

Doctorat de l'Université de Toulouse

délivré en co-tutelle avec Université Distrital Francisco José de Caldas
préparé à l'Université Toulouse - Jean Jaurès

Faire artistique transloqué : Danse, Corps, Migration et
Emancipation des femmes.

Thèse présentée et soutenue, le 2 avril 2025 par

Aline VALLIM DE MELO

École doctorale

ALLPHA - Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication

Spécialité

Arts et Sciences de l'Art

Unité de recherche

LLA-CREATIS - Laboratoire Lettres, Langages et Arts : Création, Recherche, Emergence
en Arts, Textes, Images et Spectacles

Thèse dirigée par

Monique MARTINEZ et Maria Teresa GARCIA SCHLEGEL

Composition du jury

Mme Antonia AMO, Présidente, Université de Avignon

Mme Clara CARRENO, Rapporteure, Universidad de la Salle

Mme Sandra CAMACHO, Rapporteure, Universidad de Antioquia

Mme Manuela RODRIGUEZ, Examinatrice, Universidad de Buenos Aires

M. Álvaro HERNANDEZ, Examineur, Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Mme Monique MARTINEZ, Directrice de thèse, Université Toulouse - Jean Jaurès



EL HACER ARTÍSTICO TRANSLOCADO: DANZA, CUERPO, MIGRACIÓN Y EMPODERAMIENTO DE MUJERES

ALINE VALLIM DE MELO

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Facultad de Artes ASAB

Doctorado en Estudios Artísticos

Línea de Investigación: Estudios Críticos de las Corporeidades,

las Sensibilidades y las Performatividades

Bogotá 2024



EL HACER ARTÍSTICO TRANSLOCADO: DANZA, CUERPO, MIGRACIÓN Y EMPODERAMIENTO DE MUJERES

Presentada por:

ALINE VALLIM DE MELO

Directoras

Dra. María Teresa García Schlegel
por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Dra. Monique Martínez Thomas
pour la Université Toulouse II – Jean Jaurès

Cotutela Internacional

Doctorado en Estudios Artísticos

Línea de Investigación Estudios Críticos
de las Corporeidades, las sensibilidades y las
performatividades

Doctorado en Arte y Ciencias del Arte

Escuela Doctoral Allph@

En el marco del proyecto TransMigrARTS



**Universidad Distrital Francisco José de
Caldas**

Doctorado en Estudios Artísticos

Facultad de Artes ASAB

Bogotá, D.C., 2024

**EL HACER ARTÍSTICO
TRANSLOCADO:
DANZA, CUERPO, MIGRACIÓN Y
EMPODERAMIENTO DE MUJERES**

ALINE VALLIM DE MELO

Gestos de afeto,

A Manu, meu pilar e companheiro de vida, pela cumplicidade, nobreza e amor. Pelas compressões sobre a migração e estrangeria, por me trazer Venezuela e ser a mais bela rasteira do destino.

A Helô - minha mainha- a quem devo tudo o que sou. Por ser meu chão, rede de apoio, minha casa primeira de amor.

A Gords- irmã de vida e de alma – por ser chama, alimento e faísca que sempre me encorajara com ternura a seguir caminhando.

A Gaudí por me devolver a dança.

A Cecilia, Rafa e Dani, pelo companheirismo e amizade tecida nestes 5 anos de jornada compartilhada.

A Candi, pela irmandade de folhas em broto. Por ser sorriso, calor e abraço entre fronteiras.

As mulheres da comunidade de Evitar do Grupo JOPROVUEV e a Jessica pelo acolhimento, alegria, generosidade, abertura, pelos afetos compartilhados ao som de tambores, cantos e movimentos de re-existencia. Sem vocês essa investigação não existiria.

A Elsy, Karina e Óscar da Corporação Cartografia Sur por abrirem portas, afetos e ensinamentos preciosos sobre o comprometimento ético com as pessoas e comunidades.

A Caro, Elvira, Yamili pelo cuidado, sensibilidade e aprendizados compartilhados nas travessias de observar participando.

As amigues e companheiros do coletivo Translocadas pela confiança, afetos e oportunidade de tentar em movimento sermos um corpo coletivo.

A Rosa e Andreia pela entrega, delicadeza e fúria na parceria artística e por toparem o mergulho abismal pelo universo materno.

A Camila, Paula, Adelaide, Yuri, Nívea, Vinícius, Eduardo, Estorvo, Duda, Avera e Michele pela gentileza e irmandade de disponibilizarem suas artes para a construção de uma festa coletiva para levantar fundos para que

eu conseguisse comprar uma passagem para Colômbia, pagasse o primeiro semestre e fizesse este doutorado.

Agradecimientos

A la Dra. María Teresa García por su paciencia, amabilidad y rigor en la dirección de este trabajo. También por la libertad y confianza brindada desde nuestra cercanía como investigadoras-bailarinas, que me permitió seguir avanzando y creando nuevos movimientos en medio de los innumerables desafíos y condiciones migratorias de escritura de esta tesis.

A la Dra. Monique Martínez por el riguroso y atento seguimiento de este trabajo. Por la pasión y la utopía investigativa de aceptar ser la brújula de TransMigrARTS, un proyecto audaz que busca hacer visibles y accesibles las relaciones colaborativas entre arte y migración. Este proyecto me dio el privilegio de desarrollar esta investigación en un contexto complejo e innovador de investigación-creación aplicada desde movilidades internacionales.

A la Dra. Sonia Castillo por todo el seguimiento, apoyo, valiosos comentarios y sugerencias precisas que posibilitan nuevos caminos de continuidad.

A las profesoras(es) y compañeras(os) de la Línea de Investigación en Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades por su generosidad al compartir sus investigaciones y descubrimientos y por hacer cuerpo en la lucha colectiva, por reafirmar las prácticas artísticas como formas legítimas de producción de conocimiento.

A todas las(los) compañeras(os) de la primera cohorte del Doctorado, por los espacios de diálogo, cariño y construcciones investigativas-creativas compartidas.

A las compañeras(os) artistas e investigadoras(es) del proyecto TransMigrARTS por todos los conocimientos académicos y artísticos que pude aprender de ustedes durante los tránsitos, encuentros y reencuentros entre Colombia, Francia y España.

A las Dras. Clara Carreño, María Luz Roa, Sonia Castillo, Antonia Ammo, Marion Gautreau y al Dr. Fabrice Corrons por sus agudas lecturas y cuidadosas sugerencias durante los procesos de sustentación del proyecto de tesis y Comités de Suivi, que permitieron explorar con mayor profundidad las cuestiones y caminos de este trabajo.

Al programa del Doctorado en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, por presentarme nuevas posibilidades de investigación, por abrirme mundos de contactos y referentes latinoamericanas, y por buscar superar las dificultades de acogerme como la primera estudiante extranjera en el programa.

Al programa del Doctorado en Artes y Ciencias de las Artes de la Universidad de Toulouse Jean Jaurès por la apertura y posibilidad de seguir aprendiendo colaborativamente a través de alianzas de investigación internacionales.

RESUMEN

Esta tesis tiene como objetivo investigar cómo la práctica de la danza puede operar como una acción que moviliza silenciamientos y la autoimagen de las mujeres migrantes. A partir de la metodología de investigación basada en la práctica artística (IBA) y la comprensión de la danza como proyecto de creación emancipadora, la hipótesis central de este trabajo es que la condición migrante puede funcionar como estrategia creativa cuando es tratada desde sus dimensiones éticas, situadas y colaborativas. Para ello, fue necesario investigar prácticas y herramientas artísticas a partir de un estudio de aplicación situado y colaborativo con comunidades de mujeres migrantes de diferentes geografías. A través de residencias y talleres artísticos se propuso un trabajo riguroso con historias de vida, diferentes formas de ver y percibir, habilidades de escritura con el cuerpo/movimiento, y la improvisación como formas sensibles de producción de conocimiento. Como resultado de estos encuentros se sistematiza el *Translocar*: una propuesta metodológica que se teje a partir del encuentro entre mujeres, lugares, interculturalidades y en desplazamientos. El objetivo no fue proponer una metodología ya hecha y replicable como un modelo, sino más bien brindar y visibilizar habilidades y dispositivos artísticos que puedan ampliar las formas de problematizar y valorar las experiencias de vida de las mujeres migrantes, teniendo como horizonte la transformación de las vulnerabilidades históricamente dirigidas a ellas. Finalmente, esta tesis, organizada en cuatro capítulos, pretende contribuir al avance de reflexiones prácticas y teóricas derivadas de la triangulación entre danza, género y migración, con la intención de fortalecer epistémica, ética y políticamente el campo de los Estudios Artísticos (EA) y el campo de la Investigación-Creación Aplicada (ICA). Es un intento de desmontar las rígidas fronteras de lo que hegemonícamente se entiende como Arte, proponiendo diálogos horizontales e interdisciplinarios en la búsqueda de respuestas a un problema social concreto para la mejora de la vida social.

Palabras clave: Danza, Cuerpo, Migración y Empoderamiento de mujeres.

RESUMO

Esta tese se propõe a investigar de quais modos a prática em dança pode operar como ação mobilizadora de silenciamentos e da autoimagem de mulheres migrantes. A partir da metodologia de investigação baseada na prática artística (IBA) e da compreensão da dança como um projeto de criação emancipatória, a hipótese central deste trabalho é a condição migrante pode funcionar como estratégia criativa quando e se tratada desde suas dimensões éticas, situadas e colaborativas. Para tanto, foi necessário indagar práticas e ferramentas artísticas desde um estudo de aplicação situado e colaborativa junto a comunidades de mulheres migrantes de distintas geografias. Através de residências artísticas e oficinas artísticas, se propôs um trabalho rigoroso com as histórias de vida, as distintas maneiras de ver e perceber, as capacidades de escritura com o corpo/movimento, a improvisação como formas sensíveis de produção de conhecimento. Como resultado destes encontros, se sistematizam *Translocar*: uma proposta metodológica que se tece a partir do encontro entre mulheres, lugares, interculturalidades e, em deslocamentos. O objetivo, não se tratou de propor uma metodologia pronta e replicável tal como um modelo, mas antes, aportar e visibilizar competências e dispositivos artísticos que possam ampliar as formas de problematizar e valorar as experiências de vida de mulheres migrantes, tendo como horizonte a transformação das vulnerabilidades historicamente dirigidas a elas. Por fim, esta tese, organizada em quatro capítulos, pretende contribuir com o avanço de reflexões práticas e teóricas derivadas da triangulação entre dança, gênero e migração, com a intenção de fortalecer epistêmica, ética e politicamente o campo dos Estudos Artísticos (EA) e o campo da Investigação-Criação Aplicada (ICA). Se trata de uma tentativa de dismantelar as fronteiras rígidas daquilo que hegemonicamente se entende por Arte, propondo diálogos horizontais e interdisciplinares na busca por respostas de um problema social concreto para o melhoramento da vida social.

Palavras Chave: Dança, Corpo, Migração e Empoderamento de mulheres.

RESUMÉ

Cette thèse vise à étudier comment la pratique de la danse peut fonctionner comme une action mobilisant le silence et l'image de soi des femmes migrantes. À partir de la méthodologie de recherche basée sur la pratique artistique (IBA) et de la compréhension de la danse comme projet de création émancipatrice, l'hypothèse de ce travail est que la condition migrante peut fonctionner comme une stratégie créative considérées sous l'angle de leurs dimensions éthiques, situées et collaboratives. À cette fin, les pratiques et outils artistiques sont étudiés via dans un champ d'application situé et collaboratif, avec des communautés de femmes migrantes de différentes zones géographiques. A travers des ateliers artistiques, un travail rigoureux a été proposé avec des récits de vie, différentes manières de voir et de percevoir, des compétences d'écriture avec le corps/mouvement, l'improvisation comme formes sensibles de production de savoirs. À la suite de ces rencontres, la méthodologie de Translocar a été systématisée, à partir de la rencontre entre les femmes, les lieux, les interculturalités et les déplacements. L'objectif n'était pas de proposer une méthodologie toute faite et reproductible telle un modèle, mais plutôt de fournir et de rendre visibles des compétences et des dispositifs artistiques susceptibles d'élargir les manières de problématiser et de valoriser les expériences de vie des femmes migrantes, avec pour objectif l'horizon de la transformation des vulnérabilités qui leur sont historiquement associées. Enfin, cette thèse, organisée en quatre chapitres, vise à contribuer à l'avancement des réflexions pratiques et théoriques dérivées de la triangulation entre danse, genre et migration : elle se propose de contribuer à asseoir épistémiquement, éthiquement et politiquement le domaine des études artistiques (EA) et le domaine de la Recherche-Création Appliquée (ICA). Elle a pour but de questionner les frontières rigides de ce qui est compris hégémoniquement comme l'Art, en proposant des dialogues horizontaux et interdisciplinaires dans la recherche de réponses à un problème social concret pour l'amélioration de la vie sociale.

Mots clés : Danse, Corps, Migration et Empuissancement des femmes.

