanto, distinguimos también que hay cosas que vuelven como un leitmotiv. Por ejemplo, la primera canción de esta obra “*Deséame suerte*” integra coros: uh uh, uh uh, con una melodía precisa, que vuelven en la canción “*No lo vuelvo a hacer*”, o más aún, la obra comienza con “*Deséame suerte*” y termina con ella. Eso pasa musicalmente en la composición clásica de una canción: hay tonos y coros que vuelven, lo que nos hace pensar que musicalmente la obra es como un bucle.

Otra de las razones por las cuales Olvera pensaría esta creación de teatro musical como una “gran canción” podría ser por la formación que siguió, ya que desde niño se familiarizó con la música. Él no estudió teatro o estudios teatrales, sino que siguió estudios de teatro musical, paralelamente a su carrera de artes plásticas.

Pensar la escritura de un musical como una gran canción sería entonces otra de sus características de este trabajo de creación en este musical.



Ensayo, 10 de junio del año 2025, Escuela TAI Madrid. Foto: @Paula Espinoza

ESTÉTICA DEL MUSICAL

Para reflexionar sobre qué tipo de estética tiene el musical *Taller de migrantes*, es importante seguir indagando en cómo el autor va nutriendo su dramaturgia.

La experiencia del tallerista

*¿Cómo contar algo que aún está sucediendo? ¿Cómo hacer arte con historias que no son nuestras? ¿Cómo retratar lo que duele...? Esta obra nace de esas preguntas, a partir de un taller real con personas migrantes. Y de una fuerza silenciosa que lo atraviesa todo: la voluntad*¹⁴.

Con estas palabras comienza la obra *Taller de migrantes* de Omar Olvera. En las dos primeras preguntas del texto citado, podemos ver que el autor se interroga sobre algo que aún no conoce, que aún no experimenta. Efectivamente, el autor recibe el encargo en el año 2020 sin saber a qué se iba a enfrentar:

14 · Prólogo, inicio de *Taller de migrantes* », op cit.

15 · Omar Olvera, en entrevista, op cit.

Cuando recibí la encomienda me dijeron: “Omar, tu tarea es escribir una obra de teatro sobre esto”. Pero al principio yo no entendía qué era exactamente “esto”. Había 55 opiniones de las 55 personas que estaban en Granada, y todo era muy abstracto: no sabía cómo llevar eso a la práctica. Lo que sí sabía era cómo traducir esas palabras frías, científicas, en emoción. Porque para poder escribir sobre algo, necesito sentirlo. Así han sido todos los procesos que hemos realizado: responden a una necesidad emocional de compartir. Por eso decidí hacerlo en México, para sentirlo en carne propia¹⁵.

El autor necesitó realizar un taller con personas migrantes para poder comenzar a tejer las primeras redes de su dramaturgia, basándose en lo que viviría como materia de inspiración, asumiendo un trabajo que nace desde lo desconocido. Es verdad que Olvera ya había experimentado un trabajo sobre un tema de investigación en el año 2019, con el musical que realizó para el proyecto de la Universidad Jean Jaurès: *Quel congres voulons-nous ?* <https://qcvn.fr/>. Pero, en TransMigrARTS el encargo era diferente en varios aspectos, partiendo de la premisa del programa que era “transformar la vulnerabilidad de las personas migrantes” y tenía que crear una obra con un fin estético inspirado de algo que aún no existía.

Por otro lado, la tercera pregunta del texto citado apunta a cómo poder retratar una experiencia de trabajo difícil, que fue el taller que realizó en ciu-

dad de México y que expone en su dramaturgia. Aclara que la voluntad es su motor principal. El autor elige exponer, dentro del proceso de realización del taller, la experiencia transformadora que como director vivió, en el proceso artístico, trabajando con personas migrantes. La dramaturgia apunta hacia el proceso que vive el director del taller y de hecho en Taller de migrantes el tallerista es el hilo conductor de la trama: vive muchos procesos con el grupo, tratando de sostenerlos como puede sin tener las herramientas que TransMigrArts ofrece al final del proyecto.

Tomemos el ejemplo de la canción “Yo solo quería hacer arte”: para contextualizar el momento escénico, el personaje del tallerista Olvera se queda solo en escena con su compañero músico Morales: después de una discusión, un participante decide irse y afloran conflictos internos del grupo. El tallerista canta:

<p>« Ya no sé qué pasó Todo se salió de control Quise ser espacio y acabó en frontera,</p> <p>se rompieron por dentro, se gritaron sus miedos y yo en medio tratando de soste- ner lo que no entiendo,</p> <p>yo no dormí anoche Tengo miedo de qué esto se hunda en qué momento el arte se volvió esta duda</p> <p>yo sólo quería hacer arte Tocar el alma y sanar con cancio- nes hablar de empatía no de explosiones Abrir corazones, no heridas,</p>	<p>yo sólo quería hacer arte creer que el TEATRO podía ayudar, pero todo esto vino a mostrarme que yo también soy vulnerable</p> <p>Hugo y si todo esto fue un error, una locura un riesgo?,</p> <p>yo sólo quería hacer arte, yo sólo quería hacer arte Creí que el arte podía salvarnos pero hoy lo siento en carne viva, soy yo quien necesita ayuda</p> <p>hoy no tengo respuestas, sólo angustia en la puerta, quise cambiar el mundo y ahora el mundo me pesa.</p>	<p>Yo sólo quería hacer arte, no cargar con el dolor de todos. No ser juez ni padre ni todo Sólo quería crear algo sincero, yo sólo quería hacer arte,</p> <p>pero hoy entiendo sin rodeos que también yo soy frágil que también yo siento,</p> <p>Que también yo me rompo Que también soy humano</p> <p>yo sólo quería hacer arte »</p>
--	--	--

En las tres primeras estrofas, vemos cómo el tallerista expresa la situación que vive y no puede controlar, cómo el miedo a equivocarse lo consume, ya que no puede sostener a las personas. No tiene las herramientas necesarias, ni una

metodología de trabajo con personas migrantes, pero sí la intención, enfrentándose a algo que no conoce. Expresa que solo quería hacer arte para sanar y no herir: el teatro es quien le muestra lo frágil que es él también, compren-

diendo que ha sido todo un proceso que hoy no logra sostener. Luego, le pregunta al músico que también está en la escena si esto fue una locura o un riesgo, y Morales responde lógicamente con música. El tallerista Olvera asume que se ha equivocado y que también él tiene el derecho a derrumbarse. De esta manera, en esta canción, distinguimos un proceso de autoconocimiento del tallerista como pilar que sostiene un taller, contándonos cómo este proceso lo está transformando.

Así la obra comienza con la reflexión y el recuerdo del tallerista, con mucha emoción contenida, que se retoma con este momento musical, donde logra exponer y hacer catarsis expresando sus sentimientos más profundos. De esta manera, la dramaturgia no apuesta al proceso transformativo de las personas migrantes, sino que más bien al proceso transformativo del tallerista y de lo vivido por Olvera.

Por otro lado, esta canción del tallerista la siento como una invitación abierta a que, nosotros como público e investigadores del programa, reflexionemos una vez más sobre la importancia de tener una metodología de trabajo con personas migrantes, una política de cuidado que él no tiene y que el proyecto TransMigrArts se esforzó en teorizar y poner en práctica. Es más, cantar “Yo solo quería hacer arte” demuestra que el tallerista tiene un objetivo estético que es la representación, la muestra final. Su meta no es el proceso de trabajo con personas migrantes, lo que hace la gran diferencia entre hacer “arte” y hacer “teatro aplicado”. El hecho de asumir su error en la propia obra que se presenta en el escenario le hace darse cuenta de la importancia del proceso y no del objetivo estético y, a la vez, de lo difícil que es trabajar con personas.

Hacia una documental ficción: Docuficción

Hoy, el teatro musical tiene maneras diferentes de coexistir estéticamente, y definirlo es extremadamente complejo¹⁶. Por lo tanto, si el musical forma parte del género madre del teatro musical, también desarrolla una complejidad a la hora de su definición estética. Frente a lo expuesto y el trabajo de experimentación en carne propia que realiza Olvera en ciudad de México, tengo la intuición de que este trabajo se acerca al documental ficción.

Ante todo, me gustaría establecer una diferencia entre lo que entiendo como *teatro documental* y como *teatro documental ficción*, comprendiendo que este segundo término existe más en cine. Sin poder profundizar aquí en la teoría, diría que el teatro documental nos impone llevar a escena la realidad de una situación específica, utilizando un material verídico, como testimonios e imágenes, entre otros elementos. Pensamos lógicamente otra vez en el teatro político de Bertolt Brecht, el teatro épico, o incluso en las puestas en escena de Erwin Piscator, con utilizaciones de grandes pantallas y videos con temáticas político-sociales reales. En los dos casos, el *teatro documental ficción* o lo que yo llamo *teatro docuficción* nos lleva a pensar en algo que toma la realidad y la “ficcionaliza”, con actores que respetan un guión inspirado en esta realidad, usando elementos nuevos inspirados en los acontecimientos. Esta línea estética se ha vuelto muy en boga en estos últimos tiempos en nuevos dispositivos televisivos como Netflix, por ejemplo. Acá estéticamente observamos algo híbrido: “que narra una historia real intercalando testimonios y contenido auténtico con elementos propios de una ficción, como puede ser la incorporación de actores en representación de los protagonistas¹⁷.”

16 · La problemática ya la expuse en un artículo publicado en el libro « Théâtre musical XXe et XXIe siècle, formes et représentations politiques » donde me hacía la pregunta si : ¿Puede definirse realmente un teatro político chileno? Rosaline Deslauriers, en su artículo «Vers une poétique de théâtre musical: racines et ramifications d'un art hybride», identifica varias razones por las que no se puede definir el teatro musical. Una de ellas es que el teatro musical «puede asociarse a veces con espectáculos que pertenecen a una cultura que podría calificarse de “popular”, y a veces con obras que siguen los pasos del género operístico». Paula ESPINOZA, « Le théâtre musical politique chilien : des théâtres universitaires aux créations extrêmes contemporaines », P.149 ».

17 · <https://www.unir.net/revista/humanidades/docuficcion/>

Siguiendo estas dos líneas estéticas y llevándolo al trabajo estético de Olvera, distinguimos dos puntos importantes que le otorgan el carácter documental a esta obra. Olvera inspira y nutre su trabajo desde dos vías. La primera: su trabajo en experiencias que ha vivido en México con la compañía “Taller de migrantes”. La segunda: Olvera también participa en los dos primeros años de TransMigrArts como observador partici-

¿Pero qué pasa con la materia científica?

Al final, la materia científica no la utilicé directamente para escribir la obra, sino para desarrollar el *Taller de Migrantes*. Sentía un compromiso muy grande con que el resultado fuera sólido, así que me interesaba conocer los registros existentes, las composiciones en curso y los otros talleres. Me nutrí de las experiencias que fuimos a observar, y en realidad, fue desde ahí donde este proceso se alimentó de la materia científica¹⁸.

El autor utiliza el material científico con las personas participantes de su taller y no directamente para escribir la obra. La dramaturgia de *Taller de migrantes* es el resultado de su experiencia como director del taller y de los primeros años de TransMigrArts, donde asiste como observador participante. Estas dos experiencias nutren la obra que presenta en el Institut Français de Madrid. Como artista investigadora de TransMigrArts, puedo testimoniar la diferencia entre

pante en el Work package 1 y 2, donde aún no habíamos definido los talleres prototipos y aún no existía la política de cuidados más profundizada hacia las personas participantes, como la que tenemos al final del programa. De hecho, en el año 2022, Omar realiza el taller de migrantes en ciudad de México sin todos los protocolos que, como investigadores, logramos establecer en los tres últimos años de investigación (2023-2025).

los dos primeros años de TransMigrArts y los tres últimos años, porque fue en estos últimos donde decidimos varios aspectos de cuidados y protocolos que no figuran en la obra por estas razones.

El carácter documental también se ve reflejado dentro del texto, ya que el tallerista se llama Omar y es interpretado por él mismo.

Por otro lado, la ficción llega poco a poco dentro de la dramaturgia. Por ejemplo: los nombres de los personajes los propusieron cada actor y no respetaron los nombres de los actores de México, ni tampoco fueron interpretados por los actores del taller de migrantes de México. También, el carácter de ficción que observo, es el texto. Este fue terminado durante la estancia en Madrid, apoyados por el esqueleto que tenía Olvera, que era el orden de las canciones. Yo compartía piso con Olvera, y asistiendo a la puesta en escena, tuve la suerte de ver cómo cada día iba naciendo

A modo de conclusión

Indagamos en el procedimiento de creación artística de *Taller de migrantes*, así como en su línea estética, comprendiendo que el trabajo artístico entre Olvera y Morales se ha ido tejiendo desde la experiencia: logrando construir metodologías de trabajo como los mecanismos musicales o incluso el lenguaje musical dramático. Este último lo aporta Olvera, con los ingredientes de la teatralidad: drama, pintura y movimiento. El trabajo entre ellos, en la parte musical, es de co-creación, ya que van trabajando de manera paralela. Olvera piensa la construcción de la obra como una gran canción.

Por otro lado, vimos la complejidad que presenta este trabajo en la parte estética. Efectivamente, como su nombre lo dice, es un musical, pero tiene algo de teatro musical brechtiano en la concepción musical, y algo de *docuficción* por la experiencia que vivió Olvera para crear esta obra. La pieza aborda en su dramaturgia directamente la experiencia transformadora del tallerista: durante este proyecto, poco hablamos de cómo nos transformó a todos los que tuvimos la oportunidad de ser talleristas. Ponerlo en escena fue sumamente interesante, compartirlo con un público entusiasta, no sólo por el tema de la migración sino por la forma misma en que se traducía la dificultad de hacer un taller de teatro.

el texto, pero desde esa base, desde lo vivido. Incluso recuerdo un par de cafés que nos tomamos en el Retiro, barrio donde alojábamos, y con emoción contenida, me contaba experiencias de lo vivido en el taller de migrantes en ciudad de México y otras experiencias como observador participante en Medellín. Día a día me llegaban mensajes de WhatsApp con los diálogos inspirados en estas dos experiencias, desde lo vivido, pero llevándolos al presente y “ficcionalizando” experiencias.