ABSTRACT

This thesis aims to investigate how dance practice can operate as a mobilizing action to silence and change the self-image of migrant women. Based on the methodology of research based on artistic practice and the understanding of dance as an emancipatory creative project, the central hypothesis of this work is that the migrant condition can function as a creative strategy when and if treated from its ethical, situated and collaborative dimensions. To this end, it was necessary to investigate artistic practices and tools from a situated and collaborative application study with communities of migrant women from different geographies. Through artistic residencies and artistic workshops, a rigorous work was proposed with life stories, different ways of seeing and perceiving, writing capacities with the body/movement, improvisation as sensitive forms of knowledge production. As a result of these encounters, *Translocar* was systematized: a methodological proposal that is woven from the encounter between women, places, interculturalities and displacements. The objective was not to propose a ready-made and replicable methodology as a model, but rather to contribute and make visible artistic skills and devices that can expand the ways of problematizing and valuing the life experiences of migrant women, with the aim of transforming the vulnerabilities historically directed at them. Finally, this thesis, organized in four chapters, aims to contribute to the advancement of practical and theoretical reflections derived from the triangulation between dance, gender and migration, with the intention of strengthening epistemic, ethical and politically the field of Artistic Studies and the field of Applied Research-Creation. It is an attempt to dismantle the rigid boundaries of what is hegemonically understood as Art, proposing horizontal and interdisciplinary dialogues in the search for answers to a concrete social problem for the improvement of social life.

Keywords: Dance, Body, Migration and Empowerment of women.

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	6
RESUMO	7
RESUMÉ	8
ABSTRACT	9
ÍNDICE DE FIGURAS	12
ÍNDICE DE TABLAS	15
LISTA DE ABREVIATURAS	16
INTRODUCCIÓN	17
DESTINO I. LOCALIZAR	35
1. MI CORPA ARTISTA MIGRANTE O DE LA NECESIDAD DE VOCES FEMENINAS	35
1.1. Desempolvando el silencio o ella puede hablar	39
1.2. Cuerpo de Bailarina	51
1.3. Yo, creadora-investigadora	67
1.4. Danza y deslocalización	77
1.5. El colectivo Translocadas: bailando entre fronteras, desplazamientos e interculturalidades	95
DESTINO II. DESLOCAR	100
2. HACERPENSAR EN MOVIMIENTO - PRIMERA FASE DEL CAMPO	100
2.1. Residencia Translocadas: una plataforma para prácticas artísticas en desplazamiento .	102
2.2. La creación compartida y colaborativa en Danza	115
2.3. La improvisación y la corporalidad contingente	121
2.4. Prácticas somáticas y la integración cuerpo-mente	125
2.5. Las prácticas interdisciplinarias, interculturales y la creación entre fronteras	128
2.6. La creación de redes	134
2.7. Yosotros: del colectivo al individuo	136
2.8. Análisis de Resultados	138
DESTINO III. TRANSLOCAR	142
3. FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS PARA INDAGAR CORPORALIDADES MIGRANTES	142
3.1. La Investigación- Creación: Estado de la Cuestión	147

3.2. El Programa TransMigrARTS y la Investigación- Creación Aplicada	156
3.3. Diálogos teóricos entre cuerpo, género y migración	164
3.3.3. Prácticas investigativas-creativas desde Epistemologías Feministas	181
3.4. Indagando el concepto de transformación	190
3.5. Tallereando: el taller artístico como instrumento de Investigación-Creación	201
3.6. TRANSLOCAR: por un pensamiento situado en movimiento.	210
DESTINO IV. REALOCAR	229
4.1. ATERRIZANDO: APLICACIÓN DE LA PROPUESTA METODOLÓGICA.	
SEGUNDA FASE DEL CAMPO	229
4.2. ANTES DEL TALLER.....	240
4.3. ANTES DEL TALLER	275
4.3.1. La preparación del taller: creación compartida en danza con mujeres migrantes	275
4.3.2 Diseño del taller	297
4.4. DURANTE EL TALLER.....	309
4.4.1. DEL LUGAR DONDE REALIZAMOS EL TALLER O SOBRE NUESTRO “SALÓN DE DANZA”	309
4.4.2. SESIÓN 1	311
4.4.3. SESIÓN 2	324
4.4.4. SESIÓN 3	329
4.5. DESPUÉS DEL TALLER	340
4.5.1. Análisis de las tramas compositivas del taller	340
4.5.2. Análisis final de los resultados generales del taller desde el ductus cinético	364
4.5.3. Conclusiones prácticas y metodológicas	382
CONCLUYENDO	391
BIBLIOGRAFÍA	412
ANEXOS	427

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Pause danse	72
Figura 2. Mapa de ruta- Ribeirão Preto a Salvador da Bahia. Terra Metrics-Google.2023.	77
Figura 3. Mapa de ruta- Salvador da Bahia a Itirapuã. Terra Metrics-Google.2023.....	78
Figura 4. Mapa Latino América. Vecteezy. 2020.	81
Figura 5. Afiches de difusión de la Residencia Artística Translocadas Tercer Espacio, (2021).....	104
Figura 6. “Laboratório de investigação-criação propuesto por Andrea Bonilla”. Archivo Colectivo Translocadas (2021).	105
Figura 7. Intercambio Cultural con el Grupo Tradicional afro paraguayo "San Baltazar KambaCua". Archivo Colectivo Translocadas (2021).....	107
Figura 8. Laboratorios de creación e investigación “¡Levanta Polvo! y otras emergencias de la tierra”, propuestos por Andrea Bonilla. Archivo Colectivo Translocadas (2021).	110
Figura 9. Jornadas de intercambio con estudiantes del Programa de Licenciatura en Danza de la Arquitectura FADA UNA. Archivo Colectivo Translocadas (2021).	110
Figura 10. Taller de Capoeira Angola aplicada a las artes escénicas. A cargo de Verónica Navarro, Andrea Bonilla y Elizia Ferreira, treinelas del grupo Nzinga de Capoeira Angola (Nzinga Salvador de Bahía, Brasil). Archivo Translocadas (2021).	118
Figura 11. Residencia artística Translocadas: Taller “La payasería y la risa del cuerpo”, propuesto por Mauro Cesar. Archivo Translocadas.2021.	119
Figura 12. Registros de Ensayos.Archivo Colectivo Translocada. 2017.	122
Figura 13. Ensayos colectivos con el colectivo Translocadas, Archivo Translocadas, 2019.....	127
Figura 14. Obra Translocadas, del colectivo Translocadas.Archivo Colectivo Translocadas. 2021.	132
Figura 15. Gonçalo M. Tavares en “Las Investigaciones Geométricas”. Edición Campo Alegre.	

Cadernos do Campo Alegre/9. sin página Porto (2005).....	196
Figura 16. Diseño Metodológico del Taller, elaborado por la autora. (2023).....	236
Figura 17. Personas y grupos vinculados al programa TransMigrARTS.....	239
Figura 18. Interrelaciones de las organizaciones colaboradoras del Taller “Creación compartida en danza con mujeres migrantes, elaborado por la autora. (2022).....	240
Figura 19. Comunidad de Evitar- Bolívar- archivo Cartografía Sur. (2021)	255
Figura 20. Afiche de difusión de la 5ta Festiferia Voces, Sones y Tambores. (2021)	257
Figura 21. Imágenes de la 5ta Festiferia Voces, Sones y Tambores y de la comunidad de Evitar, tomadas por la autora. (2021).....	260
Figura 22. Mapa del departamento de Bolívar	275
Figura 23. Mapa del corregimiento de Evitar en Bolívar.....	276
Figura 24. Son de Negros en Evitar durante la 5 Festiferia - Archivo Personal. (2021).....	279
Figura 25. Son de Negros en Evitar (2021).....	279
Figura 26. Son de Negras, imagen sacada de la revista Cultural “Voces y Sones Afrocampesinos”, No.002, pp. 10-11 (agosto de 2021).....	284
Figura 27. Mapa del corregimiento de Evitar, http://vivamahates.blogspot.com/2012/11/mapa-del-corregimiento-de-evitar-esta.html	309
Figura 28. Primer sesión del taller “Creación Compartida en Danza con Mujeres Migrantes” Autor: Mauro Morales.	310
Figura 29. Primera sesión del taller “Creación Compartida en Danza con Mujeres Migrantes” Autor: Mauro Morales.	313
Figura 30. Primera sesión del taller “Creación Compartida en Danza con Mujeres Migrantes” Autor: Mauro Morales. (2022).....	314
Figura 31. Primera sesión del taller “Creación Compartida en Danza con Mujeres Migrantes” Autor: Mauro Morales. (2022)	316
Figura 32. Fotografías del taller en Evitar.....	332

Figura 33. Imágenes del taller en Evitar.....	332
Figura 34. Flujograma – Primera Sesión. Vallim, A. (2023)	342
Figura 35. Flujograma Primera Sesión I. Vallim, A. 2023.....	343
Figura 36. Flujograma Primera Sesión II. Vallim, A. 2023	344
Figura 37. Flujograma Primera Sesión III. Vallim, A. 2023.....	345
Figura 38. Flujograma Segunda Sesión I. Vallim, A. 2023.	347
Figura 39. Flujograma Segunda Sesión II. Vallim, A. 2023.	348
Figura 40. Flujograma Segunda Sesión III. Vallim, A. 2023.....	349
Figura 41. Flujograma Segunda Sesión IV. Vallim, A. 2023.....	350
Figura 42. Flujograma Tercera Sesión II. Vallim, A. 2023.....	354
Figura 43 Dibujo creado por una estudiante de Pedagogía de la Universidad de Granada, durante una ponencia de Elvira Molina sobre su experiencia como observadora participante del taller "Creación Compartida en Danza con Mujeres Migrantes"	Erro! Indicador não definido.
Figura 44. Dibujo creado durante el proceso creativo por la artista gráfica Michele Campos (2024).	Erro! Indicador não definido.

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Recurrencias metodológicas de las prácticas creativas del colectivo Translocadas. Vallim. (2022).	112
Tabla 2. Work Package (WP) List, tomada del documento Proposal, p. 6 (2020).....	158
Tabla 3. “Jugando con las prácticas de Improvisación” propuesta por la autora.	216
Tabla 4. Recreando imágenes, auto-imágenes e imaginarios, propuesto por la autora.	220
Tabla 5. Transformando el espacio en lugar, propuesto por la autora.	224
Tabla 6. “Creando en desplazamientos”, creado por la autora.....	226
Tabla 7. Tres fases metodológicas del taller “Creación compartida en Danza con mujeres migrantes”, elaborada por la autora. (2021)	245
Tabla 8. Estructura/Preguntas dos diarios personales	252
Tabla 9. Instrumentos utilizados, descripción, momentos y objetivos de aplicación, creada por la autora.....	302
Tabla 10. SESIÓN 1. Diseño del taller Creación Compartida en Danza con Mujeres Migrantes ..	305
Tabla 11. SESIÓN 2. Diseño del taller Creación Compartida en Danza con Mujeres Migrantes ..	307
Tabla 12. Valoración del Flujograma- Sesión 1. Vallim, A.2023.....	346
Tabla 13. Valoración del Flujograma- Sesión 2. Vallim, A.2023.....	351
Tabla 14. Valoración del Flujograma- Sesión 3. Vallim, A.2023.....	355

LISTA DE ABREVIATURAS

<i>DEA</i>	<i>Doctorado en Estudios Artísticos</i>
<i>FAP</i>	<i>Facultad de Artes de Paraná</i>
<i>IC</i>	<i>Investigación- Creación</i>
<i>ICA</i>	<i>Investigación Creación Aplicada</i>
<i>LECCSP</i>	<i>Línea de Estudios Críticos de las Corporeidades las Sensibilidades y las Performatividades</i>
<i>TMA</i>	<i>TransMigrARTS: Transformar la migración a través del arte</i>
<i>UDFJC</i>	<i>Unviversidad Distrital Francisco José de Caldas</i>
<i>UFBA</i>	<i>Universidad Federal de Bahía</i>

INTRODUCCIÓN

ENTRE,
personas, voces, intercambios, colaboraciones, perspectivas, diálogos, caminos, lugares, encuentros, distancias, países, paisajes, estados, ciudades, casas, gobiernos, idiomas, universidades, negociaciones, lecturas, relecturas, referencias, fronteras abiertas y cerradas, enfrentamientos, llegadas, despedidas, pérdidas, lágrimas, leche, sangre, manos, trabajos, sabores, temperaturas, amores y amistades...

esta tesis fue hecha.

En el momento de escritura de este documento llevo en el cuerpo: 3 años en Bogotá, 15 días en Asunción, 1 mes en Granada, 3 meses en Madrid, 5 meses en Cali, 3 meses en Toulouse, 2 años en Franca.

COLOMBIA- BRASIL- PARAGUAY-ESPAÑA-FRANCIA

entre los años de 2019 y 2024.

Entre el portugués, el español, el francés y
el privilegio de poder construir una vida en desplazamiento, teniendo la danza y la investigación-creación como aliadas intensas y generosas que provocan seguir los pies con ganas de caminar. Entre la atracción de echar raíces, de plantarme en un lugar estable (supuestamente cómodo) y el deseo de desplazamiento, de perderme, de no fijar el yo-cuerpo en un solo territorio como fuerzas que pulsan y definen mi existencia. Muchas veces, al moverme dentro de mi propio país, de una forma u otra, me sentí extranjera. Casi siempre moviéndome cada 4 o 5 años, inventando el coraje y el desapego para seguir caminando. Al mismo tiempo, creando escondites casi secretos para mantener cuidadosamente la espera, el deseo de regresar a un lugar que tal vez ya no existía.

Salir de Brasil y mudarme a Colombia para hacer este doctorado también significó una oportunidad de recomienzo. La página en blanco, la tabula rasa, no existe, decía Pinker (2004), pero sí existió la posibilidad de cambiar el paisaje, de sacar el cuerpo de lugares conocidos, de descubrir nuevas formas de vivir, de investigar-crear, de invertir lógicas de hablar-pensar, de habitar lenguajes y acentos, inventar palabras, movimientos y quizás recrear mis y nuestras formas de relacionamiento y comunicación. Alejar, desplazar, olvidar, romper, desgarrar, mirar a lo lejos, ver el doble que me refleja desde fuera (...). ¿brasileña? ¿artista? ¿mujer? recuperar mis ascendencias, deshacer imágenes e imaginarios, bailar otras danzas, proponer juntanzas femeninas, feministas, actualizar mis posturas y posicionamientos, ¿silenciada? ¿exotizada? ¿estereotipada? ¡LLEGA!!, acercar, (re)conocer, reconocermé, sentir saudades daquilo que ainda está por vir...

...Vuelvo al privilegio de la movilidad, la oportunidad de llegar a un nuevo país por elección propia, incluso sin pasaporte, visa y cédula de extranjería, más en avión e insertada en un contexto universitario de posgrado con sus posibilidades de construir redes y vínculos de colaboración. Bogotá me brindó la divina y compleja oportunidad de asumir, literalmente, mi condición de extranjera. Me hizo reaprender a caminar, fue necesario rehacer el cuerpo, fortalecer mi tono muscular para estar más cerca de las estrellas, perdiendo, encontrando, perdiendo, encontrando, perdiendo el aire (...). Respira y escucha. Colombia me dio otros nombres: Ailin, Eilin, Allin, Alline Alinê, Allyne, Eliane... al principio, un fuerte malestar por perder mi propio nombre, en el camino, la maravillosa posibilidad de encontrar y reconocer a tantas otras que cohabitan en mí. Vivir en otro país, sumergirse en otras culturas, aprender todo de nuevo, ser atravesada a diario por la pregunta: no eres de aquí, ¿verdad? Experiencias que transformaron fibras profundas de mi ser.

Transformar no es sólo alegría, en el camino hubo muchas incomodidades. Sentirme motivo de las bromas, una cuerpa¹ vista como tonta y susceptible de ser engañada,

¹ En esta investigación, el uso de la palabra "cuerpa" en lugar de "cuerpo" surge de diálogos establecidos con epistemologías feministas hispanohablantes como una forma de cuestionar el lenguaje binario y androcéntrico, que tradicionalmente invisibiliza las identidades femeninas y de otras identidades de género. Con esta elección, busco resaltar la existencia de experiencias corporales diversas y específicas, particularmente las experiencias

sintiéndome siempre observada (...). Ser mujer brasileña en América Latina (y en el mundo) sigue siendo sinónimo de carne exótica, carnavalizada y disponible para el consumo. Descubrir que Brasil sigue ignorándose como América Latina, a pesar de compartir el mismo pasado colonial: la cultura sexista, racista, homofóbica, clasista (...) herencias violentas y mortales que atraviesan nuestras cuerpas-territorios.

Ser migrante en Colombia me impuso la necesidad de buscar nuevas formas de trabajar y sobrevivir ya que cuando migro, mi formación y certificados brasileños dejan de tener valor temporalmente. Durante mis 3 años en Colombia trabajé dando talleres informales de danza contemporánea y danzas populares brasileñas, traduje del español al portugués, revisé trabajos académicos, vendí *coxinha* en las clases del doctorado, trabajé en un call center como moderadora de contenidos para una red social, donde conocí personas y sus historias migrantes de varios lugares, trabajé como guía en una feria sobre la cultura brasileña, me convertí en Eva Lora, una personaje pájara en un proyecto online con danza sobre aves colombianas (...). Migración Colombia me entregó un papelito que decía “Permanencia Irregular”, la falta de recursos se convierte en un problema, la urgencia de sacar una cédula de extranjería y tener una visa de trabajo se mezcla con los textos que se debían estudiar para el próximo Seminario de Articulación II.

Fue (es) necesario bailar para encontrar posibles espacios de reexistencia. Ser bailarina migrante delinea condiciones y cualidades específicas en mi corporalidad que fueron indispensables para este proceso de escritura. La danza me prepara para caminar, para ir y venir, para entrar y salir, para moverme de un lugar a otro, para ver desde afuera y desde adentro, para perder el centro a pesar y con la gravedad (...). Son desplazamientos perceptivos que me enseñan sobre la simultaneidad entre equilibrio y desequilibrio, control y descontrol, certezas e incertidumbres como partes que conforman el movimiento singular de estar viva. Ante todo, bailar es un ejercicio constante de cruzar planos, lugares, ejes y temporalidades;

de mujeres y personas no conformes con su género, promoviendo un lenguaje más inclusivo y politizado. Al mismo tiempo, a lo largo de este documento usted también se encontrará con la palabra cuerpo, como una opción para mostrar la transformación de esta categoría a lo largo de la investigación, especialmente al entrar en contacto con estudios sobre migraciones desde perspectivas de género.

es una práctica de apertura, de dejarme impregnar de mí misma, de las (los/les) demás y de la imprevisibilidad que ofrece cada encuentro.

Esta tesis también fue escrita en medio del amargo silencio de la elección del antipresidente Jair Bolsonaro en Brasil, la oficialización del genocidio, los pensamientos anticiencia y el crecimiento de los movimientos neofascistas en América Latina (y el mundo) y el grito de alivio y esperanza por la posibilidad de romper con retrocesos tan enormes con la reelección del presidente Lula, vinculada a las históricas elecciones de Gustavo Petro y Francia Márquez en Colombia. Sí, tuve el privilegio de testificar: por primera vez en la historia del país, Colombia eligió un gobierno progresista y una mujer negra, líderesa popular y feminista. No existe un lecho de rosas, más sí, la posibilidad de volver a respirar, de creer, de actuar y sentir la reanudación de las luchas colectivas sociales, políticas, culturales y artísticas de aquellas históricamente excluidas, invisibilizadas y sistemáticamente exterminadas.

Entre estos movimientos, una brutal experiencia de excepción compartida a nivel mundial, de diferentes formas e intensidades: la pandemia del coronavirus covid-19. El colapso global con la suspensión de la posibilidad de desplazamientos. El movimiento de quedarse en casa, si es posible, como alternativa de supervivencia individual y colectiva. El control de los desplazamientos, las diferencias sociales, las violencias estructurales completamente abiertas e intensificadas. La incompetencia canalla y total falta de humanidad de un desgobierno. La vergüenza de ser brasileña. La pérdida de muchas personas conocidas y colegas sin el derecho a despedirse mezclada con el sabor de la indignación al saber que sus vidas podrían haberse salvado, si... si, si tantos sis (...). La situación invasiva de un palito entrando por la nariz y llegando al cerebro, el famoso test PCR, se convierte en la prueba que regula nuestros movimientos. Un doctorado hecho a través de pantallas se convierte en la regla. La prolongada espera para realizar actividades de campo, encuentros artísticos y científicos y movilidades internacionales también.

Lo que aquí aparece, también fue hecho entre dos liniecitas rojas que rápidamente aparecieron en el papel y positivaron la experiencia más fuerte de mi vida. La palabra madre llega como inundación, arrastrando todo lo que ve frente a ella... comenzó a mezclarse y empezó a aparecer en medio de las palabras artista, investigadora, maestra... al poco tiempo,

se impone y justo al frente aparece: MADRE-artista-investigadora-profesora (...). Gestar una tesis, mientras se gesta, se pare y se cuida un bebé, fueron los gestos de amor y valentía más radicales de mi vida. Con ellos, he aprendido diariamente a ejercitar estados de interrupción, rotura y simultaneidad. Gran parte de esta tesis fue escrita al ritmo de los amamantamientos. Escribo antes y después de ellos. A veces son 30 minutos, a veces 15, a veces ni siquiera hay tiempo para sentarse. En ocasiones, con mucha suerte, 1h. Ya no hay tiempo para calentar las ideas, preparar demasiado el ambiente y el cuerpo. Es para ahora. ¡¡¡Ahora no, es para yaa!!! Mientras los cólicos persisten en la madrugada, los pies aprenden a caminar, los dientes rasgan las encías, la papilla cae al suelo, mientras busco el número de la página de referencia, el paño del piso, una frase conectora, una nota importante, el artículo publicado, pienso bajito: Diosas mías, ¿podré terminar?

Convertirme en madre-investigadora en el camino, definitivamente transformó los rumbos de esta investigación en diferentes dimensiones. La investigación sobre la cuerpo-embarazada y por las maternidades migrantes se impone como una necesidad. Acompañado de ello, el cuestionamiento sobre vulnerabilidades vinculadas a la autoimagen y procesos de silenciamiento femenino como problemáticas recurrentes en la vida de mujeres y personas feminizadas de diferentes partes del globo. Empezando por mí misma.

Estas fueron las motivaciones subjetivas que movilizaron esta investigación. El transitar es el punto de partida; comprender la acción de desplazarme mientras me desplazo es el desafío que me llevó al doctorado. Una posibilidad de organizar y compartir una dinámica de prácticas, ideas, conceptos, estados existenciales con el objetivo de buscar aportar habilidades y herramientas artísticas desde la investigación-creación a una posible construcción de prácticas artísticas emancipadoras frente a los innumerables procesos de violencia de género derivadas de experiencias migratorias.

Para ello, el corpus de esta investigación se organiza a partir de la articulación entre tres terrenos investigativos: 1) las prácticas artísticas del Colectivo Translocadas, 2) el taller “Creación Compartida en Danza con Mujeres Migrantes” en el contexto del proyecto TransMigrARTS y 3) el proceso de creación en danza denominado “entre mis piernas un abismo”. El acercamiento entre estas 3 experiencias pretende explicar y articular los

conocimientos que emergen del interior de estas prácticas con el objetivo de aportar pistas metodológicas y contribuir al campo de la investigación – creación colaborativa en danza.

1. Las prácticas artísticas del colectivo “Translocadas”: se trata de un colectivo y plataforma artística de creación interdisciplinaria (danza, teatro, performance y música) creado en el año de 2017 a partir del tránsito y encuentro entre artistas latinoamericanas (os) (Brasil, Argentina, Paraguay y Colombia). Lo que movió la creación del grupo fue la necesidad común de comprender las *corporalidades contingentes* que transitan por el suelo de América Latina y de cuáles maneras el proceso de creación artística puede operar como práctica poética de descolonización del cuerpo y desde el cuerpo. Como artista que forma parte de este colectivo, me propuse analizar las metodologías, componentes y prácticas artísticas que emergen de esta experiencia, con la intención de ponerlos en diálogo con otros contextos investigativos. Con ese proceso, también se indaga los modos de organización y lógicas de producción del grupo, ya que es un colectivo internacional, independiente, de personas en constantes desplazamientos entre países, ciudades, estados y barrios latinoamericanos, revelando un contexto fértil para la problematización de temas relacionados con la migración y la colaboración desde las artes.

2. El taller “Creación Compartida en Danza con Mujeres Migrantes”: se organiza en torno a una red de colaboraciones entre mujeres migrantes del grupo Joven, Progreso y Futuro de Evitar (JOPROFUEV), localizado en el corregimiento de Evitar en el departamento de Bolívar, en la costa caribeña de Colombia; la organización social feminista Cartografía Sur; la Línea de Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades, y el programa europeo TransMigrARTS: Transformar la Migración a través de las Artes. En diálogos colaborativos con esas jóvenes mujeres, el taller se construyó como un espacio de encuentro y un dispositivo de investigación donde fue posible aplicar, experimentar y analizar herramientas y propuestas metodológicas específicas, dirigidas al trabajo con mujeres migrantes desde las artes. Al vincularse con el programa TransMigrARTS se asume el desafío de dialogar con sus conductas y protocolos científicos. Para ello, este taller fue sometido a un riguroso proceso de observación y evaluación por parte de un grupo de artistas internacionales (Colombia, Francia, España y Dinamarca) e investigadoras(es) de diferentes campos del conocimiento (Artes, Antropología, Sociología,

Psicología, Ciencias Sociales y exactas) quienes analizaron la efectividad y capacidad transformadora del taller, a partir de los componentes artístico-metodológicos propuestos en diálogo con la comunidad participante.