Por todas estas razones, apunto a que esta obra de teatro musical se aproxima a una línea estética que yo llamo *Docuficción*, ya que Olvera toma el material vivido y lo transcribe, pero agrega ficción para no contar exactamente lo sucedido, expresando en la dramaturgia sus experiencias transformadas. Otro híbrido más para la estética del género madre que es el teatro musical, que ya cuenta con un sinfín de estéticas teatrales diferentes.

18 · Omar Olvera, en entrevista, op cit.

Escrituras en movimiento

Entre transcribir, a-bordar y cuidar la colectividad en la Escuela de Verano TransMigrARTS

Writings in motion

Between transcribing, approach-sew and caring for the community at the TransMigrARTS Summer School

Écriture en mouvement

Entre transcrire, a-border et prendre soin de la collectivité à l'école d'été TransMigrARTS.

DOI 10.59486/JIMU3628

Juliana Congote Posada, Carolina Posada Restrepo y Paola Zambrano Velasco.

Universidad de Antioquia - Colombia.

Durante más de veinte días nos encontramos principalmente en la Escuela TAI en Madrid, para participar en diferentes espacios como Talleres, Conferencias y Mesas redondas, que desde la metodología de la Investigación creación aplicada nos permitieran conocer herramientas y consideraciones éticas del trabajo pedagógico y creativo con población de migrantes en vulnerabilidad. Dichas consideraciones y aprendizajes se sumaron a preguntas y retos en nuestras labores docentes y creativas, que también surgieron en los cafés compartidos, en las charlas de pasillo y patio, en las caminatas que hicimos por una ciudad desconocida luego de jornadas de intenso trabajo.

Aunque tenemos formación y procesos creativos diversos; desde la danza, el arte textil y la historia del arte, el taller de Escrituras Dramáticas y Teatrales nos convocó por nuestro interés común por las posibilidades creativas que nos brinda la escritura. Si bien se trató de un taller enfocado en pensar la escritura como herramienta para convertir las experiencias de los migrantes en relatos individuales y colectivos que permitan crear y fortalecer vínculos entre ellos, lo sucedido durante los ejercicios escriturales también nos permitió tener una apertura hacia la escritura y nos invitó a considerar las diferentes formas como expresamos y narramos nuestras experiencias: desde el bordado, el movimiento corporal, el canto y la oralidad. Estas formas escriturales diversas nos permiten recordar y espacializar experiencias de movi- lidades propias y de quienes nos acompañaron en los talleres como asistentes y talleristas, pero, sobre todo, de las experiencias compartidas de migrantes que participaron en las diferentes actividades del proyecto TransMigrARTS.

La apuesta por explorar la escritura como un diálogo, como algo que se construye desde lo individual para luego hacer un ensamble de voces y momentos para crear una obra desde lo colectivo, nos invita a pensar más allá de la linealidad e individualidad argumentativa. Por eso presentamos un texto entretejido a seis manos, tres voces y seis pies que dan lugar a derivas y fragmentos de experiencias y reflexiones que relatamos desde nuestros encuentros y diálogos internos sobre nuestro paso por la Escuela de verano TransMigrARTS, en particular, por los talleres Escrituras Dramáticas y Teatrales y Danzamos Tejiendo Territorios que, si bien los vivimos de manera individual, poco a poco se volvieron una narración colectiva.

Transcripción: Acción y efecto de transcribir. Copia, reproducción, traducción, imitación, duplicado, trasunto, traslación. Es 'Copiar en otra parte [algo ya escrito]' y 'transliterar'.

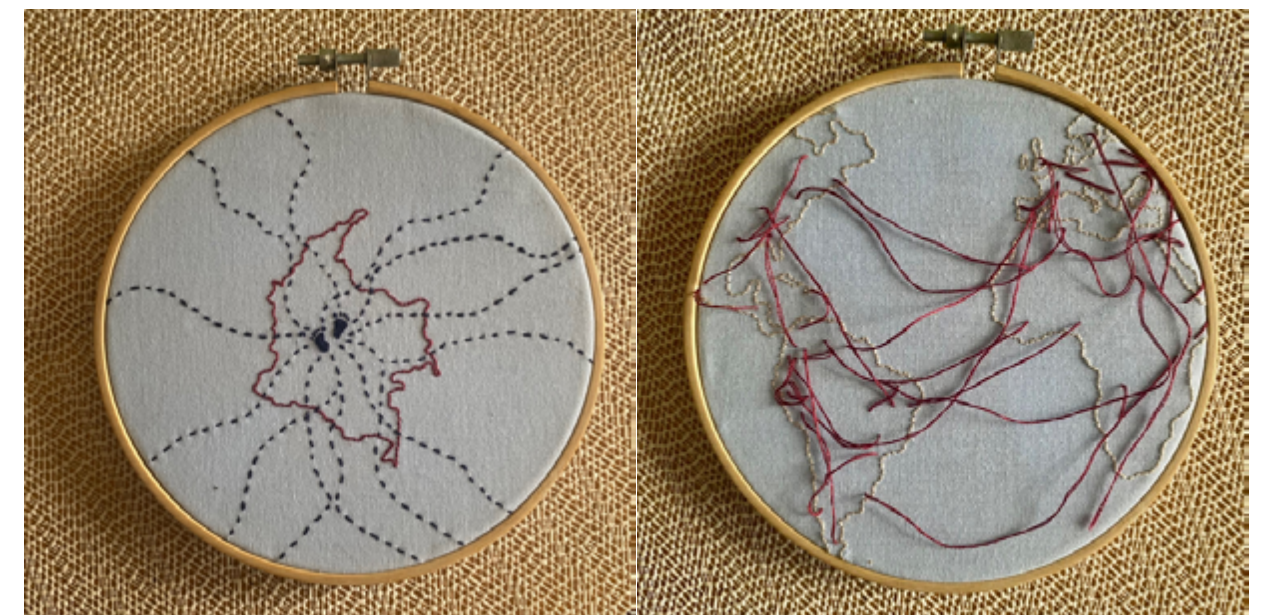
Esto es una transcripción. Es la acción misma de pasar de un lado a otro algo que ya fue escrito sobre otra superficie que pertenece a ese momento compartido con cosas en un mundo diferente. En este ahora, cada letra hace aparecer las palabras que quieren duplicar los sentidos de una sensación ya vivida, y que se desvanecen ante la imposibilidad de repetir la vitalidad que sostuvo unos días que ya no están. Con cada golpeteo en el teclado advierto que esto es más que una simple copia, es una forma de permanecer que transfiere y transforma. Al transferir hay un viaje y una entrega. Se inicia un camino que, aunque no empieza en un punto fijo, parte de algún lugar y va cediendo el derecho de habitar que antes parecía tan propio. Transferir, entonces, es la acción que mueve; así como un abandono del dominio de aquella vivencia de la que fui testigo y que en el transcurrir toma muchas formas.

Aun en su existencia como texto, es más bien un trasunto, eso que, en tiempos antiguos hacían los escribas al copiar un documento en manuscrito con lentitud y cuidado, porque implicaba poner atención a cada trazo con el respeto por eso que fue acción verbal y se escribió; y que luego se mueve en la inevitable reforma que toma cada vez que es leído y reescrito.

Del texto al textil para a-bordar colectividades.

El futuro está en las huellas que dejamos atrás. Esta es la primera frase que escribí en el taller de escrituras dramáticas y teatrales, cuando nos pidieron escoger una de las diferentes imágenes dispuestas en el espacio y observarla detenidamente para realizar un ejercicio de escritura libre, desde la idea de una escritura expandida, que da cabida a dibujos, trazos o movimientos corporales, pues se considera las limitaciones de manejo de una lengua común en el desarrollo del taller. Escogí una fotografía que presentaba un par de pies que dejaban sus huellas en una superficie de arena. Lo primero que me interesó de la imagen fue la presencia de las huellas, similares a un par de figuras que había bordado días antes dentro de un pequeño mapa de Colombia. También conecté dicha imagen con lecturas y reflexiones recientes acerca de la concepción temporal en comunidades indígenas del Cauca, para quienes el futuro está en el conocimiento y valoración de lo pasado, en el legado y las historias contadas por los y las mayores, en las huellas del pasado que son la base de la memoria y el futuro de la comunidad. Esta particular concepción del tiempo donde se conecta pasado y futuro, me hizo pensar en los relatos sobre experiencias migrantes que escuché en los diferentes talleres y charlas de la Escuela de verano, pues fue frecuente la mención sobre la importancia que tiene para las comunidades migrantes pensar su experiencia no solo desde los vínculos y las memorias asociadas a sus lugares de origen, sino también, a considerar la posibilidad de mirar hacia el futuro que se desea construir en el lugar de llegada. Como si se tratara de vidas escindidas, repartidas entre dos mundos y temporalidades, los migrantes evocan desde la distancia sus vínculos y las experiencias enraizadas en sus países mientras tejen nuevas relaciones de acompañamiento para extender las raíces y asimilar lo distinto.

En otro de los ejercicios del taller nos pidieron recurrir a imágenes y diferentes elementos para trazar el mapa de un viaje real o imaginario, señalando el lugar de partida y el de llegada. Desde hace unos años me siento más cómoda expresándome con hilos, así que consulté con las talleristas si podía retomar un bordado que estaba realizando donde conectaba algunos puntos geográficos que escuché nombrar durante los talleres, con hilos sueltos, flexibles y entrecruzados. Ante la respuesta afirmativa, aproveché los minutos del ejercicio para conectar más puntos entre distintos continentes y países, y poco a poco se fue formando una maraña de hilos de distintos flujos de migración, donde no siempre se diferencian el punto de partida o de llegada, sino más bien las posibles conexiones y tensiones entre trayectos.



Bordados realizados por Paola Zambrano Velasco durante la Escuela de verano TransMigrARTS, Julio de 2025

Aunque el uso documental del término trasunto se ha vuelto raro, pensar en sus significados sirve para reconocer su vigencia. Se sigue hablando de trasunto cuando algo se convierte en expresión de otra cosa: un gesto que revela un pensamiento, una escena que recuerda otra, una obra que no copia, sino que evoca. Porque eso es, en el fondo: una forma de decir lo mismo con otras palabras, de conservar sin congelar, de transitar de un punto que se sostiene, pero que no se renuncia a transformar

Si se vuelve presente en otro soporte es porque hay una voluntad de fijar como ese gesto que permite la permanencia. Busco, leo, transcribo, en ese viaje-gesto, esta narración.

Si esas palabras que en algún momento fueron dichas y fueron gesto, logro moverlas, es solo con la intención de imitar algún significado de lo que puede morar en la imaginación -y al morar transcurrir en el tiempo. Aunque se trate de una réplica del documento de notas, la forma de esta escritura parece tener la intención de mantener vivo algo a lo que quisiera devolverle el presente en otro soporte. Porque si este nuevo texto es el trasunto, no puede limitarse al papel o a la pantalla. Vive también en la representación, en la imagen que nace de una idea, en el personaje que ahora es cada una de las personas que acompañaron el viaje, en las posibilidades de darle forma a lo invisible. Ese instante que ya se fue ahora quiere ser texto de algo que necesita decirse de este modo. Se toma de un lugar a otro, en un proceso que implica una selección, una interpretación. Y elegir es renunciar.

Entonces elijo solo tomar algunas frases del cuaderno de notas y transformo mi propio registro en una especie de silogismos en clave de principios:

“Estimular las escrituras procurando la fijeza, con el deseo de que perdure”

“Ficcionalizar la vida (el testimonio) para darle presencia a una escritura individual que puede componer lo colectivo”

“Fascinación por la escritura como gesto”

“La ficción, como una apuesta artística, siempre puede ser ética”

“Derecho a no contar”

“Cada sesión es una unidad de sentido, aunque la continuidad también es posible”

“Primera palabra que entrego: movimiento”

“La confianza se construye y nos permite sorprendernos”

¿Qué sigue después de esto? ¿Qué transcribir?

Transcribir, transmigrar con las memorias de un lugar a otro como el texto que pasa de piel a tinta, de tinta a movimiento de movimiento a la mano y de la mano al textil. Cúmulos de experiencias que se transmitieron en cada uno de los talleres para continuar con la expansión del arte como medio de conexión, de hacer hogar, de hacerse a una red, tejiendo vínculo y reconectando los hilos que se dejaron en una tierra lejana.

Este escrito de a tres, encuentra en el convivio y la juntanza los vínculos esenciales que el arte contemporáneo llama transdisciplinar. Cuando las fronteras desaparecen, el sentimiento colectivo sobrepasa los modos de crear pues imágenes, textos, gestos, movimientos, palabras, sonidos, respiraciones, son todos canales polifónicos que hacen posibles otros mundos y nuevos futuros.

Esta perspectiva textil, también la encontré en el ejercicio final del taller, cuando a manera de coro nos invitaron a leer diferentes palabras o fragmentos de escritos elaborados durante el taller. En este caso pienso en el encuentro entre el hacer textil y el textual pues ambos hacen referencia a enlazar y entretejer letras e hilos. Es desde la posibilidad de unión, de juntanza y colectividad que se entreteje con diferentes hilos/voces de la escritura que se potenció el trabajo compartido durante el taller, y en general, en la experiencia de movilidad en la Escuela de Verano.