3. El proceso de creación “Entre mis piernas un abismo”: de manera articulada con los elementos investigativos y metodológicos que se fueron descubriendo con los campos anteriores, se realizó un trabajo de investigación desde la creación coreográfica. Este proceso surge de la necesidad de poner en práctica dichas herramientas como una forma de afrontarlas y seguir problematizándolas desde nuevas perspectivas y contextos investigativos. Así, surge “Entre mis piernas un abismo”, una investigación-creación colaborativa entre mujeres sobre el cuerpo y la maternidad que tiene como objetivo discutir las situaciones sociales, culturales y afectivas que enfrentan miles de mujeres frente a la maternidad durante sus desplazamientos. El trabajo, desarrollado en el interior del estado de São Paulo-Brasil, problematiza cuestiones sobre los ideales sociales de ser mujer, vinculados a la representación de la madre santificada, la maternidad como proceso inherente y natural del cuerpo de la mujer, el proceso de exclusión de las madres del mercado de trabajo, entre otros (...). En este proceso, las dudas, preguntas y desafíos fueron y continúan siendo identificados y configurados por las necesidades intrínsecas de la práctica y las practicantes. Creemos que, a través de la práctica artística, se hace posible la elaboración de nuevos enunciados: la investigación de nuevas formas de hacer y proponer soluciones creativas.

Esta diversidad de contextos y prácticas constituye un corpus sensible y complejo, ya que busca tejer interrelaciones entre diferentes formas de conocimiento, donde procesos emocionales, reflexivos, racionales, intuitivos, creativos, críticos y perceptivos configuran una red dinámica que busca contribuir a la creación de horizontes epistemológicos más amplios e integrados. Para ello, apuesta por la producción de conocimiento de carácter inter y transdisciplinar, como forma de crear puntos de diálogo entre saberes organizados de forma no jerárquica, configurando espacios de convergencia que aborden diferentes puntos de vista y direcciones.

Inicialmente, la pregunta general que movilizó estas tesis se orientó hacia la sistematización de las metodologías y prácticas artísticas del colectivo Translocadas, indagando las formas por las cuales las mismas podrían contribuir a transformar los procesos

de silenciamiento y autoimagen de las mujeres migrantes de la población de Evitar-Bolívar y otras comunidades de mujeres migrantes en el marco del proyecto TransMigrARTS. A partir de las nuevas informaciones con las que entré en contacto durante mi experiencia de formación doctoral y, particularmente, de las evidencias producidas por los ejercicios genealógicos y auto etnográficos propuestos por la Línea de Estudios Críticos de las Corporeidades las Sensibilidades y las Performatividades (LECCSP) la dirección del problema de esta investigación cambió parcialmente.

Dos resultados importantes de estos ejercicios fueron claves: el primero se trató del reconocimiento de un proceso de invisibilización del sujeto a favor del colectivo. Me di cuenta de que, en este proceso investigativo, yo siempre estaba hablando en nombre del colectivo. Si, por un lado, tal posicionamiento significaba una tomada de posición ético-política, frente a materiales y descubrimientos producidos colaborativamente, por otro lado, funcionó como un recurso de camuflaje de mí misma, una especie de entidad colectiva, un YOSOTROS (García, 2019), lo que diluyó y dificultó la comprensión de mi propia voz y experiencias personales como artista e investigadora.

El segundo resultado me informó sobre el riesgo de caer en la proposición de un método cerrado, a modo de plantilla, que pudiera ser fielmente replicado en distintos y diferentes contextos. En este juego de buscar enmarcar modelos investigativos, se corría el peligro de generar pensamientos y acciones basados en el orden de las certezas y la reproducción de prácticas institucionalmente legitimadas, construyendo “verdaderos manuales” independientes de particularidades del contexto en los cuales son compartidos. Este aspecto, al imponer una lógica determinista, compromete la comprensión de la práctica investigativa como ambiente de producción crítica y creativa, ya que se configura como un mecanismo disciplinario que refuerza la idea de estándares rígidos y unívocos de calidad y eficiencia.

Ante estos hallazgos, el problema de esta investigación se fue desplazándose hacia posibles formas de proponer metodologías de investigación-creación aplicadas en danza, particularmente en el contexto de mujeres migrantes, desde la colaboración, la difuminación y el diálogo entre prácticas artísticas de diferentes contextos. Tal giro significó colocar en el centro del problema la posibilidad de crear pautas metodológicas, suficientemente plásticas

y situadas, lo que implicó problematizar el proceso de transformación de tales propuestas al entrar en contacto con un grupo específico de mujeres colaboradoras.

Con el ingreso de esta investigación-creación al Doctorado en Estudios Artísticos de la UDFJC, fue posible notar transformaciones, y la creación de nuevas preguntas que componen y dan complejidad a este proceso. Los aportes del doctorado a esta investigación se materializan en los enfoques propuestos por el programa que, en síntesis, implican en una reflexión crítica y decolonial orientada en deshacer los patrones de la colonialidad del poder (Quijano, 1997), desde la proposición de un conjunto de prácticas orientadas a intervenir y transformar las desigualdades sociales, basadas en la raza, el género, la clase, entre otros marcadores de raíces históricamente modernas. Los conocimientos generados a partir de los estudios artísticos, al desestabilizar la aparente estabilidad del sistema del arte moderno-colonial, con sus estándares de belleza, originalidad y eficiencia, permiten la movilización de fuerzas en el campo social a través de formas sensibles de habitar el mundo, es decir, la práctica artística como forma de ser / estar / actuar en el mundo, dimensionada en el ejercicio crítico y creativo.

Otro vínculo fundamental que transformó ese trabajo fue su conexión con el programa de investigación internacional TransMigrARTS, aprobado por la Unión Europea en la convocatoria de las propuestas 2020 Research and Innovation Staff Exchange (RISE) dentro de las acciones Marie Skłodowska-Curie, al que la Línea de investigación ECCSP, de la cual hago parte, fue invitada como resultado de una larga experiencia de cooperación internacional con la Universidad de Toulouse/ Francia. El macro proyecto TransMigrARTS se trata de una red de intercambios entre artistas, investigadores y expertos de Europa y América Latina, enfocados en la hipótesis de que “las artes escénicas, a través de las herramientas de investigación-creación pueden contribuir a transformar y mejorar los modos de existencia que han sido adscritos a los migrantes en situaciones de vulnerabilidad” (TransMigrARTS, 2020, p. 32)².

² Tomado del documento Prososal, Call: H2020-MSCA-RISE-2020 PART B

En diálogo con esta hipótesis, me vinculo a una comunidad de extranjeros latinos americanos y europeos, pues allí puedo entender y practicar: la investigación como un escenario glocal, la indagación de manera comparada entre distintas prácticas y comunidades migrantes, la profundización de experiencias en investigación-creación desde la bioética, y el compromiso de trabajar colaborativamente desde la investigación creación aplicada para la resolución de grandes problemas sociales globales, como es el caso de la migración.

Para esta investigación, la conexión con el proyecto TransMigrARTS se presentó como una invitación a transformaciones, especialmente en lo que respecta al enfoque metodológico. Significó un desplazamiento del campo de la creación artística al campo de la investigación creación aplicada (ICA)³, que, de manera práctica, se trataba de proponer dispositivos artísticos a aplicar en forma de talleres con objetivos, pasos investigativos y resultados definidos y orientados a la búsqueda de soluciones concretas a problemas socioculturales, originados en una condición específica: la condición migrante. En otras palabras, significaba “desplazar al arte de su función puramente estética, poniéndolo al servicio de una comunidad y sus posibilidades de transformación social”. (Martínez, 2017).

Amparado por TransMigrARTS, también se dio la oportunidad de la cotutela con la Université Toulouse Jean Jaurès, dentro del Doctorado de Artes y Ciencias de las Artes, con ello se amplían aún más las posibilidades de intercambios y aprendizaje de otras formas de hacer / sentir / producir conocimiento. A nivel personal, la cotutela significó una forma de seguir rastreando experiencias de investigación-creación desde el desplazamiento, relacionadas con otros problemas de interés vinculados y descubiertos en procesos de recuperación de mis experiencias vividas: el ser mujer, artista, brasileña, migrante; la posibilidad de dismantelar prácticas opresivas de silenciamiento y autoimagen desde la creación en danza, en diálogos interdisciplinarios, intergeneracionales, interculturales con diferentes comunidades de investigadores, artistas, prácticas cotidianas y colectivos artísticos.

³ La metodología de Investigación Creación Aplicada se desarrollará y detallará en el destino 3 de esta tesis.

Desde esta red y flujo de intercambios, intersecciones e intereses, surge la necesidad de sistematizar la categoría *translocar*, como una forma posible de nombrar, organizar e investigar prácticas artísticas en desplazamiento. Empiezo descubriendo definiciones del concepto desde diferentes campos del conocimiento. Desde la genética, translocar significa un cambio de localización: es cuando parte de un cromosoma se transfiere a otro cromosoma, o sea, es un desplazamiento de un segmento de un cromosoma a un nuevo lugar en el genoma (Genetics Glossary, 2008). Desde la botánica, translocar se relaciona con el movimiento interno del agua, las sales minerales y las sustancias orgánicas de una parte a otra de un vegetal (Carrapiço, 2012). En ecología, translocar se refiere a un proceso de transferencia de especies o poblaciones de su área nativa a otra área (Piratelli, 2013). En los tres casos, translocar se conecta al movimiento, (des)locación de algo y migración a otro lado o a otra posición. Al pensar el translocar desde las corporalidades, pronto emergen ideas de cruzar, atravesar, transitar, ideas de flujos e intercambios, de transformarse y ser transformada que resuenan con lo propuesto por Arturo Rico Bovio (1998) donde el cuerpo o la corporalidad no es una unidad o sustancia esencial, sino una condición dimensionada desde los aspectos personales, sociales y políticos, por lo que está en constante cambio.

Desde una dimensión personal, a partir de ejercicios de genealogías creativas propias de la LECCSP, yo entendí que la idea de translocar también se refería a un estado corporal conectado a un sentimiento de inadecuación que me acompaña hace mucho tiempo: este sentimiento de “pez fuera del agua”, de ser y no ser, de estar y no estar, de tratar de corresponder con patrones y no poder, este sentimiento de “fuera de lugar”. En este sentido, estar translocada puede entenderse como un estar entre- lugares que bien puede surgir de diferencias de clase, género, raza, etnia, nacionalidad, entre muchos otros marcadores (...). Habitar la translocación es un ejercicio constante de desplazamientos y de negociación con nuestros propios “estares de enunciación” en un movimiento simultáneo de negación y afirmación de privilegios y exclusiones, malestares y posibilidades de agencia.

Así, de manera concisa, la hipótesis de este trabajo sostiene que la condición migrante puede funcionar como estrategia creativa cuando es tratada desde sus dimensiones éticas, situadas y colaborativas. Para ello, fue necesario investigar prácticas y herramientas artísticas a partir de un estudio de aplicación situado y colaborativo con comunidades de

mujeres migrantes de diferentes geografías. A través de la realización de residencias y talleres artísticos, se propuso un trabajo riguroso con historias de vida, diferentes formas de ver y percibir, habilidades de escritura con el cuerpo/movimiento, la improvisación en danza, el contacto como forma sensible de producir y valorar las experiencias creativas y transformativas de las personas que participaron.

Con esa tesis se pretende ofrecer aportes al campo epistémico, ético y político de los Estudios Artísticos; para ello buscamos desmontar lugares comunes sobre lo que tradicionalmente se ha tratado como Arte, sus posibles funciones y alcances. El horizonte investigativo apunta para la búsqueda de propuestas creadoras y críticas para la comprensión y solución de problemas sobre el humano, las condiciones de la vida de las personas, las colectividades, y de todo aquello, lo que más genera transformación en la producción de sentidos para la construcción de otras realidades artísticas, culturales, sociales, políticas, económicas y ambientales, más integradoras y democráticas.

Esta tesis está organizada en cuatro destinos/capítulos. Utilizo la idea de destino con la intención de mostrar tanto el carácter transitorio y los desplazamientos que acompañaron la escritura de esta tesis como su cualidad procesual en el que cada punto de llegada reclamaba por nuevos puntos de salida. En el primero destino, desde un enfoque autoetnográfico, busco rastrear diferentes experiencias artísticas, académicas y cotidianas que me llevaron a convertirme en artista, docente e investigadora de danza, y a apostar en una forma de producir conocimiento anclado en la práctica artística y experiencias de vida. A partir de este ejercicio, tengo la posibilidad de construir mi propia voz como mujer-artista-investigadora, y ampliar preguntas investigativas a partir de procesos de identificación que emergen de la práctica de la autoobservación de experiencias personales que resultan en preguntas colectivas y dimensiones políticas y sociales. Las narraciones de este destino se disponen en capas, a partir de las cuales busco entrelazar hechos vividos, sentimientos, reflexiones, datos y aportes de investigaciones artísticas y sociales, realizadas dentro de una misma temática (Rambo, 1995). Del cruce entre estos elementos emergen cinco categorías, que atraviesan esta tesis de manera transversal, y que ganan nuevas complejidades a medida que avanza el proceso investigativo. Ellas son: *cuerpo, danza, migración, mujeres y translocar*.

El segundo destino, configura la primera fase del campo, producido en el contexto de la “Residencia Artística Translocadas”, realizada en la ciudad de Asunción- Paraguay junto al colectivo Translocadas. Las principales acciones científicas que acompañaron esta experiencia fueron mapear y sistematizar tales prácticas, con el objetivo de visualizar las formas en que se fueron configurando a lo largo del tiempo, así como analizar y valorar sus recurrencias, alcances y vacíos. Posteriormente, estos resultados se contrastaron con las prácticas artísticas que experimenté durante mi Doctorado en Estudios Artísticos, particularmente en el contexto de la LECCSP con su amplia trayectoria investigativa, junto con el trabajo creativo con comunidades de mujeres, y dentro del programa TransMigrARTS que de manera particular, innovadora y compleja busca, a partir de la metodología de la investigación-creación aplicada, contribuir con soluciones concretas a los problemas comunitarios derivados de las experiencias migratorias. A partir de la articulación entre estos contextos, se pudo depurar y proponer lineamientos metodológicos, específicos para la realización de un trabajo investigativo-creativo aplicado junto a mujeres migrantes. En esta ocasión, al participar en una modalidad de investigación-acción participativa, mi rol de artista-investigadora, recurrente dentro del colectivo Translocadas, se desplaza al rol de investigadora-artista. Esta posición produce muchos interrogantes, malestares y transformaciones, generando pistas valiosas para lo que busco configurar como *prácticas translocadas*.

El tercer destino, se centra en tejer diálogos entre autoras(es) y perspectivas teórico-metodológicas para investigar las corporalidades de las mujeres migrantes, así como ampliar posibles entendimientos sobre lo que llamamos prácticas artísticas en desplazamiento. Para hacer frente a la complejidad que implica tales asuntos, apostamos por metodologías y teorías combinadas e interdisciplinarias con énfasis en herramientas y enfoques desde el campo artístico.

La tesis se ubica en el campo de la Investigación-Creación (IC), una nueva modalidad investigativa que propone la intersección co-constitutiva entre hacer y pensar, entre actuar y reflexionar, entre práctica y teoría, en lo cual el proceso investigativo emerge de un vínculo íntimo e inseparable de la práctica creativa. En este enfoque, la práctica no solo forma parte del proceso investigativo, sino que orienta y compone el terreno reflexivo en relación al cual

se desarrollará la investigación, por tanto, es una postura investigativa que no contempla la fragmentación entre razón y emoción, a menudo tratada como un parámetro regulador del status y la validez del conocimiento científico dominante. Por tanto, propone diálogos y acercamientos con los diseños metodológicos propuestos por la Línea de Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades, específicamente con la Investigación Performativa (Brad Hanseman, 2006), en la cual el propio hacer dirige caminos y sugiere necesidades investigativas, y también con la Investigación Basada en las Artes (IBA), en la cual se enfatiza la experiencia de la investigadora y de las personas participantes, en la búsqueda de iluminar problemas sociales y humanos desde procedimientos y prácticas artísticas (Hernández, 2008).

Para ahondar las reflexividades y afectaciones compartidas entre yo y las comunidades colaboradoras de esta investigación, me acerco al método etnográfico a través del lente del arte. El interés fundamental es conocer las realidades socioculturales y socio situadas (Hunter, 2019) de las comunidades desde adentro, y de la aproximación entre las prácticas en danza, donde cada movimiento cobra sentidos más allá de su apariencia física en los significados que les atribuyen las practicantes. Parafraseado a Ingold (2015), apostamos por la construcción del conocimiento a través de la participación y la posibilidad de experimentar desde dentro, en carne y hueso, los procesos que se construyen a partir del encuentro con las personas, con las prácticas y con los problemas que emergen.

En cuanto a la categoría cuerpo, la investigación se vincula al movimiento del giro corporal-afectivo, que ha ganado relevancia a partir del siglo XX, cuestionando tradiciones y representaciones dualistas entre cuerpo y mente, e introduciendo en los debates la experiencia corporal de todo ser vivo. La pregunta sobre el papel y la experiencia del cuerpo, ya sea en el contexto de la vida social y/o cotidiana, ha cobrado especial fuerza en las últimas décadas en América Latina (Castillo Ballén, 2015; Citro, 2010; Pedraza Gómez, 2007; Rico Bovio, 1998). Tal movimiento se vincula con la perspectiva de la encarnación (*embodiment perspective*), que sustenta el carácter activo y transformador de la práctica corporal, buscando “una aproximación fenomenológica en la que el cuerpo vivo es un punto de partida metodológico más que un objeto de estudio”. (Csordas, 1993, p. 136) En este mismo sentido, tejemos diálogos con la teoría de la corporeidad de Arturo Rico Bovio (1998), quien nos

presenta formas de comprensión más amplias en las cuales demuestra que nuestra naturaleza/conciencia es corpórea y está dimensionada a partir de complejos procesos personales, mentales, energéticos, físicos, sociales y espirituales que están en constante cambio, lo que redimensiona las formas de problematizar, por ejemplo, las cuestiones vinculadas a las formas de construcción de nuestra autoimagen.

Con la intención de contribuir al estudio crítico de las corporeidades, sensibilidades y performatividades, este proyecto propone una nueva ruta investigativa para valorar las experiencias de mujeres migrantes a través de la propuesta de una metodología de investigación-creación, basada en dispositivos artísticos desde la danza y las intersensibilidades cinéticas. En diálogo con los objetivos investigativos de la línea de investigación, busca iluminar comprensiones sobre cómo las prácticas corporales, artísticas y prosaicas, impactan la organización social y colectiva, así como las representaciones biopolíticas del sujeto, el arte, el género, la raza (...). (Castillo Ballén, 2015)

Para profundizar en la comprensión y estrategias de acción frente al proceso de invisibilización, empobrecimiento y violencia sistémica, en relación a las mujeres y personas feminizadas, especialmente migrantes, y comprender prácticas de emancipación femenina, trazo diálogos con Epistemologías Feministas en su pluralidad de líneas: Feminismos Negros (Lorde, 2007; Hooeks, 2019; Gonzales, 2020; Ribeiro, 2017), Feminismos Post Coloniales (Anzaldúa, 1987; Federici, 2010; Oyèwùmí, 2016), Feminismos Decoloniales (Lugones, 2020; Segato, 2016) y Feminismos Descoloniales (Espinosa; Curiel, 2020), que con sus diferencias y especificidades, se encuentran y conectan con el terreno común de resistencia, lucha y crítica del modelo epistémico racionalista. Los feminismos críticos se instalan precisamente en la oposición radical a esta forma de conocimiento objetivo-analítico-racional, proponiendo caminos alternativos y otros modos de articulación que, entre muchas agendas, cuestionan la presencia y representatividad de las mujeres y las personas feminizadas en el ámbito científico, poniendo en el centro de los debates “... las relaciones de poder y las desigualdades derivadas del funcionamiento simultáneo y co-constitutivo de sistemas de opresión, que son paradójicamente sistemas de representación y agencia (como género, razón, etnia, la clase, la sexualidad) (Esguerra, 2015).

En lo que respecta al campo de los Estudios de la Danza, la investigación se aproxima a una corriente contemporánea de pensamiento en la que se entiende la misma como una forma específica de conocimiento, *la danza como pensamiento del cuerpo* (Katz, 2005). Tratar la danza como una forma reflexiva en movimiento permitió profundizar la relación “movimiento-conocimiento” en la que se asume que el acto de conocer, producir sentidos y significados y sus transformaciones, proviene del movimiento (Sheets-Johnstone, 2011). Una forma particular de conocimiento en danza nos interesa en esta investigación: la práctica de la improvisación y la improvisación de contacto. Existen varias formas de abordarlas, aquí, el interés por estos métodos proviene de la posibilidad de producir un tipo de danza en la que la cooperación y el apoyo mutuo son condiciones básicas para su existencia: son experiencias corporales basadas en el cuidado y la responsabilidad con una misma y con la otra; la percepción y observación de las posibilidades de la expresión corporal desde la recreación de formas de mirar, de estar en el mundo y abrirse a la experimentación de lo que afecta a quien improvisa en el momento en que se produce la improvisación.

Para profundizar en los elementos y procedimientos que constituyen este tipo de práctica, establecimos diálogos con investigadoras(es) - artistas que, entre sus diferencias y particularidades teórico-prácticas, comparten comprensiones comunes de la improvisación como práctica de convivencia, de producción de diferencias, de acuerdos, de manejar la imprevisibilidad y el azar que, en el camino investigativo, son tratados como potencias creativas (Siedler, 2014; Guerrero, 2008; Hercoles, 2011; Martins, 2002; Sevegnani, 2019; Paxton, 1972).

Por mi experiencia como bailarina y profesora de danza interesada en la transformación de modos de existencia, a través de la experiencia con el movimiento, también elijo dialogar con una perspectiva fenomenológica, con el fin de registrar y valorar las vivencias pre-reflexivas y las lógicas cinestésicas presentes en las prácticas en danzas investigadas, con la intención de reconocer los sentidos, las formas de orientación, los valores y las intersensibilidades cinéticas (García, 2006) desde la estructura cualitativa del movimiento (Sheets-Johnston, 2011). Tal enfoque, al enfatizar las competencias comunicativas del cuerpo, esclareciendo las relaciones espacio-temporales de las intercorporeidades, permite que esta investigación valore las transformaciones de las

vulnerabilidades a partir de elementos específicos y particulares de la experiencia con el movimiento.

El cuarto destino, configura la segunda fase del campo, que es la realización del taller artístico “Creación Compartida en Danza” con el grupo Jóvenes Progreso y Futuro de Evitar (JOPROFUEV) con el cual aplicamos los procedimientos e instrumentos artísticos que se fueron descubriendo y sistematizando. En este destino nos adentramos en el proceso de descripción reflexiva en torno a las fases, metodologías y dispositivos artísticos utilizados, así como su proceso de aplicación, análisis y resultados. Buscamos resaltar las formas en que tales prácticas dinamizaron transformaciones en las personas participantes, con particular interés en identificar cambios en torno a la autoimagen y los procesos de silenciamiento. El cuidado y la responsabilidad bioética se caracterizan como un rasgo particular de este destino, que se materializa en la elección de no hablar en nombre de otras/otros/otres, para evitar interpretaciones sesgadas, abusos o espectáculos. El cuidado con no silenciar las voces-cuerpas de quienes son, de hecho, el corazón de estos escritos.

Cada uno de estos destinos/capítulos, con sus puntos de origen y llegadas específicos, conforman una suerte de trama que nos permite, poco a poco, configurar un tejido afectivo-cinestésico con su propia manera de ver, indagar y “dar cuerpo” a lo que, en esta investigación denominamos prácticas translocadas: una propuesta metodológica que se fundamenta en el encuentro entre mujeres, lugares, interculturalidades y, en desplazamientos. El objetivo no fue proponer una metodología replicable como modelo, sino ofrecer y visibilizar habilidades, pautas y dispositivos artísticos encaminados a retomar las corporalidades y sensibilidades de las mujeres migrantes, de manera que puedan ampliar las formas de problematizar y valorar sus experiencias de vida, teniendo como horizonte la transformación de las vulnerabilidades históricamente dirigidas hacia nosotras. La principal particularidad de las prácticas translocadas es que, a partir del fundamento de pensar en movimiento, propone un conjunto de herramientas artísticas, políticas y afectivas ubicadas entre la creación compartida, colaborativa en la danza y desde perspectivas de género en las que la visualización de potencialidades corporales, intersensibles y los elementos experienciales de las mujeres que las viven, son detonantes que organizan y orientan las experiencias y diálogos de cada encuentro.

Finalmente, este mundo de palabras y letras que aquí aparecen son un intento de captar, dar forma, disponer, organizar, todo aquello que es pura experiencia en el cuerpo y por tanto continúa continuamente en estados de transformación...

Esta tesis también es migrante.

DESTINO I. LOCALIZAR

1. MI CORPA ARTISTA MIGRANTE O DE LA NECESIDAD DE VOCES FEMENINAS

En este primer destino, dividiré mi narrativa en seis situaciones, escritas de manera no lineal y escogidas a partir de los afectos y marcas que se imprimieron en mi corporalidad. Esta elección surge del carácter dinámico y plástico que singulariza los tiempos de la memoria entrelazados con una especie de (dis)continuidad temporal, que llevo como resultado de mis experiencias de ser una corpa migrante en el mundo. Una suerte de escritura en movimiento que dibuja flujos y fragmentos con diferentes intensidades: trayectorias, asuntos, pedazos de mí que por momentos parecen no coincidir; luego, adelante se conectan, a veces son cortes secos y abruptos, otras tejen relaciones que, hasta entonces, yo misma desconocía. Son escrituras-presencias espiraladas e inacabadas.

De hecho, es un intento de perseguir rastros de diferentes estados de práctica que me llevaron a convertirme en artista de la danza, profesora e investigadora y a invertir en una forma de producir conocimiento en desplazamiento, anclado en la práctica y en las experiencias de vida. Un tipo de conocimiento que se teje desde la intersección entre hacer y pensar, entre actuar y reflexionar, entre práctica y teoría y, en este caso, desde el vínculo íntimo e inseparable con el hacer artístico.