Colectividades y utopías

Seis de la mañana.

La luna aún se sostiene en el horizonte, pero desaparecerá rápidamente mientras los pasos somnolientos van de dos en dos hacia el baño. Luego, una taza de café ayuda a despertar el cuerpo. Un orgánico ritmo mueve el grupo de seis compañer+s cada día, en donde colaborar, proveer, dar y cuidar impulsan la cotidianidad. Este espíritu colaborativo, esa construcción de una amalgama colectiva que sostiene, ha sido una de las enseñanzas en la estancia en TransmigrArts.

Durante los talleres, workshops y micro talleres, esta misma atmósfera de creación de redes, conformación de colectividades, sinergias grupales, es quizás uno de los puntos anclas vitales para quienes participan, especialmente para personas en condición migrante cuyos vínculos y redes de apoyo estarán a kilómetros de distancia.

Ocho de la mañana.

Traslado en metro, cambio de estación, caminamos hacia el TAI, justo a tiempo para encontrarnos con l+s demás asistentes y remezclarnos entre los salones de los talleres y microtalleres. Estamos aquí para aprender a guiar estos encuentros y convertirn+s en replicadores de las experiencias en nuestros territorios. Aquí es cuando los pies se detienen y aparecen muchas inquietudes en especial con el cuidado hacia l+s migrantes, en no vulnerar su condición, en hacer las preguntas justas y atender con las palabras precisas para escuchar-orientar-compartir. TransMigrArts durante estos cinco años de implementación ha construido un eje ético que sostiene las relaciones durante los encuentros y es la guía para amalgamar en el cuidado, a estas juntanzas.

Como ejercicio de transferencia, de poner en práctica lo aprendido, el último día del taller *Bailamos tejiendo territorios*¹, por grupos, elegimos una de las sesiones para hacer una micropráctica tomando el rol de formador+s. *Utopías y regalos de migración* fue la sesión llevada a la experiencia. Pensar en la utopía (ningún lugar etimológicamente) nos llevó a crear un espacio entretejido con lanas, como metáfora del lugar del cual se parte y al cual se desee llegar. A partir de un círculo, el grupo pasaba sus palabras y los hilos, entrelazando ese deseo de futuros posibles. Poner en escena la utopía aviva la esperanza para quienes tienen sus maletas vacías. Al menos ese hilo sostiene un horizonte de porvenir, por el cual se ha transitado desde sus lugares de origen hasta ese lugar simbólico.

1 · Este taller propone un espacio de exploración corporal y creación plástica desde las experiencias de migración. A través de prácticas somáticas, danza, improvisación, escritura y escucha compartida, se reconoce el cuerpo como territorio, casa y archivo vivo. Cada sesión teje vínculos entre lo individual y lo colectivo, entre memoria y posibilidad. Aquí, cada gesto es palabra, cada paso es historia. Para más información consultar: https://tallerestransmigrarts.com/talleres/danzamos_tejiendo_territorios/

Una vez elaborado el espacio, consagrado por decirlo de alguna manera, pues aún no se ingresaba a él, se pasó a poner en movimiento un cuerpo futuro, imaginarios de cómo se proyectan en ese lugar. Cuando estuviera vibrando esa sensación por sus cuerpos, se ingresaba al espacio tejido, arribando a ese momento deseado. Mientras tanto, una compañera cantaba una canción sobre el andar, e ir hacia..., y aunque cada persona está inmersa en sus memorias, en sus deseos, en sus sueños, el ritmo colectivo se iba sincronizando por esa escucha kinética que se activa cuando se baila en grupo.

Caminar y bailar. Desde que nuestros ancestros erigieron su cuerpo y fortalecieron el bipedismo, ir hacia el horizonte, seguir las manadas, volcarse hacia esos mundos desconocidos, ha impulsado a la humanidad a 'ir hacia'. Una fuerza que, en colectivo, posiblemente se sostuvo (y se sostiene) bailando alrededor del fuego, en las bocas de los abrigos rocosos, bajo la protección del lugar, ese espacio que luego fue llamado hogar. La danza sostiene, vincula, conecta, comparte y transmite una alegría de un presente y la esperanza de un futuro posible, alivia el pasado y lo rememora con gozo.

Doce de la noche.

Algun+s ya están en ese hogar temporal que nos acogió en Madrid. Otr+s van llegando después de una larga caminata aprovechando que el sol se esconde en el horizonte un poco más tarde de las once de la noche. Quienes regresan, son recibidos con la cama tendida y un plato de comida que alguien ha preparado para tod+s. Colaborar, proveer, dar y cuidar impulsan la cotidianidad.

El cuerpo, presente en el movimiento de pies y manos que bailaron, caminaron, escribieron y bordaron durante varias semanas en Madrid, es el principal lugar de nuestros aprendizajes y memorias de la experiencia de la Escuela de verano. Una interacción de cuerpos diversos que nos permitieron interpelarnos sobre el cuidado en el trabajo con otr+s, sobre aquello que nos moviliza y permea nuestras labores como docentes, investigadoras y artistas.

seis manos, tres voces, seis pies, acorazonados
en Juliana Congote Posada, Paola Zambrano Velasco, Carolina Posada Restrepo

ENTREVISTAS



Vamos a hablar del taller de mujeres...

Entrevista con Sonia Castillo Ballén y María Teresa García Schlegel

DOI 10.59486/AGMY1760

por
Ángela Valderrama Díaz

(Profesora Asociada de Planta de la Universidad Pedagógica Nacional-Colombia; doctoranda en Artes y Ciencias del Arte de la Universidad de Toulouse Jean Jaurès-Francia, en cotutela con el doctorado en Artes de la Universidad de Antioquía-Colombia)

En el desarrollo de un ejercicio de movilidad con TransMigrARTS, tuve la posibilidad de conversar con Sonia Castillo Ballén, María Teresa García Schlegel -artistas, investigadoras y profesoras de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas -UDFJC, a propósito del Taller de mujeres migrantes y empoderamientos plurales. Si bien los otros cinco prototipos fueron diseñados a partir de una disciplina específica de las artes escénicas -el teatro, el clown, la escritura dramática y teatral, la danza y el performance, con el fin de transformar la vulnerabilidad de las personas migrantes- el taller de mujeres fue creado para atender una realidad emergente en el desarrollo de la investigación, la de responder de manera diferencial a mujeres migrantes y vulneradas. El taller busca como fin último el empoderamiento femenino a partir de prácticas mixtas como la performance y el teatro del oprimido (Augusto Boal).

Nuestra conversación se reescribe aquí a dos voces: la de las investigadoras que participaron -junto a otras mujeres investigadoras-, del diseño, implementación y escritura final del prototipo que conocemos hoy, consultable en: https://tallerestransmigrarts.com/talleres/mujeres_migrantes/#/

En sus palabras, queda la memoria que nos permite aproximarnos al proceso de construcción del taller: sus antecedentes, la reflexión sobre los principales desafíos y la implementación para un grupo diverso de mujeres realizada en Bogotá (Colombia) entre el 9 de abril y el 21 de mayo de 2025.

La población participante estuvo conformada por tres colectivos de mujeres: trece mujeres indígenas y desplazadas, integrantes del grupo Wisiguir Khaa -mujeres artesanas, originarias de la comunidad Wounaan (del Departamento del Choco - Colombia), quienes habitan en el barrio La Arabia, ubicado en la localidad de Ciudad Bolívar en Bogotá. Tres mujeres del Grupo de Teatro Anastasis: víctimas/artivistas/desplazadas del conflicto armado colombiano, adscritas a FASOL (Corporación del Fondo de Solidaridad de los jueces colombianos) y tres maestrantes en Estudios Artísticos de la UDFJC, todas ellas mujeres desplazadas y/o migrantes.

Antecedentes

Sonia • Durante el WP3, en Toulouse, se hizo necesario pensar un taller específico para mujeres: un buen número de las participantes del proyecto eran mujeres y los datos de las comunidades con quienes habíamos trabajado arrojaban que el mayor número de personas migrantes eran mujeres e infancias. En la formulación inicial, según recuerdo, participamos: Hegoa, Paula, Gabriela, María teresa, Carolina y yo.¹ Posteriormente se sumaron Aline, Mar, Fanny, Agnés, Marión y Alina, en la implementación y evaluación del taller.

Para consolidar el taller en Toulouse, hicimos unas primeras reuniones donde llegamos a acuerdos acerca de temáticas a pro-

poner, teniendo en cuenta nuestras propias potencias artísticas y, a la vez, reconociendo mutuas y compartidas vulnerabilidades de la condición femenina. Recibimos el visto bueno de la coordinadora del proyecto, Monique Martinez, y a partir de esto todas fuimos sumando ideas, prácticas e intenciones para la formulación del taller. Encontramos contingencias transversales vividas por todas, por el hecho de ser mujeres: la condición vivida de lo femenino. Hablamos de esta condición común que se fue revelando en la medida en que compartíamos nuestras experiencias de movilidad y trabajo con diferentes comunidades, independientemente de si se trataba de mujeres de Turquía, latinoamericanas, españolas,

1 • Hegoa Garay y Paula Espinoza- Compañía Les Anachroniques, Toulouse; Gabriela Acosta y Carolina Mahecha- Universidad de Toulouse; María Teresa García y Sonia Castillo- Universidad Distrital Francisco José de Caldas; Fanny Añños, Alina Corpodean y Mar García- Universidad de Granada. Agnés Surbezy y Marion Gauthier- Universidad de Toulouse.



rusas, francesas, o las investigadoras que estábamos allí, en Toulouse, provenientes de Colombia.

Lo común fueron las vivencias, todas las formas de violencia de género, psicológica, física, epistemológica, patrimonial, procesos de discriminación. Para las mujeres migrantes, todo esto duplica su vulnerabilidad, pues quedan con sus hijos e hijas, a la vez vulnerables, en la condición de infancias. Mientras las familias se van desagregando por la migración, las mujeres asumen la lucha por el alimento, se someten a trabajar en lo que sea, es la lucha por la sobrevivencia.

Esto también fue evidente, por ejemplo, en las movilidades TransMigrARTS que realizamos con comunidades migrantes en España. En Colombia, vemos procesos de migración de manera descarnada, donde las vulnerabilidades saltan a la vista en las calles, el hambre, la trashumancia, el rebusque y la mendicidad como modos económicos, el trabajo en condiciones extremas de precariedad para sobrellevar el día y poder sobrevivir. En España, encontramos un aparente sistema de recepción y cuidado, que tras la llamada integración social, realmente oculta la precariedad, la búsqueda de la alimentación y la vivienda. Cumplir con el sistema de integración social, tener el rostro feliz y la actitud positiva, son exigencias.

Antes, en la Universidad Distrital, ya se habían desarrollado dos Escuelas de mujeres, en el marco del proyecto TransMigrARTS.

María Teresa • Esa escuela se hizo acá, en una de las movilidades. Dentro de la línea de investigación Estudios Críticos de las Corporeidades² y la Universidad, hemos puesto un foco en esto y también TransMigrArts, a medida que se ha desarrollado, ha dado pauta

para que se siga fortaleciendo la necesidad de la Escuela de mujeres.

¿Y qué surge ahí?, nuestra propia condición, la de ser mujeres académicas que además hemos sido visionarias, pioneras en la Universidad y hemos atravesado dificultades enormes.

Sonia • El proyecto TransMigrARTS nos reveló que la Universidad es una institución receptora de migrantes, muchas mujeres que migran internamente de otras regiones del país o de países como Venezuela, en busca de mejores condiciones de vida o huyendo del conflicto político, o del narcotráfico, o de la trata o de la violencia de género, en pregrado, maestría y doctorado. Vemos el trabajo diario de las mujeres por no abandonar sus estudios, a pesar de la compleja interseccionalidad de sus vulnerabilidades.

María Teresa • Antes de TransMigrARTS ya teníamos un convenio de cooperación entre la UDFJC y la Universidad de Toulouse y las tres colegas de Toulouse³ fueron un gran apoyo. Cuando ellas fueron invitadas, se sorprendieron al ver que sí lo lográbamos; que mujeres en una precariedad, en una pobreza, en una vulnerabilidad enorme..., y que ahora tras los procesos de formación y gracias a la transformación por las artes se encontraban con mujeres maestrantes o ya con maestría, con discurso, con argumentos, con visiones. Entonces les fascinaba esa posibilidad de crear vasos comunicantes, ver desde dónde estábamos trabajando como artistas y dónde se daban las prácticas. En el marco de nuestra dinámica del Giro Corporal⁴, ellas fueron solidarias con nosotras, sin que se nombrara ni feminismo, ni nada de eso, sino por lo que pasaba. Ellas fueron colegas para la formulación de la Línea de

Investigación, la formulación del Doctorado y en la solicitud de avales que hay que hacer ante Colciencias, fueron siempre un aliado maravilloso para sacar los proyectos. De hecho, cuando se creó el doctorado en la Distrital estaba la expectativa de encontrar un proyecto europeo que nos ayudara a soportar el intercambio docente que estábamos teniendo con ellas, así se trazaría un soporte horizontal, de lado y lado.

El taller y su implementación

Sonia • El taller de mujeres no se aplicó antes de ser implementado como ocurrió con los demás talleres. Por tanto, durante su realización en 2025, se hicieron a la vez, la aplicación, la implementación y la estabilización del prototipo. Tuvimos que limpiar sesiones, disminuirlas o reorganizarlas, formular otras como probables. Fue una dinámica colectiva de ordenar, rearmar, situar y contextualizar todo el proceso, teniendo en cuenta lo que iban arrojando las comunidades.

Con las mujeres Wounaan, que participaron a este taller, las vulnerabilidades saltaban a la vista. Pero también su gran disposición al accionar transformativo, su búsqueda del bienestar. Aun cuando las violencias siguen siendo las mismas, la discriminación por su condición de madres migrantes, en su mayoría, se suma la discriminación por etnicidad, son mujeres indígenas.

Tuvimos que resolver preguntas bioéticas frente a algunos ejercicios que estaban planteados y que, al aplicarlos en este grupo específico de mujeres, se prestaban a confusión, como si pudiese replicarse una discriminación. Por ejemplo, el ejercicio de vamos a jugar a que te quedas sin silla, o de la silla vacía, un juego simple en apariencia, pero que, al aplicarlo con mujeres de comunidades indígenas, hacía evidente su malestar. Si bien todo esto se analizó a la luz del juego, se comparó con el juego social de las posiciones: la persona que se queda sin silla, re-

Sonia • El Doctorado en Estudios Artísticos nuestro es un programa que estudia la investigación-creación. Entonces, el apoyo de las colegas de Toulouse fue fundamental para evidenciarle al Ministerio “la creación artística como una metodología de investigación”, así comenzó la interacción con Monique, con Agnès y Emmanuelle que fue previa y, posteriormente, llevó muchos interrogantes a TransMigrARTS.

cibe además una penitencia, y quedarse sin silla en el desconcierto de volver a ser nadie, después de haber sido desplazadas de la selva, quedarse sin lugar y además recibir la lógica del castigo. La idea de la penitencia, es muy cristiana: el premio y el castigo; aparecía el riesgo de réplica de la revictimización colonial.

Todas las sesiones tuvieron que ser reescritas de manera situada y contextualizada, según lo iba arrojando la práctica misma de co-creación con las mujeres. Integramos otros ejercicios que iban más en dirección de la solidaridad, en un sentido de reconocerse covulnerables, enfatizando en la solidaridad de género. Desde el Teatro del oprimido se hizo un buen trabajo, porque fue dialogante con ellas, no se ejercieron prácticas discriminatorias, por ejemplo, en la interacción entre mujeres europeas y mujeres indígenas, claro, esto considerando los procesos de colonización antecedentes. En la formulación del taller de mujeres, Hegoa y Paula tuvieron un papel fundamental, el hacer uso del Teatro del oprimido, creo que esa fue una contribución muy grande. Que el taller se formulara desde una técnica del teatro aplicado sí, pero desde el teatro del oprimido, ese fue un aporte importante al Taller de mujeres, pues permitió que, en las primeras sesiones, naciera la consolidación del grupo. Desde la Universidad Distrital, contribuimos propiamente con técnicas de la performan-

2 • La línea de investigación Estudios críticos de las corporeidades, adscrita al Doctorado en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Bogotá)-UDFJC, es la que representa a la UDFJC en el proyecto TransMigrARTS.

3 • Monique Martinez Thomas, Emmanuelle Garnier y Agnès Surbezy.

4 • Giro Corporal es un evento académico creado para reflexionar en torno a la investigación sobre y desde los cuerpos, desde perspectivas biológicas, artísticas, políticas, culturales y sociales, organizado por la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas – UDFJC.

ce, lo cual resultó muy importante para darle un poder transformativo a aquello común reconocido. Las mujeres del grupo de Teatro FASOL, víctimas del conflicto contribuyeron, con su gran experiencia creativa para tramitar el dolor hacia una fuerza regeneradora. Rápidamente, nos hicimos grupo, rápidamente nacieron los afectos y la necesidad de cuidarnos allí en el taller, ante todo lo común reconocido. El taller fue hecho sumando las energías, las intenciones, nuestros cuerpos, los conocimientos de las prácticas artísticas de todas, así se hizo el taller.

María Teresa • Otra cosa que fue muy importante, que hace parte de la línea de investigación, fue el estudio sobre la noción de cuerpo. Concebirnos como cuerpo es una noción occidental y muchos de los ejercicios estaban estructurados desde esa concepción. Pero cuando hablamos de los pueblos originarios, de las cosmogonías indígenas estamos frente a una concepción completamente distinta. Esa concepción nuestra de cuerpo, sobre la cual basamos muchos juegos que son creativos e importantes, hay que cuestionarla como un universal. También el lenguaje que se usa, porque ese lenguaje que tenemos parte de la conciencia de tener una subjetividad, de tener un cuerpo, de esa escisión del yo y el mundo alrededor: el cuerpo del humano y lo que hay afuera. Entonces, hubo una revisión muy finita del lenguaje porque era necesario expresarse en términos que pudieran ser comprendidos por ellas, las mujeres indígenas: había una distancia del lenguaje, cultural, cosmogónica enorme que había que reconocer y buscar los modos de solventar.

Sonia • Durante el taller, nosotras y las colegas nos auto nombramos desde el yo, tu presencia, la subjetividad. Sin embargo, cuando preguntamos: di tú, ¿quién eres?, ellas respondían: yo soy la selva, yo soy mi territorio, aquí conmigo viene mi territorio. Entonces les propusimos que ubicaran, sobre un mapa del mundo, su territorio. Habitaron metafó-

ricamente el Chocó, desde el mar. O sea, estaba clara la relación entre selva y mar, entonces ellas fueron llegando sobre el mapa en barcas que hacían de plastilina, donde se representaban desnudas, navegando por el pacífico, mientras huían en la noche de su desplazamiento. Salieron desnudas en barcas, llevando consigo comida para sobrevivir. Trajeron estas vivencias al taller, vivencias de gran potencia en su relación con la selva y el mar. A la pregunta, ¿quiénes eran ellas?: eran Chocó, eran el mar y eran la selva, esa fue su respuesta. Estas respuestas en las primeras sesiones, nos llevaron a girar el uso del lenguaje, a pensar cómo nombrarnos, cómo nombrarse. Nos condujeron a reconocer otras presencias, no solo la de seres humanos, sino también la de seres vivos de la selva, vivos en su historia y en su memoria. Por ejemplo, preguntamos por presencias importantes en sus vidas y apareció la lora; la lora porque la lora es importante en la vida cotidiana, es un animal amigo, avisa si viene un extraño, un enemigo, la lora te habla, dijo una de ellas, la “Mayora”, la mujer que es consultada y referente para las mujeres Wounaan, quien canta algunas veces con su tambor, cantos a la tierra para que no haya desastres de sequía o lluvia, para que la tierra escuche y no se enfurezca. A la interseccionalidad de las vulnerabilidades vidas por estas mujeres, se les suman las vulnerabilidades del territorio, las cuales están atadas en redes existenciales.

María Teresa • teníamos unos temas claros antes de iniciar el taller, entre estos, el que la migración indígena es una migración tremendamente particular. La comunidad con la que hicimos el taller es objeto de protección especial según el auto 004 de 2009 de la Corte Constitucional porque están en riesgo de extinción. Son indígenas que emigran del Chocó por la violencia armada, la minería ilegal y el narcotráfico; son desplazados de su territorio. Cuando ellos llegan a Bogotá, su objetivo -y han hecho de éste una lucha muy fuerte-, es no perder su identidad

cultural, ni su organización social. Entonces, nosotros nos acercamos a ellos, no como personas particulares, sino como cabildo indígena, respetando toda su organización. ¿Cómo aportar a sus búsquedas, a sus intereses por medio del taller?, porque el objetivo de ellos no es incorporarse en el sistema, sino poder sostener su pueblo en dignidad y preservar su cultura, porque además es una orden constitucional, que el Estado y todos aportemos a ver cómo encontramos una solución porque el retorno es muy difícil. Ellos tienen que lograr sostenerse como cabildo indígena, porque es políticamente su lugar. Muy distinto en Europa donde la clave está en la asimilación, en cómo se demuestra la asimilación, que te has integrado al sistema; entonces esta experiencia te pone en una condición radicalmente distinta. Eso nos lleva a mediar con ellos como comunidad, no como personas individuales, sino como comunidad, conocer cuáles eran sus intereses. Entonces, cuando les explicamos que era un taller para mujeres sobre el empoderamiento, les pedimos que nos dijeran qué les gustaría que pasara y el gobernador del cabildo nos expresó que les interesaba que las mujeres fuesen menos tímidas, que pudieran hablar y el taller lo logró. Eso fue lo que ellos expresamente pidieron.

Otra de las cosas que llevó a crear este taller de mujeres, fue un evento en concreto que pasa en una movilidad de una investigadora que llegó con su hijo menor. La movilidad de investigadores siempre piensa en personas individuales y ¿los hijos menores de las mujeres? ¿Cómo se acoge?, ¿cómo se ampara?, ¿cómo se entiende que es una investigadora, con un hijo menor? Y esa condición femenina de la existencia, ¿cómo se atiende administrativamente cuando no está ni siquiera contemplado como posibilidad en los convenios, contratos y normas que amparan el proyecto?

Allí estábamos todas nosotras, con los mismos problemas.

Sonia • El taller dejó ver los cuerpos de los territorios como cuerpos femeninos, en redes vivas con las infancias. Tuvimos que organizar de facto, que las hijas e hijos de las indígenas estuvieran recibiendo otro taller paralelamente.

Del abandono del territorio se reveló su preocupación, por ejemplo, cuando se preguntaban ¿qué va a pasar con los animales? Según se ve en los dibujos, ellas alimentaban a los animales y cuando salieron de su territorio estos otros seres con quienes hacían su vida diaria, quedaron sin cuidado.

Salió como evidencia común la vulnerabilidad del cuerpo feminizado, incluyendo los territorios, las infancias, las aguas, las plantas, las personas. La migración es un desastre ecológico. Trasciende las ideas de cuerpo y vulnerabilidad y se revela como marchas por la sobrevivencia que tiene repercusión ecológica en el mundo.

María Teresa • Para que apareciera algo común el taller debía hacer posible la idea del encuentro, para que todas, investigadoras europeas o colombianas, víctimas del conflicto armado, para que todas las mujeres que estábamos en el taller, aún en medio de una enorme diversidad (brechas lingüísticas, pensamientos cosmogónicos, formas distintas del conocimiento, situaciones políticas), pudiésemos encontrarnos. El taller debía hacer posible esa mediación, la posibilidad de no vernos todas distintas, sino de que trabajáramos para dar una respuesta real, resolver algo de esa vulnerabilidad, encontrarnos todas en la vulnerabilidad, ser solidarias y encontrar salidas con un objetivo clarísimo: el de fortalecer la palabra.

Sonia • Desde el inicio, cuando emergió la necesidad de un taller de mujeres, va apareciendo la sororidad, el tema de la solidaridad sostuvo el taller, por las realidades compartidas, el taller fue un encuentro generoso. Nos dimos cuenta que de que esa idea de cabildo, al interior del taller, se iba afectan-

do también, ante las representaciones de las violencias que estas mujeres viven, por parte de sus parejas.

María Teresa • Para la comunidad, su primera capa de relación política y social es el cabildo que las protege; si no, ¿cómo ejercen derechos políticos? Siempre está. Pero ya cuando tenemos que encontrar lo común como mujeres, pues ya las lógicas del cabildo y esas narrativas no son suficientes y empieza a aparecer en el gesto, en el dibujo, la violencia familiar y la oportunidad del empoderamiento transformando el gesto y permitiéndose la palabra.

Sonia • En la feria de cierre, las mujeres no querían que la figura de jefe del cabildo recogiera el dinero de todas para luego distribuirlo. Se hicieron preguntas como: ¿por qué siempre debemos hacer lo que él diga económicamente?, ¿porque tenemos que pedirle permiso? Se hizo evidente la tensión que viven entre los modos de relación interna como cabildo y, de otra parte, la necesidad diaria de sobrevivir en las lógicas de la ciudad.

Lo que uno viene entendiendo es que también hay un ejercicio de dominación, de privilegios y hay mujeres que se van quedando por fuera y buscan cómo sobrevivir. El taller, abrió un espacio para una feria artesanal de mujeres, donde decidieron que cada una recaudaba el valor que correspondía a sus tejidos.

María Teresa • Poder hablar del taller de mujeres, también es entender la heterogeneidad, la diversidad y dónde podemos encontrar diálogos juntas. Participaron también otras comunidades, estudiantes de la maestría por ejemplo y lo que ellas se propusieron era ver cómo compilar información más compleja para comprender mejor la población indígena, sus prácticas artísticas, musicales, sonoras, y poder caracterizarlas; a la vez, nosotras como investigadoras allegar a

las estudiantes y otras participantes información contextualizada sobre las mujeres investigadoras europeas. La condición del taller era ser mujer y migrante.

Sonia • Las mujeres del Grupo de teatro Anastasis, de la Corporación FASOL, quienes participaron del Taller, han utilizado el Teatro para narrar su condición de víctimas siendo familiares del sector de la justicia y de la toma al palacio de Justicia en Bogotá. Ellas, ayudaron a mediar y a trabajar con las mujeres indígenas, porque ellas entendían vulnerabilidades de retraimiento que en algunas mujeres se hacía evidente. Las mujeres víctimas del conflicto, hicieron una mediación entre las mujeres de la academia y las mujeres indígenas. A la larga, el centro del taller lo constituyeron las mujeres indígenas. Sin previo acuerdo, todas fuimos trabajando para las más vulnerables

De manera paralela, se dedicó mucho tiempo a la reescritura del taller del prototipo final. Estos talleres pueden devolverles a las artes, información sobre la transformación de las técnicas, su ajuste: ¿cuáles son las artes para la sobrevivencia que el mundo necesita hoy?

María Teresa • En la última sesión del taller que fue en plazoleta central de la Facultad de Artes, las mujeres indígenas tenían el micrófono en la mano, hablaban frente a la Facultad, cada una manejando su idioma, o su momento de comprensión y comunicación. Ninguna dejó de coger el micrófono y hablar del porqué estaban allí. El taller lo logró, fue muy especial e importante.