En este sentido, este destino es una invitación a ti, lectora (r/e), a navegar entre mis experiencias artísticas, académicas y cotidianas, así como los desafíos y luchas que atraviesan los contextos en los que se inscriben; son atisbos, desde el hacer artístico y del método autoetnográfico, que conducen a indagaciones sobre el cuerpo, la danza y las experiencias de ser mujer, artista, brasileña y migrante. De hecho, siento que este destino es, finalmente, un paseo de la lengua por la boca, una lubricación de la garganta tragando saliva lentamente, una vibración de las cuerdas vocales a través de tonos desconocidos con la intención de exponer anatomías silenciosas y desestabilizar viejos lugares que se daban por sentados y

estables. Es, finalmente, arriesgarse a hablar, con todas las implicaciones que conlleva este acto (...)

É como se os olhos girassem para dentro e tudo ficasse turvo. A coluna parece ganhar quilos, e pode até chegar a pesar toneladas, já não se pode sustentá-la. As pernas amolecem e os ombros se fecham em direção ao peito. A garganta se contrai. O coração também. Arde a respiração que acelera. A voz, quando sai, é trêmula e desconfiada. Às vezes mãos e pés frios, outras vezes orelhas e bochechas quentes. Pode até chegar a escorrer gotas de suor nas costas, que escorregam espremidas entre cabelos, ossos e poros...

(*Os silêncios e suas anatomias*, Aline Vallim - Granada/ Espanha - Janeiro de 2022).

* * *

Es mejor decir que mi voz-escrita aparece en la primera persona del singular como una forma de asumir que esta investigación está atravesada por experiencias personales; la intención no es producir una escritura "*yoista*" que privilegia "mis experiencias" como si fueran más importantes o mereciera más atención que las numerosas experiencias existentes; es más bien una forma de situar problemáticas socioculturales desde mi propia corporalidad como bailarina-investigadora con el propósito de ofrecer otras perspectivas y preguntas a experiencias correlacionadas, de forma íntima e inmediata.

En la mayoría de mis experiencias de investigación anteriores, había estado reproduciendo la antigua y conocida *escritura académica*, que me enseñó a no dejar transparentar la dimensión personal, porque de ser así, lo más probable sería que la investigación no fuera tomada en serio. Convencida de esto, practiqué con rigor este modelo a partir de un tono neutral, objetivo e impersonal, ya que esos, supuestamente, garantizarían la validez y credibilidad de la investigación. Después de unos años de práctica en esta lógica, pude reconocer su gran eficacia para esconderme, invisibilizarme y producir un tipo de investigadora desincorporada.

Desde mi entrada al Doctorado en Estudios Artísticos de la UDFJC, del encuentro con prácticas y teorías feministas y de(s)coloniales, de encuentros fortalecedores con mujeres amigas y colegas artistas-investigadoras, y del estado permanente de desasosiego con la escritura académica, comencé a cuestionar esta voz neutral, y el deseo de asumir mi propia voz como investigadora tenía cada vez más sentido. Además, la necesidad de problematizar las relaciones entre el arte, el género y la migración surge como una cuestión de investigación de una manera inseparable a mi lugar de enunciación como investigadora, mujer, artista y migrante. Soy parte del universo que propongo investigar y, en este sentido, me di cuenta de la importancia de dejar que mis experiencias hicieran parte del cuerpo de la tesis, lo que necesariamente significaba ponerme en una especie de "laboratorio vivo" en el cual sería observadora de mí misma y, por lo tanto, me arriesgaría a hablar-escribir en primera persona.

Enfrentarse al miedo a exponer mi propia voz (hocks, 2019), sigue siendo una acción desafiante, una toma de decisión que me ha resultado ambigua: liberadora y al mismo tiempo, arriesgada. Liberadora porque cada vez que escribo, es como si pudiera dar otros significados a mí misma y a mis experiencias, lo que impulsa nuevas posibilidades de lectura de los contextos sociopolíticos en los cuales se inscriben mis experiencias, lo que permite dialogar con una colectividad más amplia. Arriesgada, porque la imagen que evoca es la de estar desnuda y posicionada justo frente a ti lectora (r/e), lo que a veces resulta incómodo y de alguna manera hasta vergonzoso. Audre Lorde anima a seguir cuando dice que las mujeres “fuimos educadas para respetar el miedo más que nuestra necesidad de lenguaje y definición, pero si esperamos en silencio a que llegue el coraje, el peso del silencio nos ahogará”. (Lorde, 1977)

Hablar y reflexionar sobre las prácticas en las cuales estoy implicada plantea desafíos epistemológicos y metodológicos a la investigación. De entrada, desestabiliza nociones rígidas y fragmentarias entre "sujeto" y "objeto" de investigación, tratados como entidades separadas y distantes por la ciencia tradicional. Por más neutral que uno quiera ser, ya se sabe que el observador afecta a lo observado, al mismo tiempo que es afectado por el propio proceso investigativo, especialmente en las investigaciones colaborativas. En el campo de la investigación en las artes, la investigadora Sandra Mayer (2014) propone que las artes del cuerpo, al partir de la comprensión de la dimensión encarnada del acto cognitivo, pueden ser

una de las claves para romper con los abismos entre hacer y conocer, entre ciencia y experiencia, entre observar y describir, entre quien investiga y el fenómeno investigado.

Interesada en acercar distancias y poner en diálogo mis propias experiencias personales con las de las comunidades de mujeres migrantes que colaboran en esta investigación, encuentro en la práctica artística en diálogo con la autoetnografía, un camino posible de escritura. Enfoques que posibilitan indagar mi propia posición como investigadora, de manera crítica, subjetiva y sensible, para interpretar y comprender los contextos políticos, sociales y culturales en los que se inscriben tales experiencias (Ellis, 2015). Optar por la autoetnografía es, ante todo, una opción política, ya que al construirse a partir del entrecruzamiento entre lo personal y lo cultural, permite legitimar otras formas de saber y escribir más allá de la objetividad determinista, que borra a las personas de sus historias y contextos.

Para Mercedes Blanco,

(...) una manera de ver a la autoetnografía es ubicándola en la perspectiva epistemológica que sostiene que una vida individual puede dar cuenta de los contextos en los que le toca vivir a esa persona, así como de las épocas históricas que recorre a lo largo de su existencia. (Blanco, 2012 p. 54-55)

En otras palabras, el sentido de esta elección es recuperar experiencias de carne y hueso, identificar y nombrar algunos “nudos en la garganta” guardados en silencio, con la intención de visibilizar cuestiones socioculturales de manera más precisa, más amplia, de manera que tenga las condiciones para situar mis “estares de enunciación” dentro del campo que propongo investigar. Planteada por la investigadora María Teresa García durante reflexiones durante clases en el doctorado, la idea de “estares de enunciación”, aparece como una alternativa en relación a la terminología de “lugar de enunciación”. Si bien esa denota una cualidad de fijeza y determinación, aquella dice respecto al movimiento permanente e inagotable de estarnos continuamente haciendo y rehaciendo nuestras maneras de prendarnos al mundo y desplegarlos ante el mundo, para pertenecer y participar lo cual reclama salir de la fijeza que supone un lugar de enunciación estable o su contrapartida, el relativismo absoluto.

Para ello, también me acerco a la máxima feminista que dice “lo personal es político” (Hanisch, 1970) con la intención de fortalecer el movimiento de desmantelamiento de fronteras que insisten en separar y jerarquizar la dimensión pública de la privada, la personal de la colectiva, la subjetiva de la objetiva (...). Una división creada y normalizada por estructuras de poder patriarcales que atribuyen estratégicamente el orden femenino al ámbito privado; es el ámbito de la domesticidad, de la afectividad, de la sensibilidad, de los cuidados (...). En este orden de ideas, las cuestiones privadas y/o subjetivas se consideran menores o sin importancia. No está de más recordar que, en dado momento histórico, “una mujer que hablaba en público no era, en muchas circunstancias, una mujer por definición”. (Beard, 2017, p. 50)

Es el interés de asumir y problematizar mi rol político en relación al tema de esta investigación, lo que me hace acercarme a tales planteamientos, asumiendo mi influencia como autora en las elecciones y direcciones investigativas, así como en sus desdoblamientos. Quizás este camino metodológico sea también, de alguna manera, una forma de acercarme a ti, lectora (r/e) y de suscitar tu capacidad de empatizar con personas y contextos diferentes al tuyo, aunque no formes parte directamente de los universos culturales aquí tocados (...).

1.1. Desempolvando el silencio o ella puede hablar

¿Cuántas veces he temblado de rabia por no decir lo que quería decir? ¿Cuántas veces he tragado saliva seca porque me interrumpieron antes de terminar mi discurso? ¿Cuántas veces el discurso saltó de mi boca a una boca masculina y, a partir de ahí, empezó a escucharse? ¿Cuántas veces he tenido miedo de hablar? ¿Cuándo fue que aprendí a callar? ¿Cuántos silencios atraviesan mi carne?

En el contexto de mi familia, en el interior del estado de São Paulo - Brasil, donde me crie, "hacer silencio" significaba una señal de “buena educación”, “respeto” y “obediencia”. A pesar de los avances educativos positivos, dentro de mi núcleo familiar, mi hermana, mis dos hermanos y yo fuimos educadas y educados con base a un modelo tradicional de educación donde casi no había espacios para escuchar nuestras voces como niños y adolescentes. Mis padres, abuelas (os) y bisabuelas (os) también fueron educadas (os) en este mismo modelo, con mayor rigor aún, en el que el miedo regulaba y condicionaba

el comportamiento y la conducta. Castigos corporales como: permanecer en absoluto silencio en un rincón de la casa arrodillado sobre granos de maíz, ser golpeado con un cinturón por regresar a casa con alguna herida, recibir pimienta en la boca por decir “cosas que no se deben decir”, eran prácticas cotidianas vistas con buenos ojos para el desarrollo de personas educadas.

Al crecer en una familia patriarcal, donde se priorizaban las necesidades del padre y se ocultaban las necesidades de la madre, hasta el punto de ignorarlas, el silenciamiento de las mujeres en la casa era algo común y normalizado. "¡Silencio, tu padre está cenando!", "Silencio, que tu padre está viendo la tele", "¡¡No salgas de la habitación ahora, tu padre está comiendo!!" (...) eran expresiones que mi madre aprendió y con las que hacía malabares para tratar de mantener en silencio a cuatro niños en una habitación para satisfacer las necesidades de mi padre y evitar que nos gritara. Después de una pelea, donde solo se escuchaban los gritos de él, mi madre también aprendió a callarse y llorar en silencio, escondiéndose en el dormitorio, para que nadie se diera cuenta.

En general, a los hombres de mi familia, especialmente a los “padres de familia”, “proveedores”, “esposos” siempre se les ha garantizado el derecho de voz y tantos otros privilegios, desde los más sutiles hasta los más densos: el lugar reservado en la mesa, la opción de no involucrarse en las tareas del hogar o el cuidado de los hijos, el derecho a salir solos por la noche a la calle a una edad temprana sin el temor a ser violados, ganar salarios más altos, el derecho a tener una opinión y tener la última palabra, y una lista interminable de otros muchos (...). En esta jerarquía de poderes, ocupar el lugar de la niña-hija menor en la estructura familiar, que es el lugar que yo ocupé, correspondía a colocarse en la escala más baja de derechos y visibilidad dentro y fuera de la familia.

La investigadora Clara Carreño (2022), especialista en estudios de las infancias, nos brinda una mirada muy interesante sobre este tema, cuando propone en sus investigaciones una perspectiva ampliada de la categoría *infancia* a partir del análisis de prácticas, mapas mentales, apuestas artísticas, educativas y culturales que permitan comprender las formas en que se han construido socialmente significados y representaciones que orientan lo que entendemos por *niña*. Para ello, analiza la palabra infancia. Su origen está en el siglo XVIII y su significado etimológico, proveniente del latín *infantilis*, *corresponde a: IN: negativo*,

*más FARI: hablar, es aquel sin habla*⁴; es decir, una persona sin voz, o que no tiene las competencias necesarias para expresarse por sí misma a través del lenguaje articulado.

La categoría infancia, según la autora, va más allá de la cuestión de la edad, ya que se utiliza como un dispositivo discursivo de poder para distinguir a las personas capaces de las personas incapaces de participar y tomar decisiones en la vida política y social. Tal distinción, producida desde una visión moderna-colonial, no es gratuita, es una estrategia de control, obviamente creada por quienes se definen como capaces: hombres, blancos, heterosexuales, ricos, cristianos (...) dejando en los márgenes, toda una población que se distingue o que no encaja en estos marcadores: mujeres, negras (os), indígenas, niñas y niños, las (os) empobrecidos, los colonizados (...). Todas estas personas, catalogadas como incapaces, conforman la categoría de *infancia*, ya que sus existencias son sistemáticamente invisibilizadas a través de procesos de infantilización en los que sus voces son silenciadas y/o no son tenidas en cuenta, ya que, según los capaces, no son lo suficientemente competentes para decir algo que tenga sentido o merezca ser escuchado.