Sonia • Pasó algo muy importante: la configuración corporal que se dio en ese taller.

María Teresa • ¿La tarea era que hablaran? ¡Hablaron!...

Sonia • ¡Es un tema de transformación!...

María Teresa • ¡Hicieron poesía!

Sonia • un tema de conciencia de la vulnerabilidad corporal.

María Teresa • ¡ahí está la foto! y esta mujer indígena con su palabra...



Archivo TransMigrArts. Taller de Mujeres. Feria de cierre. 21 de mayo de 2025.

Sonia • Salió el cuerpo femenino, es lo femenino. Aquí ya no es neutro.

María Teresa • Es interseccional, ¿en qué nos encontrábamos todas esas personas tan diversas?, ahí nos encontramos, en las vivencias de lo femenino.

Sonia • Los cuerpos femeninos de la migración indígena, intergeneracionales, interseccionales, interculturales, interdependientes con el territorio. La vivencia de ser grupo regulado por principios de creencias y, también, grupos en desintegración, debido a la crudeza de las vidas que llevan quienes habitan el último lugar en las posiciones sociales. La creatividad como potencia en la búsqueda

del alimento y la vivienda para sobrevivir y la transformación respecto a la comunicación de la covulnerabilidad, todo eso lo movilizó el Taller. Me quedan interrogantes por el alcance ético de la corresponsabilidad ecológica con estas comunidades cuidadoras de la selva, cuyos saberes se pierden en el ajetreo de la ciudad, mientras a la par, el mundo pierde sus selvas. La Mayora, en uno de las sesiones de taller se preguntaba, preguntándonos: ¿será que yo voy a terminar tirada en una calle pidiendo limosna?

EL MUSICAL

Taller de Migrantes



El Musical Taller de Migrantes



OMAR OLVERA

DOI 10.59486/XWBT9836

En el marco del programa europeo TransMigrARTS, orientado a explorar cómo las artes vivas transforman la vulnerabilidad de las personas migrantes, se desarrolló el musical Taller de Migrantes. La obra es el resultado de un proceso de investigación-creación de más de cinco años, que inició con talleres reales con migrantes, encuentros científicos internacionales y un proceso intensivo de ensayos en Madrid. El objetivo principal fue trasladar la experiencia en TransMigrARTS de un artista, en un lenguaje del teatro musical y sensibilizar al público sobre la migración.

INTRODUCCIÓN

(Un salón de ensayos. Siete sillas de distintos colores forman un círculo. Al fondo, un rollo de papel kraft. A un lado, un piano. Omar se coloca al centro. Mira al público con calidez y orgullo. Habla como quien abre un recuerdo que merece ser contado).

OMAR: ¿Cómo contar lo que aún no termina? ¿Cómo hacer arte con historias que no son nuestras? ¿Cómo retratar lo que aún duele? Esta obra fue contruida con estas preguntas en un taller real con personas migrantes, solo necesitamos un salón de ensayos, sillas, un papel kraft y música. Comenzamos...
(Cambio de luces)

ESCENA 1: DESÉAME SUERTE

(Los personajes van entrando uno a uno. Se saludan con gestos breves, cotidianos. Cada quien ocupa una silla del círculo. Poco a poco, mientras se acomodan, comienzan a cantar).

LALO La ansiedad de aguantar el peligro.
REBECA Hambre y sed de una vida mejor.
FER Y DAVID Pero quiero intentar, ese miedo sosegar.
TODOS De buscar.
Reinventarme.
TODOS Deséame suerte,
viene el viento a mi favor. Que el juego acierte.
Deséame suerte. Quiero tener el valor. Deséame suerte.
Cumpliré lo que prometí. No llores así, pensaré en ti.
(Rebeca, apartándose ligeramente, con voz quebrada, canta)
REBECA Tomás, tenemos que hablar...
Sabes muy bien que lo soñé.
(Ximena en otro lado).
XIMENA Papá, no insistas.
REBECA Y aquí nunca lo voy a hacer.
XIMENA Es más peligroso quedarnos.
AMBAS Amor, tienes que entenderlo así. Esto también me duele a mí.
LOS DEMÁS Después regresaré, mientras hoy...
TODOS Deséame suerte,
viene el viento a mi favor. Que el juego acierte.
Deséame suerte. Quiero tener el valor. Deséame suerte.
Cumpliré lo que prometí. No llores así.
MICA Pensaré en ti.
(En un aeropuerto, la familia de David avanza apresurada).
VOZ OFF Pasajeros con destino a lo desconocido, favor de presentarse en la puerta de embarque...
HERMANITA Hermano, ese es tu avión...

HERMANO	Bueno ya, no le pongan tanto drama.
PAPÁ	Que tengas un buen viaje, llama cuando llegues. TÍA: Te vamos a extrañar, m'ijo.
HERMANO	Ya mamá, no llores.
ABUELA	Buen viaje, hijo, te consigues una novia, yo quiero bisnietos...
MAMÁ	Hijo, cuídate mucho, por favor...
DAVID	Madre querida, no hay de qué preocupar, llevo todo en mi morral... El pasaporte, el pase de abordar y hasta la foto de la Güipis... Voy a cuidarme, a comer, descansar. Llevo conmigo tu afán.
HERMANITA	Oye, me traes un regalito...
DAVID	Chiquilla, hermanita, te voy a extrañar, promete te portarás mal...
PAPÁ	¿Cómo le dices eso a la niña?
DAVID	No es cierto, te portas bien...
VOZ OFF	Pasajeros con destino a lo desconocido, favor de abordar por la puerta 1...
HERMANITA	Hermano, no te vayas...
DAVID	Si alguna noche piensas en mí, recuerda que estoy junto a ti...
	<i>(El grupo se junta en una fotografía familiar y se despiden de David que camina hacia lo desconocido. De pronto se rompe la ficción y aterrizamos en el taller de migrantes. Omar se acerca a Hugo en el piano).</i>
OMAR	Vamos a parar aquí y retomar desde la primera escena, prevenidos. (A los músicos) Qué bien está sonando.
	<i>(De pronto, aparece FABIAN por la puerta, visiblemente tenso. Se disculpa mientras avanza, casi atropellado por su ansiedad).</i>
FABIAN	Hola, perdón... ¿qué tal? Buenas... perdón. Es que me dijeron que aquí ayudaban a los migrantes...
OMAR	Eh, sí. Adelante, pasa...
FABIAN	Uff, qué alivio. No saben lo mal que la he pasado en los últimos meses... He ido y venido unas treinta veces y no se resuelve lo de mi visa, no sabes qué desesperado estoy... La próxima semana es mi última oportunidad para conseguirla. Si no... voy a tener que dejar el país. Deséame suerte.
OMAR	La vas a necesitar...
FABIAN	Menos mal que una señora me vio desesperado y me dijo que viniera aquí... que aquí me podrían ayudar.
OMAR	Bueno, pues... acá hay personas que están pasando por lo mismo que tú... y otras cosas más.
FABIAN	¿En serio?... Es bueno saber que no estoy solo acá.
OMAR	Ya casi comenzamos. Puedes sentarte a escuchar... o integrarte cuando gustes.
FABIAN	Gracias...

OMAR	Chicos, ya vamos a comenzar...
	<i>(FABIAN da un paso al interior. En ese momento entra ÁNGEL, hablando por teléfono, visiblemente alterado).</i>
ANGEL	Sí, sí te escucho... No, pero no me presiones... Ya estoy buscando... sí... aún tengo que encontrar un piso y luego ya veo... Oye, ¿está el niño ahí contigo? Ponle el teléfono en la oreja, ¿ya? Hijo, mi niño... tu padre está bien. Trabaja pa' tu porvenir... A Dios le pido seas un hombre de bien, que tengas lo que no tuvimos tu madre ni yo...
OMAR	<i>(Interrumpe con cuidado)</i> Chicos, vamos desde el coro final.
ANGEL	Me tengo que ir, luego hablamos... ciao.
OMAR	Posiciones... A tu señal, Hugo...
TODOS	Deséame suerte. Cumpliré lo que prometí. No llores así.
	<i>(Todos rompen en un maravilloso e inspirador coral y Fabian mira sorprendido).</i>
XIME	Deséame suerte.
	<i>(El número concluye mientras los personajes se miran entre sí, recuperando el aliento.)</i>

ESCENA 2: HAGAMOS UN TALLER

GRUPO	<i>(El grupo comenta con entusiasmo)</i> Qué bien Suena muy bien Qué emoción
OMAR	¡Venga, venga! Hoy cerramos todo, que mañana estrenamos.
DAVID	¡Un día sin improvisar es un día sin vivir!
REBECA	Un día sin pagar la renta, querrás decir.
XIMENA	¿Y Lalo?
OMAR	Lalo me dijo que venía, seguro se le hizo tarde. ¡Círculo! ¡Fabian, vente!
	<i>(Hacen un círculo. De pronto, todos notan la presencia de Fabian).</i>
OMAR	Chicos les presento a Fabian, Fabian hoy va a observar el taller...
	<i>(Saludos del grupo).</i>
FABIAN	<i>(Mira alrededor, desconfiado)</i> ¿Entonces es un taller de teatro?
	<i>(Algunos se ríen).</i>
MICA	Hay teatro, música, historias... y todo lo que traigas tú.
REBECA	Otro que no sabe a qué vino...
ANTONIO	Como todos el primer día.
XIMENA	Nadie sabe bien para qué viene... hasta que se da cuenta de que no quiere irse.
OMAR	Va, ronda rápida. Nombre, y una palabra para decir cómo te sientes hoy.

(Uno a uno, se presentan, con tono natural:)

REBECA Rebeca. Hoy... de malas, pero sonrío.

ANGEL Ángel. Pesado.

DAVID David, Despierto.

XIMENA Ximena. Abierta.

FER Fer, Tranquila.

MICA Mica, Ilusionada.

FABIAN *(Por fin, tímido)* Fabian... Curioso.

OMAR Bienvenido, Fabian.

FABIAN Entonces, ¿todos son migrantes?

FER Sí.

ANGEL Pero también somos historias vivas.

MICA Mañana presentamos lo que hemos construido. Con público.

FER ¡Qué nervios! Vienen mis amigas.

REBECA Yo no invité a nadie.

FABIAN ¿Y qué van a presentar? ¿Una obra de teatro?

OMAR *(Respira, sonrío)* Justo eso lo sabremos hoy. Pero antes... el calentamiento.

(Entra la música)

FABIAN ¿El calentamiento?

DAVID Es una preparación.

FABIAN ¿Preparación? ¿Para qué?

XIMENA Para sentir.

FABIAN ¿Sentir qué?

ANGEL Lo que no decimos.

FABIAN No entiendo nada...

OMAR Fabian, ¡únete!

FABIAN Pero es que no sé si...

MICA Ven, que te explico...

OMAR Vamos a escucharnos. A mirarnos desde otro lugar. Y quizá, sólo quizá... algo empiece a cambiar. ¿Listos?

FABIAN No.

TODOS ¡Listos!

OMAR ¡Vamos!

TODOS Comprender desde cero
Cómo volver el arte transformación

OMAR Desde las manos...

TODOS Descubrir la confianza Y tener la esperanza
De que algo puede cambiar.

OMAR Involucramos los hombros...

TODOS Observar desde adentro Cómo es que todos somos fragilidad

OMAR El cuerpo...

TODOS Compartiendo el silencio Buscando en el cuerpo
Otra forma de habitar.

OMAR Cada uno a su ritmo...

(Fabián intenta salir en silencio, como queriendo pasar desapercibido. Pero Ximena lo detiene justo en la puerta).

XIMENA Anímate. Aquí nos vamos a encontrar.

FABIAN ¿Aquí? ¿Cómo?

XIMENA Hagamos un taller.

OMAR Caminando por el espacio

TODOS: Hagamos un taller
Hagamos un taller
Taller de Migrantes.

ANGEL *(Dirigiéndose a Fabian)* Es parte de una investigación, se llama TransMigrARTS. Y aquí trabajamos en nuestras historias...
Para mí es lo único que me permite quedarme sin volverme piedra.

MICA Aquí vienes a vomitar lo que sobra. Luego vemos si sirve.

FABIAN ¿Y sirve para arreglar papeles?

MICA Nuestras historias no se pueden fingir
Duelen un poco pero hay que resistir
Haciendo teatro ellas van a surgir.
Y las pensarás distinto.

DAVID Hemos escrito, bailado, jugado... hasta llorado.

FABIAN El testimonio no es show. Es memoria. Es política.

DAVID Y también es sanación.
Nadie aquí te viene a evaluar
Ni a juzgar tu vulnerabilidad
Juntos aquí empezamos a recordar
Nuestro derecho a respirar.

TODOS Hagamos un taller
Hagamos un taller
Hagamos un taller
Taller de Migrantes.

OMAR Vamos a movernos sin miedo, a respirar en el intento. Esto no es sobre hacerlo bien, es sobre hacerlo nuestro.

(El grupo está en círculo, respirando con fuerza: saben que están por enfrentarse a algo importante. Nadie se atreve a ser el primero. Las miradas se cruzan cargadas de duda y valor contenido. Tras un silencio prolongado, Fer da un paso al centro. Toma el pincel. Comienza a pintar su historia, sus miedos y sus anhelos).

FER Con arte,
un método que enfatizará

TODOS ...de las personas, sensibilidad,
creación, retroalimentación.
Sentido,
las herramientas para enfrentar
dificultades que encontrarán.
Historias y personas.
Las historias y personas...
Las historias y personas como yo.

REBECA Las artes vivas promueven en las personas empatía, autoestima, autocrítica, resiliencia,
perdón... todo.

TODOS Al bailar, al cantar, al improvisar... con el clown, el performance y el arte.
Hagamos un taller Hagamos un taller Hagamos un taller Taller de Migrantes...
de historias y personas
con encuentros y momentos y reírse de uno mismo
de maneras, nuevas metas y caminos compartidos...

(Fabián, contagiado por la euforia colectiva, rompe su reserva y res-
ponde cantando, casi sin darse cuenta)

FABIAN ¡Hagamos un taller!

(Todos celebran la decisión de Fabián de quedarse).

ESCENA 3: NO LO VUELVO A HACER

(Entra Lalo al taller apresurado y visiblemente agitado).

ALGUNOS Hola Lalo!

LALO (Seco) Hola. Omar, ¿puedo... hablar contigo un momento? A solas.

OMAR Claro, dime.

(Lalo y Omar se separan del grupo).

LALO Bueno pues, es difícil decirte esto pero... creo que ya no quiero estar en el taller.

OMAR ¿Qué? ¿Por qué?

DANI No es por ti. Ni por ellos. Bueno... sí un poco por ellos. Pero más por mí.

OMAR Pero ¿qué pasó?

LALO Muchas cosas. No solo lo de la fiesta. Eso fue... Bueno, no sé si se burlaron, o si solo fue
mi cabeza, pero me dejó con una sensación... rara.

OMAR ¿Quién? ¿Quieres decirme quién fue?

LALO No importa. No es solo eso. Es... todo lo que ya conté aquí. En las sesiones. Conté cosas
que nunca había contado. Cosas fuertes. Cosas mías. Muy mías.

OMAR Lalo, lo que se dice aquí no se usa en contra de nadie.

LALO ¿Y si un día sí? ¿Y si un día alguien está enojado y decide usarlo en mi contra? Tú puedes
decir que no va a pasar, pero tú no puedes controlar lo que sienten los demás. Ni lo que
hacen.

OMAR Lalo... la presentación es mañana. Estamos a un día. Ni siquiera tengo el orden definitivo
de las escenas. Si te vas nos pones en aprietos...

LALO Yo también estoy nervioso, Omar. Todos lo estamos. Nadie sabe qué se va a presentar.
No sabemos qué escena va primero. Algunos dicen que ni lo tienes claro. Que improvi-
sas demasiado.

(Silencio incómodo)

OMAR ¿Tú también piensas eso?

(Entra la música)

LALO Yo no sé qué pensar. Solo sé que... no me siento bien. No quiero llegar mañana con el
corazón en la boca y el miedo de que alguien diga algo mío. Yo vine aquí a soltar cosas,
no a tener que cuidarlas después. Ni si quiera pude dormir, me la pasé toda la noche
pensando por qué, por qué Lalo...

LALO ¿Por qué dijiste esas cosas?
¿Por qué abriste la boca...?
¿Por qué tenías que contarle...?
¿para qué dijiste esas cosas?

¿Por qué tenías que contarle?
¿Para qué abriste la boca?
¿Para qué dijiste esas cosas?

Otra vez fracasaste,
otra vez lastimaste
te equivocaste,
contando lo que no tenías que contar...

¿Por qué no te callaste?
¿Para qué les contaste?
Siempre es lo mismo
les abres tu corazón
te traicionan, el mundo traiciona
Se acabó, no lo vuelvo a hacer

No es que no crea en el arte,
es que ya no creo en la gente.
Lo que pasó en la fiesta...
no sé como seguir

Hay cosas que no deben ser canción.
Hay cosas que no se actúan.
Hay verdades que se callan
porque duelen más si fluyen

¿Por qué no te callaste?
¿Para qué les contaste?
Siempre es lo mismo
les abres tu corazón
te traicionan, el mundo traiciona
Se acabó, no lo vuelvo a hacer
Se acabó, no lo vuelvo a hacer
¡Se acabó!, no lo vuelvo a hacer...

(Pausa larga, Omar sube a abrazar a Lalo. Se oye el ruido de una silla.
Fabian, sin querer, llama la atención. Lalo lo ve.)

FABIÁN Perdón (Y se va)

LALO ¿Estaba escuchando?

OMAR No sé Lalo... tal vez.

LALO ¿Ya ves? Así pasa. Uno piensa que es privado, y siempre hay alguien oyendo. *(Lalo da un paso hacia atrás, con algo de resignación.)* Me voy, Omar. No me odies.

OMAR Lalo, piénsalo por favor... Estrenamos mañana.

LALO Puedes inventar que me deportaron o algo. Drama no falta.

OMAR Lalo, no me hagas esto...

(Se da la vuelta, camina unos pasos. Luego se detiene y dice con cierta ironía, muy seco y directo.)

LALO Y si usas algo mío en la obra... cámbiale el nombre. Ponle... Kevin, si quieres.

OMAR Tú sabes que eres de los integrantes más fuertes, te necesitamos. Por lo menos quédate hoy y vemos...

LALO Luego me iré
no volverán a saber de mi,
y empezar otra vez no lo vuelvo a hacer...

ESCENA 4: PAPEL KRAFT

(Omar y Lalo regresan con el grupo. Todos están sentados o de pie, inquietos. Se percibe el estrés en el ambiente)

MICA Omar... ¿ya hay orden?

ANGEL Es que faltan menos de veinticuatro horas.

REBECA ¡Y yo no sé si tengo que llorar, cantar o sacarme una venda del cuerpo!

FER ¿No que hoy íbamos a ensayar todo corrido?

OMAR Sí, sí. Hoy vamos a ver la estructura completa... Pero para eso... tenemos que decidir qué escenas van. Y en qué orden.

REBECA ¿Y no es eso lo que deberías decirnos tú?

OMAR Pues no, Rebeca. Porque esto lo construimos juntos.

DAVID O sea... ¿no hay guión todavía?

MÚSICO ¡Chale!

XIMENA ¡Pero si tenemos mil escenas! ¿Qué pasa si mañana sale un Frankenstein?

(Omar respira. Va a hablar. Lalo levanta la mano.)

LALO Antes de que sigamos con eso... tengo que decir algo. Yo no voy a poder estar en la función de mañana.

(Bomba. Todos hablan a la vez. Murmullos, exclamaciones.)

ANGEL ¿Qué? ¿Cómo que no?

FER ¿Es broma?

REBECA ¡¿Es por lo que pasó en la fiesta?!

LALO No es por eso. Es algo personal. Pero estuve pensando. Creo que Fabian podría hacer mi parte.

(Todos voltean a ver a Fabian. Él se queda congelado.)

FABIAN ¿Yo? No, no, no, espérate. Yo no soy actor. Ni artista. Aún ni entiendo bien qué es esto.

Yo solo vine a ver...

XIMENA No es tan difícil, Fabian. Lo tuyo sería repetir unas frases, caminar, ayudar en una imagen...

FABIAN ¿Y pararme frente a todos?

OMAR Nadie te va a obligar, Fabian. Solo quédate. Escucha. Y si después decides irte, está bien.

LALO Yo me quedo a ayudarte, si quieres.

(Fabian no responde. Se sienta de nuevo, cruzado de brazos. Mira al suelo.)

OMAR Bueno... entonces ahora sí. Tenemos escenas, acciones, materiales. Pero hay que ver cuáles se quedan. Y qué hacemos con lo de Lalo. Yo traje este papel kraft para aterrizar el guión, (mira a todos) Si esto fuera una historia, ¿cómo la contaríamos?

TODOS ¿Desde el inicio, desde el fuego,
O el vacío?
desde antes de querer salir.

Cuando decides partir
Algo se rompe en ti
y no se vuelve a armar.

MULTIPLICIDAD DE VOCES:
“Fue cuando murió mi abuela...”
“Yo supe que me tenía que ir...”
“No podía quedarme...”
“Le dije: ya no puedo más...”
“El dolor me empujó...”
“El dolor me empujó...”

OMAR ¡Viene el cruce!

MICA el momento de partir.
De empacar lo que no cabe

XIMENA De decir adiós,
sin saber si hay regreso...

REBECA Pero nada es tuyo
todo es ajeno
el idioma y este el clima
esos ojos y el horario
Y no eres nadie,
y no eres nada

ANGEL La escena de los espejos ¿se acuerdan? Que no podíamos vernos a los ojos

MICA El retrato sin rostro...

FER El paso lento sobre este trozo de papel

OMAR Después de estar en ruinas, algo se acomoda, ¿no?, tal vez no todo, pero algo...

DAVID Tu cuerpo se ajusta

LALO Tu voz regresa

TODOS La carta que escribimos

REBECA bailar en la frontera...

MICA ¿Y lo del cuerpo cubierto de nombres? ¿se acuerdan?

XIMENA La coreografía...

TODOS Las fotos rasgadas

DAVID y los objetos...

ANGEL Cuando nos quedamos en silencio ¿se acuerdan?

GRUPO y fue real...

Fue real
Eso fuimos
no actuamos,
no fingimos
no hay forma de arruinar
lo que vivimos.

XIMENA Y si te toca hacer algo mío háglo como tú, no como yo.

MICA (A Fabián) Hicimos una coreografía de gestos. Cada quien puso uno.

DAVID Un gesto de infancia... una memoria chiquita.

FER El mío es así — (hace un gesto simple, como abrazarse a sí mismo) — porque mi mamá me cargaba en la espalda.

REBECA (lo muestra, entre risas) El mío es este — (mueve la mano como peinándose) — porque siempre me hacían dos trenzas.

ANGEL (alza el brazo, orgulloso) Yo hice este puño, porque siempre peleaba con mi hermano.

FER (a Fabian, cierra suave) Juntamos todos los pasos

DAVID ¿La bailas con nosotros?

FABIAN (hablado) ¿Y si lo arruino?

FER No hay forma de arruinar lo que vivimos.

MICA Ven Fabian, mírala...

(Todos ocupan un lugar en el espacio y, de pronto, como si ejecutaran una kata colectiva, estallan en una coreografía precisa y vibrante. Cada movimiento, marcado en estacato, revela el trabajo compartido y el compromiso con cada gesto. La energía es fulminante: se ve, se siente, se contagia).

GRUPO Una decisión,
una partida
un territorio en sombra,
un lugar donde volver a ser.

Es real, eso fuimos
no actuamos, no fingimos
no hay forma de arruinar lo que vivimos.
no hay forma de arruinar,
no hay forma de negar,
no hay forma de olvidar lo que vivimos...

(Al cierre de la canción, despliegan el papel kraft: está lleno de dibujos, mensajes, fotos y trazos de sus historias. Lo contemplan juntos, celebrando el resultado con sonrisas, abrazos y orgullo compartido).

ESCENA 5: USTED NECESITA UNA VISA

(Se percibe la energía creativa de lo que el grupo acaba de mostrar. Fabián observa, conmovido y sorprendido).

FABIAN Wow... qué bonito todo lo que han construido.

ÁNGEL Y tú Fabián, por qué no nos cuentas tu historia...

FABIAN (hablado, titubeante) Bueno... es que... he tenido tantos problemas por no tener mi visa aún...

VOZ (bromeando, rompe la tensión) ¡¿Cómo, que no tienes visa?!

OTRO ¿No tiene Visa?

FABIAN Es que, yo...

OTRO ¿No tiene Visa?

(El grupo rodea a Fabián, con actitud casi amenazante, pero la situación se vuelve hilarante gracias a la dinámica que surge entre todos).

CORO Una visa, una visa, usted necesita una visa

FABIAN (asustado, casi niño) ¿También aquí necesito una?

CORO Una visa, una visa, usted necesita una visa

OMAR Cuéntanos tu historia, Fabián...

FABIAN Bueno es que yo, no sé si...

(Pequeña pausa. Fabián respira. El grupo guarda silencio, expectante. Fabián empieza a hablar, pero sus frases se vuelven canción. La música nace como si siempre hubiera estado ahí.)

FABIAN Llevo más de seis meses intentando obtener
Todos los requisitos que pide la ley.
Quiero ahora sí tenerlos
Y ya no regresar, porque hasta ya en mis sueños volvió a pasar.
¿Estoy cantado?

Quiero tener una visa y el riesgo dejar atrás.
Quiero tener una visa, un mejor trabajo habrá.
Quiero tener una visa y ganar mejor, quizás.
Quiero tener una visa y con seguro social...

CORO Quiero tener una visa,

FABIÁN un piso poder comprar.

CORO Quiero tener una visa,

FABIAN visitar a mi mamá.

CORO Quiero tener una visa,

FABIÁN la paranoia acabará.

CORO Quiero tener una visa

FABIAN y al fin me respetarán...

CONDUCTOR DE TELEVISIÓN ¡Bienvenidos a su programa de concursos: “Quiero ganarme una Visa”!
Y con ustedes, el guapo, talentoso y carismático conductor de este programa: ¡Yo! ¡Fuerte el aplauso! Y ya están aquí nuestros distinguidos y nobles jueces:

CORO Quiere ganarse una visa: delincuente nacional.
Quiere ganarse una visa: lo nuestro se va a robar.
Quiere ganarse una visa: el sistema va a colapsar.
Si no te ganas la visa, a tu país regresarás...

CONDUCTOR DE TELEVISIÓN Requisito número 1: sus papeles. Tenga a la mano sus papeles y entréguelos lo más rápido posible: Acta de nacimiento: dos copias en blanco y negro, dos a color y una en sepia.

FABIAN Aquí está.

CONDUCTOR DE TELEVISIÓN Perfecto, muy bien. Has pasado la primera prueba de cuatro. ¡Fuerte el aplauso! Segunda etapa: tus posibilidades económicas. Conteste usted: ¿tiene los suficientes medios para sobrevivir en esta ciudad? Conteste sí o no.

FABIAN [...]

CONDUCTOR DE TELEVISIÓN Le recuerdo que puede usar uno de sus dos comodines.