En este contexto, Clara también refuerza que la idea de “niña” gana otras complejidades ya que, al mismo tiempo que se ubica dentro de la categoría infancia (sin voz), se produce dentro de un modelo patriarcal que se legitima desde la autoridad masculina materializada en la figura del padre, el hermano mayor, el tío, o una representación masculina (...). Esta figura tiene el poder de decidir qué hacer con la vida de esta “niña incapaz”, especialmente a través del castigo recurrentemente disfrazado de protección; por eso, es común observar, por ejemplo, que a las niñas se les exige más responsabilidad en las tareas del hogar y en los estudios, en el aseo y el orden, en el cumplimiento de las normas y en las formas de exigir las, partiendo de la idealización de que se presente un comportamiento dócil, ingenuo e indefenso.

La intención aquí no es producir una idea universal o esencialista sobre lo que significa ser una niña; se sabe que se trata de una construcción social en constante movimiento y con diferentes significados según el tiempo histórico y sus diferentes

⁴ "Infância", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [en línea], 2008-2021, [consultado en 22-10-2022].

contextos. Aun así, es posible afirmar que, ser niña en el contexto latinoamericano, en mayor o menor medida, significa estar expuesta a situaciones de vulneración de derechos, pues diversas circunstancias sociopolíticas ubicadas en nuestros territorios continúan reproduciendo representaciones sociales que refuerzan relaciones extremadamente violentas, experimentadas o conocidas por muchas de nosotras.

Isso não é um sonho.

A cama era grande e alta feita de madeira pesada. Em sua lateral, de forma embutida, haviam grandes gavetas com puxadores feitos de argolas de ferro, pretas e grossas onde se guardava uma coleção de presentes de toda natureza, muitos dos quais seriam entregues a mim aleatoriamente, durante o transcorrer do ano.

A roupa de cama era verde, feita de um tecido bem macio e com franjinhas douradas e delicadas nas pontas. O cheiro era de amaciante suave, talvez flores do campo, ou algo assim. Travesseiros brancos, lençóis brancos, cortinas brancas, paredes e teto brancos. Ele, um homem, branco, com os seus 40 e poucos anos. Eu criança, pequena, miúda, entre 5 ou 6 anos. Ele sempre gostou de fazer a sesta depois do almoço. Neste dia, anunciou que eu o acompanharia, para descansar com ele. Eu criança entre 5 e 6 anos.

Quarto em penumbra. Não tenho sono, quero sair para brincar. Ele, com uma voz macia me diz que podemos brincar ali mesmo. Seus dedos grandes entram em minha calcinha e cobrem minha pequena vulva. Ele me diz que tem um avião, tirando seu pênis para fora e levando minhas mãos pequeninas para tocá-lo. Ele começa a fazer uns sons estranhos com a boca, e fala no meu ouvido, baixinho, que essa brincadeira é muito legal, que era para continuarmos, que era uma brincadeira só minha e dele e que eu não contasse para ninguém.

Foram mais ou menos 20 anos, revistando essa história na forma de pesadelos recorrentes que me faziam despertar em um só pulo, tremendo, chorando e sentindo uma espécie de

culpa e nojo de mim mesma. Eu carregava o peso desta memória, e não entendia por que eu sonhava com isso. Mas no fundo eu sabia que algo de muito estranho tinha... afinal de contas desde muito jovem eu sentia um asco profundo dele, meu padrinho, sempre que se aproximava ou tocava em mim. Até que enfim, em um dia desperto encharcada de suor e de certeza, e vomito em voz alta para mim mesma:

isso não foi um sonho.

(Incesta, Aline Vallim- Franca-SP /Brasil- agosto de 2023.)

Fue por miedo a que no me creyeran, a que no me escucharan, a la baja autoestima, a la culpa, por asco hacia mí misma, por miedo de romper con la supuesta “unión familiar”, por haber sido educada para obedecer a los adultos (...) que guardé esta historia en profundo silencio durante tantos años. Acercarme a las investigaciones de la autora y activista social bell hooks⁵ (2019), me hace reconocer que, en realidad, mis cuestiones nunca fueron sobre la vergüenza o la timidez, como creí durante mucho tiempo; se trata de un largo y riguroso proceso de socialización hacia el silencio, que acompaña históricamente la existencia de muchas mujeres y que se transmite de generación en generación desde la más temprana edad. hooks comenta que, “(...) nuestro discurso, “el discurso correcto de la feminidad”, era a menudo el soliloquio, la charla en el viento, para oídos que no la escuchaban, la charla que simplemente no se escucha”. (hooks, 2019, p. 33)⁶

Cuando miro hacia atrás a las mujeres de mi familia que me precedieron, tías, abuelas, primas, tías abuelas, salvo muy raras excepciones, me doy cuenta de cuánto silencio atravesó

⁵ bell hooks, seudónimo de Gloria Jean Watkins, adoptó escribir su nombre en letras minúsculas como un acto de resistencia y humildad. Quería resaltar la importancia de las ideas y el contenido que compartía, en lugar de centrarse en su propio nombre o identidad. Al escribir en minúsculas, hooks busca desviar el enfoque del "ego" y enfatizar lo que dice, no quién es. Esta práctica también simboliza su compromiso con la igualdad y la deconstrucción de jerarquías, especialmente en discusiones sobre raza, género y clase.

⁶ Traducción propia.

sus vidas y sus procesos de formación que las llevaron casi que, de manera invisible, a convertirse en amas de casa, madres, esposas, cuidadoras. No es casualidad que todas mis tías abuelas por parte de madre, además de ser madres de numerosos hijos, fueran excelentes cocineras y costureras, cada una de las cuales era reconocida por hacer deliciosos dulces caseros. El hecho es que, en la gran mayoría de los casos, no se trató de una elección, sino más bien el cumplimiento de tareas y obligaciones vinculadas a los roles de género. Se trataba de conductas encaminadas a mantener las buenas y tradicionales costumbres de la familia patriarcal y, por tanto, la inevitable sumisión al varón, naturalizado como “la persona pensante de la casa” y que, en mayor o menor medida, se vieron obligadas a realizar trabajos de cuidados excesivos, mal remunerados (si es que se les pagaba) y socialmente devaluados como casi todos aquellos que ocupan la posición de mujer o del femenino.

Mi abuela materna, Augusta do Nascimento Vallim, fue la primera, entre cuatro hermanas, en poder ir a la escuela. Me dijo que le tomó largos meses de pura insistencia a su padre, después de repetir todos los días la frase de que “estudiar es cosa de hombres”, para darse por vencido. Ella lo consiguió, pero el viaje para llegar a la escuela en carreta era largo y estaba condicionado a la supervisión de su hermano mayor quien, desde entonces, la llevaría y traería de regreso a casa todos los días e informaría a su padre cómo se comportaba. Mi abuela paterna, India Câmara de Melo, era ama de casa y también trabajaba haciendo objetos y tejiendo ropa de tricô para conseguir más recursos para la casa. Si bien, con mucha lucha logró terminar los primeros 4 años escolares en la niñez, no pudo continuar con sus estudios por la precariedad en los recursos y los excesivos trabajos de cuidado naturalmente realizados por ella.

Las historias de vida de mis dos abuelas están en línea con la historia del acceso de las mujeres a la educación. Constituida a lo largo del siglo XIX como una categoría educativa específica, la educación de las mujeres, evidentemente elaborada por la masculinidad, tenía como objetivo instruir a las mujeres para reforzar e instalar su inclinación natural a ocupar socialmente el rol de cuidadoras. “Esta circunstancia se combina con la restricción del acceso de las mujeres a los derechos civiles decretada por cuenta de sus mermadas capacidades racionales y, a la vez, con el desarrollo del capitalismo, que se apalanca en una distribución

sexual del trabajo que encarga a las mujeres, en calidad de amas de casa, del trabajo doméstico y de la reproducción de la vida y de la fuerza de trabajo, es decir, del gobierno del hogar”. (Pedraza, 2011, p.74)

Mi madre, Heloísa Helena Vallim de Melo, habiendo crecido en la ciudad de Campinas-SP, una de las ciudades más grandes del estado de São Paulo, en un contexto sociopolítico en el que las demandas por los derechos de las mujeres ganan terreno con las luchas feministas, tuvo acceso a una formación educación más amplia, siendo la primera de las pocas mujeres de la familia, de su generación, en ingresar a la universidad y la primera en recibir el título de maestría. Para poder culminar sus estudios, la jornada laboral era triple: aula como docente en ambos periodos para personas sordas, madre de 4 hijos, tareas domésticas, esposa, además de vender sandwiches y jugos durante las pausas para el café de las clases universitarias en momentos de merienda de universitarias, para subsidiar sus estudios. Soy un reflejo de la lucha y la re-existencia de todas ellas. Soy la segunda generación de la familia en tener acceso a la educación superior.

Estas historias no son solo de las mujeres de mi familia; tampoco es mi intención generalizar las realidades de la vida de las mujeres, las experiencias de ser mujer son innumerables, diversas y complejas, así como los contextos sociales existentes y las realidades de vida. Pero el hecho es que, entre diferencias y particularidades de forma, se siguen reproduciendo y afectando contenidos patriarcales en la vida de innumerables mujeres de diferentes partes del mundo a través de prácticas de silenciamiento, ya sea a través de la infantilización, la imposición, el descrédito, la inhibición, del ridículo o la burla. Las voces femeninas y feminizadas son sistemáticamente desautorizadas en relación con la única voz masculina y blanca que se sostiene devaluando a las oradoras y sus ideas.

Hablar en voz baja, no expresar opiniones, no argumentar o defender posiciones que generan debates y conflictos, callar ante el discurso masculino, el silencio como habilidad, atributo, encanto o educación femenina, son actitudes que forman parte del imaginario, que conforma “el manual de buen comportamiento femenino” que rige la gran mayoría de las familias brasileñas blancas de clase media, de la cual formo parte. En ese sentido, surge la

pregunta: ¿Cómo podemos refutar este lugar, trascender, reexistir y fortalecernos colectivamente frente a estas imágenes e imaginarios distorsionados que siguen reproduciendo las violencias de género?

Como dice Djamila Ribeiro (2017), “tener derecho a la voz es tener derecho a la humanidad”, lo que invita a ampliar la noción de voz más allá de su significado físico, aquel producido por el roce de las cuerdas vocales, pero entender la voz como acción en el mundo, como derecho de participación y expresión, de acuerdo y desacuerdo y, sobre todo, de manifestación como sujetas políticas de derechos. En esta línea, Solnit (2017) afirma que “(...) si tener voz, poder hablar, ser escuchado y creído es esencial para ser partícipe, ser humano con pleno reconocimiento, entonces es importante reconocer que el silencio es la condición universal de la opresión, y hay muchos tipos de silencio y de silenciados”. (2017, p. 35)

Podemos situar, por ejemplo, los silencios institucionales que se despliegan en la perpetuación de las desigualdades de género, en la ausencia de mujeres que ocupen espacios de poder, en el privilegio de ciertas identidades, mientras otras son rechazadas en el sentido epistémico, en la naturalización de la muerte y /o violencia contra los cuerpos femeninos/feminizados, especialmente las mujeres negras, trans e indígenas (...) con todos estos silencios contruidos y mantenidos a través de la imposición de una voz que se legitima como “La Voz Única” y, por tanto, la única que tiene derecho a hablar y decidir por sí mismo y por la vida de las demás. Tales reflexiones provocan muchas preguntas: ¿Qué grupos históricamente no tuvieron derecho a manifestarse y, por lo tanto, se les negaron sus derechos humanos? ¿Qué voces están legitimadas y cuáles no? ¿Por quién? ¿Qué se puede decir? ¿En qué contextos? ¿Quién determina el derecho a participar?

Para reflexionar sobre tales cuestiones, Solnit (2017) colabora con el argumento de que el silencio es, precisamente, uno de los núcleos fundamentales que moviliza la violencia estructural contra las mujeres y, por tanto, refuerza que es necesario llevar la discusión más allá de la cuestión de quién puede tener voz o no y cuestionarnos cuáles estrategias serían necesarias para escuchar lo silenciado, lo que invita a preguntarnos qué significa realmente escuchar: “qué cuerpo y qué vida se escucha cuando se pone el oído”. (Solnit, 2017, p. 4)

Não esqueço dos momentos nos quais nossas vozes eram ouvidas, e não por coincidência, eram os momentos onde estávamos somente entre mulheres. Enquanto a louça era lavada, deitadas na cama da minha avó, fazendo massagens nos pés uma das outras, cutucando espinhas, ou enquanto se cozinhava, mexendo nas plantas, enquanto se misturava os doces no tacho, se costurava ou simplesmente durante momentos onde a mulherada mais velha da família se juntava para comer ou beber algo juntas... eram aí nesses momentos que eu adorava me juntar para escutar e que, não raramente, era convocada a falar...entre risadas, fofocas e compartilhamento de situações de vida se teciam conversas, olhares, toques e conhecimentos preciosos.