FABIAN Usaré el comodín de llamar a alguien.

CONDUCTOR DE TELEVISIÓN Muy bien, ¿a quién llamas?

FABIAN A mi tía Chucha.

CONDUCTOR DE TELEVISIÓN Llamando...

FABIAN Bueno, bueno, tía Chucha, habla Fabián. Estoy en un concurso de televisión para ganarme una visa, necesito unos diez mil dólares, ¿me los depositas en mi cuenta? Yo te prometo que te los devuelvo, tía. Te lo agradecería mucho...

CONDUCTOR DE TELEVISIÓN ¿Listo? Entonces te pregunto otra vez: ¿tiene los suficientes medios para sobrevivir en esta ciudad?

FABIAN: Sí.

CONDUCTOR DE TELEVISIÓN Perfecto, aplausos, que pasamos a la siguiente etapa: cultura popular. Nombre tres canciones de Lola Flores.

FABIAN Uso mi comodín del público.

CONDUCTOR DE TELEVISIÓN Perfecto, el público puede contestar... *(el público contesta)* ¡Perfecto! Estás a punto de ganarte una visa, ¿cómo te sientes?

FABIAN Muy contento, han sido meses muy difíciles y hoy por fin...

CONDUCTOR DE TELEVISIÓN Hoy por fin, Fabián, tus sueños se hacen realidad...

JUECES Quiere ganar, quiere ganar, quiere ganar.

(Luces brillantes, música frenética. Los participantes, al estilo de las Rockettes, forman una gran línea coreográfica. Bailan y cantan un can-can exagerado, enmarcando a un Fabián extasiado en el centro, desbordado por la euforia).

FABIAN Quiero ganarme el derecho de quedarme, trabajando y por fin ser feliz.
Voy a tener ya mi visa, una fiesta voy a hacer.
Voy a tener ya mi visa y a la playa podré ver.
Voy a tener ya mi visa y feliz contestaré.

CONDUCTOR DE TELEVISIÓN Última pregunta, contesta: ¿cuál es la raíz cuadrada de 53,545,239,752,935?

(Pausa que ilustra la decepción de Fabián)

FABIAN No fue aceptada mi visa... porque obtenerla está cabrón.

CORO Y su visa, y su visa, usted necesita una visa.

(Todos celebran, entre risas y aplausos, que Fabián por fin se dejó atrapar por el arte).

ESCENA 6: LA PAUSA

(Todos están sudados, riendo, liberados. Fabián se ríe, todavía sorprendido de haberse expuesto tanto. Omar aplaude, feliz. Hugo, guarda su instrumento).

OMAR ¡Bueno, bueno! Cinco minutos de pausa y seguimos, ¿vale?

(Hugo bromea, hace un gesto de salir a respirar. Omar asiente. Ambos salen. Se quedan solos. Silencio breve. Empiezan a servirse café, pan, a reír entre murmullos. Se forma un micro corrillo.)

FABIÁN *(se limpia el sudor)* ¡No inventen! Me hicieron contar todo, todo. ¿Esto es un taller o un exorcismo?...

FER ¡Quedó buenísima! Si quieren, voy armando el guión en el cel y lo mando al grupo por Whats. ¡Ya que andamos inspirados!

DAVID Así de paso vemos qué otras escenas sacamos, ¿no?

FABIÁN Oigan... pero entonces, ¿qué es esto de TransMigrARTS? ¿Un taller de teatro o qué?

MICA TransMigrARTS es una investigación de la Unión Europea. Están diseñando prototipos de talleres artísticos para contextos vulnerables: teatro, danza, música...

DAVID Y mandan gente a ver qué hacemos: observadores, grabaciones, fotos... Luego escriben informes y guías para otros talleristas.

XIME Van a crear un prototipo de Taller que estará listo en 2025 y el programa cierra en Madrid con un musical sobre todo esto...

FABIÁN ¿O sea que somos... conejillos de indias?

FER Pero con pan y zumo.

DAVID *(bromea)* Y sin jaula.

LALO Aquí cada quien decide qué compartir y qué no, ¿eh?

DAVID Lo firmamos desde el principio...

FABIÁN ¿Firmamos qué?

DAVID Un consentimiento. Para grabaciones, fotos, lo que contamos... ¿Sí lo firmaste?

FABIÁN Aún no...

REBECA Pues el arte transforma, sí... pero a mí no me transforma el bolsillo. Yo ya llevo gastado lo mío, ¿eh?

(Risas tensas)

MICA ¡Ah, ya va a empezar la revolución...!

REBECA Pues yo sí creo que nos deberían pagar.

MICA ¡ya tronó!

REBECA No te rías, Mica. Estamos contando nuestras vidas, improvisando, actuando... ¿Y él? Él va a escribir una obra, ¿no? Con todo lo que sacó de nosotros.

MICA Bueno, él también pone todo, María. El lugar, los músicos, Hugo...

REBECA Sí, está muy bonito el canto, el clown, el taller... pero ¿y lo que cuesta? Yo ya gasté en traslados, materiales, el pastel de David... ¡Y ni digamos cuando nos robaron!

ANGEL Bueno, eso sí estuvo feo.

FABIÁN ¿Les robaron?

XIMENA Un tipo que vino una vez, un participante. Mientras hacíamos una meditación, se llevó nuestras cosas.

REBECA A mí me robó la compu. Y nadie dijo nada. Todo muy “espiritual”, pero nadie pagó eso. Si no nos va a pagar, pues mínimo cobremos entradas, ¿no?

FABIÁN ¿Y eso se puede? ¿Cobrar por contar lo que uno es?

DAVID No sé... Siento que si alguien paga, ya no es mío lo que digo.

FER Por cierto que yo les traje un dulce a cada uno, son de mi país... *(los reparte)*

XIME A mí me daría miedo. Que se vuelva otra cosa. Que se nos escape de las manos.

REBECA ¡Esto ya es otra cosa! ¡Esto es una obra! ¡Una obra montada con testimonios reales! ¡Y eso tiene valor!

FER Ya Rebeca... tampoco exijas tanto. Bien que el sábado todos se pusieron borrachos en la fiesta... ¡Y nadie pagó ni una cerveza! ¿O no, Lalo?

ANGEL Pues con lo de las entradas podríamos reponerle a David lo de la fiesta... y de paso invitar otra ronda.

REBECA Pues díganselo a Omar, no sean cobardes. Muy valientes en la fiesta, diciendo que ustedes dirigirían el taller mejor que él y que él esto, que él lo otro... ¡Pues díganselo en su cara!

(Silencio cargado)

REBECA Si algo tengo claro es que en España esto se dice de frente. Ustedes los latinos dan mil vueltas para todo.

FER Rebeca a veces dices las cosas muy golpeado...

REBECA A mí me gusta ser franca...

LALO Una cosa es ser franca, María... y otra es ser imprudente.

(Silencio de plomo. Justo en ese momento, Omar y Hugo vuelven. Perciben el ambiente tenso. Omar se detiene, mira a María, firme pero sin perder la calma.)

OMAR ¿Todo bien?

REBECA Sí todo bien

OMAR Les tengo una buena noticia

ALGUNOS ¿Qué?

OMAR Ya salió la entrevista que nos vinieron a hacer en “el País”...

FABIAN ¿En el país? ¿Cual país?

ANGEL ¡El diario El País!

FABIAN ¿En serio?

MICA ¡Somos famosos!

DAVID A ver...

OMAR *(Leyendo desde su celular, con mezcla de orgullo y tensión)* Escuchen: “A través de ejercicios creativos, un grupo de personas migrantes consiguen volcar sus historias, sus traumas y sus vivencias en una canción, un dibujo, una escena o un parlamento...”

FER *(Le arrebató el celular, emocionada)* ¡A ver! “...Al convertirlas en objeto creativo, se vuelven espectadores de su propia obra y eso les permite ver su vida de otra manera...”

DAVID Es verdad

REBECA ¿Y qué más dice? ¡Pásalo!

MICA *(Leyendo dramática)* “...En lo colectivo se sienten empoderados, con mayores herramientas, integrados gracias a las redes que crean aquí adentro...”

ANGEL O sea, que somos empoderados, integrados y creativos. ¿Quién escribió esto, tú o tu primo?

MICA “Olvera dice que la nostalgia es la que reina: ‘Es lo que todo el tiempo sale a flote...’” (Señala a Omar) ¡Te citaron bien poeta, eh!

OMAR *(Toma de nuevo el celular, medio orgulloso, medio nervioso)* Bueno, bueno... escuchen esto: “Este miércoles presentan los resultados del taller frente a público...” ...y van a venir ellos. Los de El País, y otros más.

FABIÁN ¿Periodistas? ¿O sea, periodistas de verdad?

FER ¿Y si digo algo mal? ¿Y si nos critican?

OMAR ¡Pues que nos critiquen, ya estamos acostumbrados!

LALO No, no, no... esto es serio. Si vienen medios, esto es... ¡grande!

MICA *(Sincero, bajando la voz)* Sí. Por eso... ahora más que nunca, tenemos que hacerlo bien. No podemos fallar. Ni a nosotros... ni a lo que dijeron de nosotros.

ESCENA 7: QUÉ GRANDE ES EL MUNDO, QUÉ CHIQUITO MI PIE

(Mica, contagiada por la urgencia de definir el orden, se pone de pie y lanza su propuesta con brío).

MICA Yo quiero presentar la escena de clown que preparé con la historia de Xime

XIME Ay! Sí por favor, muero de ganas por ver lo que hiciste!

MICA Te va a encantar

OMAR Para quienes no estuvieron la sesión pasada...hicimos un ejercicio de representación cruzada. Por parejas. Cada quien compartió su historia... y la otra persona la representa, como clown.

XIME Como si te prestaran el alma un ratito... pero con nariz roja.

OMAR Es otra forma de mirar. Desde lo absurdo... desde el cariño.

DAVID ¿Entonces Mica va a hacer de Xime?

OMAR Sí.

(Se apagan los diálogos. MICA entra con zapatos gigantes, maleta de viaje, y una nariz de payaso).

MICA Salí un día de casa,
con mi hermano de la mano,
sin pan ni permiso en la mochila.

Sólo miedo envuelto en trapos
y una risa dibujada,
como clown sin maquillaje
que camina a la deriva...
(se tropieza con una roca invisible y se ríe solo)

Atravesamos la selva,
nos seguían los temores,
una banda de ladrones
y un ejército de flores.
Hubo monos en los árboles
que acechaban en la selva,
y en la lancha nos cantaban
esta rola peligrosa...
(muestra una maraca rota y un remo de peluche, gira en círculo)

CORO ¡Qué grande es el mundo, qué chiquito es mi pie!
¡Qué pesada es la vida con zapatos de papel!

¡Qué grande es el mundo, qué chiquito mi pie!
¡Qué pesada la vida con zapatos de papel!

MICA Luego vino el tren de noche,
y el desierto de los ecos.
El calor nos hizo sombras
y la sed fue nuestro espejo.
Mi hermano, me gritó: “Tú Sigue”,
yo corrí, sin darme cuenta...
que él se detenía,
y así desaparecía...
(la marioneta se suelta sola de la mano y cae lentamente)

CORO ¡Qué grande es el mundo, qué chiquito es mi pie!
¡Qué pesada es la vida con zapatos de papel!

MICA *(pone voz chillona, se burla de sí misma como un niño exagerado)*
Y ahora... estoy aquí contigo. Soy tu hermano, vivito y coleando, transformado en música, en tu corazón...
(Mica pone cara triste exagerada, y de pronto ríe como caricatura, la música termina. Xime se recoge sobre sí misma, abraza sus piernas y rompe en un llanto silencioso).

ESCENA 8: ESTO YA NO ES ARTE

(Fer estalla; aparta de un empujón Mica, alejándola de Ximena).

FER ¡¿Qué te pasa?! ¡Esto no es un chiste!

MICA No me estoy burlando! ¡Yo pensé que le iba gustar!

FER ¡Mentira! ¡Te luciste! ¡La exhibiste!

OMAR Ya Fer, calma!

FER ¡No me calmes, Omar! ¡Tú permitiste esto!

OMAR Fer, no fue esa la intención...

FER *(con fuerza directa)* Esto ya no es teatro, Omar...esta soy yo. No es un personaje, no es ficción: soy yo rompiéndome al decirte que esto ya no es seguro. Que tú no eres guía, ni faro, ni sabio...sólo alguien que quiere brillar.
(Fer canta furiosa)

FER Te sientes tan sabio,tan profundo, tan maestro,
detrás de esas frases,¡solo hay puro ego hambriento!
¡Puro deseo de destacar,
de presumir que ayudas, de decirle al mundo:
“Miren qué buen samaritano soy”!

Tú estás dispuesto a sacrificar lo que sea...siempre y cuando tu obra quede bien, pero ¿si alguien llora?, ¿si alguien se rompe...?

Esto ya no es arte,
si no sabes contenerlo.
Esto ya no es ayuda
si no sabes corregirlo
Esto ya no es amor,
si solo piensas en ti mismo..
(Fer se quiebra ligeramente, pero continúa. Ahora más íntima, más herida que furiosa.)

FER Nos pides abrirnos...
pero ¿quién recoge después?
nos expones al dolor,
y te aplaudes por hacerlo bien.

Tú crees que es transformación,
pero a veces solo es desgaste y dolor
Tú crees que es entrega...
pero a veces no lo es...

¿Y si mañana alguien no puede más? ¿Quién carga con eso? ¿Quién se hace responsable? ¿Quién pide perdón?

FER Esto ya no es arte...
(Todos quedan en silencio. Fer no llora. Solo respira. Omar, da un paso adelante).

OMAR Fer... Tienes razón. A veces quiero que esto funcione tan bien... que olvido que lo primero es cuidarlos. *(Abraza a Ximena.)* Perdón, Ximena. Yo también estoy aprendiendo...

LALO *(Se mete, molesto)* ¡Tampoco es para ponerlo como un monstruo! ¡Ustedes no saben lo que Omar hace para que este taller exista! ¡No hay que ser malagradecidos!

FER No soy malagradecida

LALO ¡Si no fuera por él ni tendríamos dónde reunirnos!

(Unos asienten, otros lo miran mal. Fer lo enfrenta con la mirada pero no dice nada. Lalo cruza los brazos, resopla. Ximena se va calmando. MICA, de pie a su lado, la toca en el brazo, con cautela, como pidiendo permiso para acercarse. Ximena parpadea, se limpia las lágrimas con la manga. Mira a Mica. Asiente muy leve, apenas audible).

MICA Perdóname Xime...

XIMENA Est   bien.

(Da un paso, la abraza sin demasiada fuerza, más como un acuerdo de paz. La suelta.)

MICA No fue mi intención...

XIMENA Gracias.

(Mica exhala, casi llora también. Se quedan así un momento. Fer se rompe.)

FER *(Pausa, respira, temblorosa.)* Yo también grit   de más. Perdón, Omar. Perdón, todos. Es que... yo vengo sin dormir, sin comer bien...En mi casa todo es gritos y golpes... Y luego vengo aquí... y todo me arde más. No estoy bien. No es solo esto...soy yo... Perdón.

OMAR *(Se aproxima a Fer, la abraza)* Gracias por decirlo, Fer... la forma en que lo dijiste es la prueba de cuánto has cambiado. Hace dos meses no habrías levantado la voz, ni para defenderte. *(Mira al grupo.)* Creo... que antes de seguir... necesitamos volver a escucharnos. Hagamos un círculo de la palabra. Lo que cada quien tenga para soltar... lo decimos...y nos escuchamos.   Les parece?

(El grupo asiente poco a poco. Se empieza a formar el círculo).

ESCENA 9: EL CÍRCULO DE PALABRA

(Se percibe cierto cansancio acumulado. Algunos toman agua, otros se sientan, estiran músculos. El ambiente es vulnerable, pero se nota que hay grietas).

DAVID Yo nom  s quiero decir... que este taller para mí... ha sido un salvavidas y ustedes lo saben. Llegué a esta ciudad sintiéndome un bulto, invisible... y aquí, por primera vez, sentí que alguien me veía. Gracias a esto, hasta la espalda enderezo ahora.

LALO Es verdad... David antes caminaba encorvado, como si le pesara la vida. M  renlo ahora: ahora eres todo un gal  n.

(R  en. Lalo hace una pose de modelo. El ambiente se relaja un poco.)

DAVID   Pues claro! Aquí uno se siente arropado. Aunque all   afuera... todo siga igual de frío.

ANGEL *(En tono bajo, casi burlón)* Claro, arropado... menos cuando uno se olvida de lo que dej  o podrido.

XIME   Otra vez con eso,   ngel?   Puedes parar?

REBECA   Ay, ven! Ya empezaron otra vez los ex. Por eso mi maestro de teatro decía: no se mezclan sábanas con telones.

XIMENA Es que para ustedes es chistoso... pero para mí es horrible estar aquí compartiendo con él. Cada sesión es un comentario, un susurro, una mirada para incomodarme.

ANGEL   Por favor! Ahora vas a interpretar el papel de víctima.   Yo no he hecho nada malo!

FER Ya, Angel. Todos lo hemos visto.

ANGEL *(Se levanta un poco, altanero)*   Perd  n?   Ahora resulta que me vigilan?   Yo aquí vengo a trabajar, a hacer arte, no a soportar dramas!

XIMENA *(Conteniendo lágrimas)* No es drama. Es violencia pasiva.

REBECA Te dije... eso de enamorarse aquí trae l  os.

FABIÁN Yo mientras voy al baño

(Fabián se levanta y sale)

ANGEL *(A todos, subiendo el tono)*   A ver, Omar!   T   qué?   Vas a dejar que me apunten como si fuera un criminal?   Porque a esta le conviene hacerse la sufrida!

(Lalo se acerca, interrumpe firme.)

LALO   No la llares así! Resp  tala, carajo.

ANGEL *(Vir  ndose a Lalo, le invade la rabia)*   T   c  llate, payaso!   T   qué sabes de lo que fue entre ella y yo!

(Se aproxima demasiado a Lalo. Omar interviene.)

OMAR   ngel c  lmate, por favor. Aquí no estamos para revivir problemas de pareja. Ya se te pidi  o respeto, así que te pido que te retires.

ANGEL   Ah, qué bonito!   As   de fácil!   Y qué van a hacer sin mí?   Hip  critas!   Todos con sus cuentos de “apoyo” y m  ralos: me escupen por la espalda! *(Se gira a Ximena, con veneno)*   Qu  date con tu papel de mártir!   Te va a servir cuando est  s sola otra vez!

(Tira su botella al piso. Sale. Portazo.)

(Silencio roto. Ximena recoge su mochila, con respiración entrecortada.)

XIMENA Perdón, Omar. Yo... yo tampoco puedo quedarme. No puedo.

(Sale. El ambiente colapsa un segundo. Los demás se miran entre sí. Empiezan a recoger cosas. David se despide con un gesto de disculpa a Omar. Se oyen murmullos de “Nos vemos”, “Descansa”. Se van yendo en oleadas.)

FER En el whats ya puse el guión, nos ponemos de acuerdo para mañana.

MICA Si es que hay mañana...

LALO Omar, mañana aquí estará, de tu lado.

(Sale. Queda Rebeca mirando a Omar, helada. Se acerca apenas.)

REBECA *(Despacio, como un cuchillo)* Deberías tener cuidado, Omar. Estas cosas... te podrían traer problemas legales...

(Lo mira fijo. Sale. Puerta. Silencio. Omar se queda solo. Respira lento. Fin de la escena.)

ESCENA 10: YO SOLO QUERÍA HACER ARTE

(La tensión se queda suspendida en el aire. Omar, abrumado y solo en el taller, respira hondo... y comienza a cantar).

OMAR Ya no s   qué pasó,
todo se salió de control,
quise ser espacio,
y acabó en frontera...

Se rompieron por dentro,
se gritaron sus miedos,
y yo en medio...
tratando de sostener lo que no entiendo.

Yo no dormí anoche,
tengo miedo de que esto se hunda,
¿en qué momento el arte se volvió esta duda?

¡Yo solo quería hacer arte!
¡Tocar el alma y sanar con canciones!
Hablar de empatía, no de explosiones,
abrir corazones... no heridas.
¡Yo solo quería hacer arte!
Crear que el teatro podía ayudar,
pero todo esto vino a mostrarme
que yo también...
soy vulnerable

¿Y si todo fue un error,
una locura, un riesgo?

¡Yo solo quería hacer arte!
¡Yo solo quería hacer arte!
Creí que el arte podía salvarnos,
pero hoy lo siento en carne viva:
¡soy yo quien necesita ayuda!

Hoy no tengo respuestas,
solo angustia en la puerta.
Quise cambiar el mundo
y ahora el mundo me pesa...

¡Yo solo quería hacer arte!
¡No cargar con el dolor de todos!
¡No ser juez, ni padre, ni todo!
¡Solo quería crear... algo sincero!
¡Yo solo quería hacer arte!

Pero hoy entiendo sin rodeos:
que también yo soy frágil,
que también...
que también yo siento.

Que también me rompo...
Que también... soy humano.

¡Yo solo quería hacer arte!

(El silencio es interrumpido por un aplauso de Fabián).

FABIAN *(aplaude, suave, sin burla)* Bien cantado.

OMAR *(se gira, sorprendido)* Fabián, pensé que ya no quedaba nadie... que ya te habías ido...

FABIAN No me iba a ir sin darte las gracias...

OMAR *(medio en broma, medio en serio)* Qué pena, Fabián. Te prometí que este taller te iba a gustar. Que era seguro. Que iba a ayudarte...Y mira.

FABIAN Qué difícil trabajar con personas, ¿no?

OMAR Pues, ya lo ves, Fabián...

(Fabián se acerca y se sienta junto a Omar).

FABIAN *(suavemente)* Cuando yo me vine para acá... pensé que iba a encontrar más gente buena.

OMAR ¿y qué pasó?

FABIAN Encontré mierda. Traiciones, la policía, la delincuencia, el odio... En mi último cruce... íbamos en un barco y vino la policía. Me lancé al agua, no tenía otra opción, mejor ahogarme que entregarme. No sabía nadar bien. No tenía idea de dónde estaba la costa ni hacia dónde tenía que nadar. El resentimiento contra el mundo me mantuvo a flote un rato... pero me cansé. Entonces apareció una balsa. Un hombre, solo. Me subió. Me dio agua. Me llevó a la costa y me salvó la vida. Nunca supe su nombre y nunca lo volví a ver.

(Fabián se agacha para mirar a Omar a los ojos.)

Hoy me hiciste acordarme de él. No se hunda, Omar. No todavía.

OMAR Gracias por contarme esto, Fabián.

FABIAN Cuenta conmigo mañana para tu obra de teatro, ya me dirás qué tengo que hacer...

(Se abrazan.)

OMAR Gracias, Fabián.

(Fabián se encamina para salir, pero voltea a preguntar):

FABIAN Una última cosa, ¿por qué le pusieron Taller de Migrantes a la obra?

(Omar exhala, casi ríe. La luz se transforma. Entra el flashback.)

ESCENA 11: DESÉAME SUERTE (Reprise)

(FLASH BACK: Poco a poco, cada uno de los participantes va regresando al taller. Entran en silencio, con pasos suaves).

OMAR Bueno pues... nos falta el título. *(al grupo)* Hemos hablado de muchas cosas: lo que somos, lo que queremos decir. Pero ¿cómo se llama esto?

REBECA Que se llame Migrantes y ya. Directo.

ANGEL Ay no, suena a documental de la ONU.

FER ¿Y El Viaje? Sencillo. Cada quien cuenta su viaje.

LALO No todos viajamos igual. Algunos nunca cruzamos una frontera, pero sí cambiamos de barrio, de idioma, de piel.

XIME ¿Y Migrar Adentro?

DAVID Me gusta. Poético.

REBECA Poético... pero confuso. *(se ríe)* Parece de curso de yoga.

MICA ¿Y si usamos “Taller”? Esto empezó como taller, y sigue siendo taller... Aquí se ensaya, se rompe y se vuelve a armar.

FER ¿Taller para Migrantes? Como decía el cartel con el que me enteré del taller...

XIME Suena a institución de gobierno, como curso de costura.

LALO ¿Qué tal Taller de Migrantes? O sea... nosotros somos el taller. Lo hacemos. No es “para” nosotros. Es “de” nosotros.

MICA Me gusta “de”. No “para”. Porque no es caridad. Es nuestro espacio.

FER Pero ¿“migrantes” no es una etiqueta fea? ¿Por qué no “personas migrantes”?

ANGEL ¡Ay no, suena a anuncio de una ONG! Además... ya sabemos que somos personas. Si decimos “migrantes” es porque queremos mostrar que también tenemos cara, voz y nombre.

DAVID En mi barrio me decían “el mexicano” y ya. Nadie preguntó mi nombre. A veces es mejor tomar la palabra fea y usarla nosotros.

OMAR Entonces... ¿Taller de Migrantes? Hecho aquí. Por ustedes. Con ustedes. ¿Sí?

TODOS *(a su modo)* Sí... Va... Así se queda.

REBECA *(con picardía)* Una última cosa... ¿cuándo nos pagan?

(Risas. La tensión se disuelve en canción)

LALO La ansiedad de aguantar el peligro.

REBECA Hambre y sed de una vida mejor.

FER Y DAVID Pero quiero intentar, ese miedo sosegar.

TODOS De buscar.
Reinventarme.

TODOS Deséame suerte,
viene el viento a mi favor.
Que el juego acierte.
Deséame suerte.
Quiero tener el valor.
Deséame suerte.
Cumpliré lo que prometí.
No llores así, pensaré en ti.

OMAR Chicos ya tenemos que parar el ensayo, ya va a entrar el público.

FABIÁN Qué nervios

MICA Te va a salir genial ya veras

DAVID Creo que vinieron mis pardes.

OMAR Rápido, una ronda final, una palabra que nos diga cómo te sientes...

MICA Emocionada

DAVID Contento

ÁNGEL Agradecido

LALO Alerta

FER Sensible

XIMENA Comprometida

REBECA Aliviada

FABIAN Listo

OMAR Gracias chicos por este gran viaje

ALGUNOS Gracias a ti Gracias Gracias Omar

OMAR Mucha mierda

TODOS ¡Mierda, mierda, mierda!

TODOS Deséame suerte.
Cumpliré lo que prometí.
No llores así, pensaré en ti.

FABIAN ¡Deséame suerte!

OSCURO.

FIN

Deséame Suerte

Taller de Migrantes

1

Letra de Omar Chirre Calderín

Música de Hugo Morales Zambrano

The musical score is for the song "Deséame Suerte" from the album "Taller de Migrantes". It is composed by Omar Chirre Calderín (lyrics) and Hugo Morales Zambrano (music). The score is for a vocal ensemble (Pia, Nene, Refreco, Lalo, David) and piano. The tempo is marked as 1/2 = 90. The key signature is one flat (Bb). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics (mf, f, sf, sfz, sfz+dim). The lyrics are in Spanish and are written below the vocal staves. The piano part is written on a grand staff (treble and bass clef). The score is divided into two systems, with a repeat sign at the end of the first system.

ACCESO A LAS PARTITURAS DEL MUSICAL



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