Estas situaciones de fortalecimiento de voces femeninas, a través del compartir entre mujeres, conectan con lo que nos comparte la investigadora Silvia Federici en su ensayo *La historia oculta del chisme* (2019). La autora indaga sobre cómo, históricamente, el encuentro entre mujeres fue negado y degradado por el patriarcado como estrategia de opresión y control de las voces de las mujeres. Relata que, a principios del siglo XIV, la palabra chisme significaba “amiga” o “mi amiga”, sin embargo, en el paso al siglo XVIII el significado de la palabra sufrió cambios importantes, pasando a significar “un tipo de conversación vacía y maliciosa llevada a cabo entre mujeres”. Federici llama nuestra atención para darnos cuenta de que la palabra chisme nunca se usa en contextos masculinos, y que la transformación de su significado revela el deseo de controlar la posición social de las mujeres a través de la devaluación de las vidas de las mujeres, las amistades femeninas y el conocimiento de las mujeres. Una palabra que indicaba afectividad, encuentro, vínculo y solidaridad entre mujeres pasa a significar que, cuando dos mujeres están juntas dicen cosas malas y estúpidas, cosas que no tienen ningún sentido, dicen cosas vacías.

Clasificar el conocimiento, los encuentros entre mujeres y todo lo que conecta el orden femenino como cosas fútiles o carentes de sentido, es parte de las estrategias de dominación patriarcal que atribuyen estereotipos misóginos a las mujeres como malas, mentirosas, envidiosas o estúpidas (...). Esta práctica de silenciamiento contribuye al proceso de exclusión de las mujeres de los espacios públicos de poder e impide la participación de nuestras voces en el proceso de toma de decisiones sobre nuestras propias vidas. Frente a este contexto de exclusiones y violencia, Audre Lorde (1977) nos invita a pensar en cómo rearticular prácticas de reexistencia, proponiendo que es urgente “*transformar los silencios en lenguaje y acción*”⁷. La autora propone la exploración crítica y creativa de las formas del lenguaje, así como de las relaciones de poder vinculadas a ellas; y también la recuperación de nuestros sentimientos más profundos como prácticas de autorrevelación. *La autorrevelación* (Lorde, 1980) puede entenderse como una forma de autoconocimiento que, a medida que se profundiza en la dimensión individual, puede expandirse a la dimensión colectiva.

En mi caso, es a través de la danza que me “auto-revelo”. Conocerme a mí misma y las relaciones de poder que me atraviesan a través del movimiento, me permite acercarme a muchas otras mujeres que comparten temas relacionados. Es a través del encuentro, el cuidado y la solidaridad con ellas, amigas, compañeras colaboradoras que, juntas y con nuestras diferencias, podemos proponer nuevos caminos, prácticas y herramientas, especialmente en lo que respecta a la lucha contra las innumerables formas de violencia de género que, en diferentes formas particulares y situadas, pero comunes, impactan las vidas de todas nosotras.

En 1932, después de muchas luchas políticas en los movimientos feministas de principios del siglo XX, las mujeres brasileñas conquistaron el derecho al voto, lo que

⁷ Comunicación de Audre Lorde en el panel “Lesbianas y Literatura” de la Asociación de Lenguas Modernas en 1977 y publicada en varios de los libros de la autora.

significa apenas 90 años de reconocimiento público de nuestro derecho de existir como ciudadanas. Las mujeres colombianas conquistaron ese mismo derecho 22 años después. En 2022, me despierto con la repugnante noticia de que una mujer negra fue violada en Río de Janeiro durante su parto. Sí repito, excesivamente sedada y violada durante su parto por cesárea por el anesthesiólogo que supuestamente estaba allí para garantizar su seguridad, salud y derecho a la vida. Recibir la noticia de este crimen de violación extrema, especialmente cuando estaba embarazada y con la intención de dar a luz en Brasil, me causó profunda tristeza y temor. Datos de Fiocruz (2021) muestran que, en Brasil, el 45% de las mujeres ya sufrieron violencia obstétrica en la red pública y el 30% en la red privada; esta realidad no es una particularidad brasileña. Según datos de la OMS (2016), América Latina se ubica a la cabeza de los continentes con las tasas más altas de violencia obstétrica. No estamos seguras ni siquiera a la hora de dar a luz a nuestras hijas e hijos; ser mujer en América Latina sigue siendo partir de un lugar social de no humanidad.

La violencia de género es un tipo de violencia “común” en todo el mundo. El Fondo de Desarrollo de las Naciones Unidas para la Mujer – UNIFEM (2009), estima que hasta “6 de cada 10 mujeres en el mundo son sometidas a violencia física o sexual a lo largo de su vida”. Las Naciones Unidas (ONU, 1993) definen la violencia contra la mujer como “cualquier acto de violencia de género que tenga o pueda tener como resultado sufrimiento o daño físico, sexual o psicológico a la mujer, incluidas las amenazas de tales actos, la coerción o la privación arbitraria de libertad, ya sea que ocurra en la vida pública o privada”. Esta definición, además de revelar el amplio espectro de acciones violentas dirigidas a mujeres y personas feminizadas, enfatiza la categoría de *género*, lo que facilita comprender que el origen de tales acciones se ubica precisamente en racionalidades que, para permanecer intactas, producen y reproducen prácticas basadas en la desigualdad de género.

En una sociedad donde la violencia de género, en sus más diversas formas, está normalizada, donde no se cuestiona el silencio, donde no se piensa que las ausencias tengan mucho que decirnos, apunta a un tipo de mentalidad en la que los mecanismos silenciadores funcionan como recursos para mantener un proyecto de la invisibilidad del género femenino.

Parafraseando a Ribeiro (2017), para romper con los silencios históricos es necesario refundar un nuevo pacto de humanidad en el que una pluralidad de voces pueda hablar y ser escuchadas para que seamos de verdad una sociedad más rica, más compleja y, de hecho, más humana, ya que, la necesidad de la voz es la necesidad de lo humano (Ribeiro, 2017).

Eu escrevo feito planta que se alastra

Feito bicho desconfiado

feito peito que se enche de ar

Eu escrevo quando existo e trânsito por lugares,

Como folha que migra com o vento

Quando danço com os pés cravados na terra.

Eu escrevo de olhos abertos para ouvir melhor.

Eu nunca escrevo sozinha,

Minha escrita é eco

voz daquelas que vieram antes

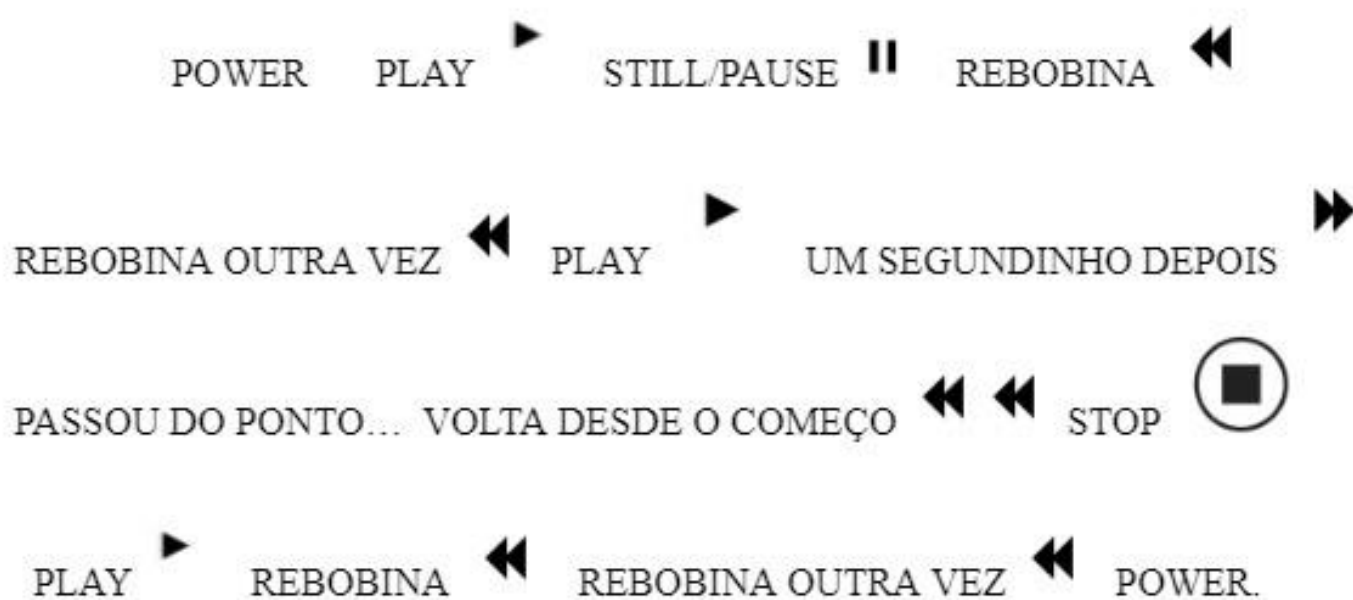
daquelas que caminham lado a lado

daquelas que brotarão depois

(EX-CRITAS, Aline Vallim - Bogotá/Colombia - setembro de 2020)

1.2. Cuerpo de Bailarina

Tenía 15 años y, en ese momento, pasaba la mayor parte de mis días dentro de la escuela de baile. El ritual era algo así: llegar a casa de la escuela, almorzar ligero, medias, horquillas, gel en el cabello, preparar el moño, sin que se suelte ni un solo mechón de cabello, proteger los dedos de los pies uno a uno con cinta adhesiva, tomo mi bolso gigante de la *capezio*, una botella de agua, una fruta, una barra de cereales y salgo al ballet. Todos los días de lunes a viernes de 13:30 a 20:00, dependiendo de la época del año, también teníamos ensayos o cursos los sábados. Tenía mucha hambre de danza, tomaba todas las clases que podía y en los intervalos trataba de aprender ballets de repertorio. Era la época de las cintas de casete. Para aprender los ballets de repertorio, llevaba al estudio de danza un pequeño televisor y una videocasete que más se parecía a un ladrillo por lo pesado que era:



Aprender a bailar con la ayuda de la televisión y las videocasetes ponía grandes desafíos: identificar cada microsegundo de movimiento, la forma exacta de realizarlo y, principalmente, comprender las direcciones del cuerpo en el espacio, ya que las orientaciones espaciales de las coreografías vistas por la pantalla del televisor aparecían todas invertidas. Eran necesarias horas de intento, a veces meses para aprender un pequeño fragmento de movimiento. Otras veces, le daba la espalda a la televisión y accionaba la visión periférica para intentar que resultara más fácil entender las direcciones. Sin duda, colocar el televisor frente al espejo y mirar la imagen reflejada en él fue la gran tecnología descubierta en este proceso. Esta hazaña permitió copiar y aprender la danza original por reflejo, ahora, sin invertir las posiciones y direccionamientos del cuerpo en el espacio.

Y que un día llega a mi casa una carta con un sobre que decía “Escola do Teatro Bolshoi no Brasil”, una escuela de danza clásica rusa que había creado una sede en Brasil. Tan pronto como abrí la carta, mi corazón comenzó a latir con fuerza... la carta era una invitación para una audición y estudiar en la escuela: ¡Dios mío de mi corazón! ¡Yo estaba ante de mi sueño! La prueba sería en dos fases: un primer examen médico y una segunda prueba técnica, una clase de ballet clásico. La audición sería en 6 meses, así que traté de poner más intensidad y disciplina en el entrenamiento, bajar de peso y reunir recursos de donde no había para poder viajar 891 km en autobús al sur de Brasil e irme a hacer el examen.

Por fin llega el día de la prueba...

Fase 1: El examen médico

A todas las candidatas se les da un número y se lo pegan al cuerpo: 154. Todas en bikini y tops en un pasillo formando una cola de una milla de largo. Recuerdo los ojos y las miradas que recibí y enviaba en ese momento, “discretamente” valorando el cuerpo de la otra. Hasta entonces pensaba que era delgada, pero pronto me di cuenta de que el estándar de delgadez allí era diferente. Entramos en la sala en pequeños grupos, una sala de ballet gigante: suelo de madera perfecto, sin desniveles, con muelles debajo que amortiguaban el paso, espejos y barras por todos lados, clara y bien iluminada, y un piano de cola en la esquina del fondo. Observo caminar a la candidata frente a mí, se desliza como una garza blanca sin hacer

ningún ruido, mientras escucho el sonido de mi saliva descendiendo al tragarla, mis manos y pies se sienten fríos y estoy completamente *translocada*.

En cada rincón del salón había una camilla, acompañada de balanzas, cintas métricas, gomas elásticas y otros aparatos que nunca antes había visto; en cada camilla, una persona vestida con chaleco. Empezamos a movernos, de camilla en camilla, y fue algo así:

CANDIDATA 154:

. Peso: 45 kg.

. Altura: 1.60 cm.

. Edad: 15 años

. ¿Ya has menstruado? Sí.

. ¿Cuándo? El año pasado.

. Cadera: 84cm.

. Cintura: 59 cm.

. Busto: 56 cm.

. Estira el pie lo más que puedas, no te muevas y te mediré el arco del pie.

. Ahora la amplitud del **estiramiento** de piernas.

. Circunferencia y altura del cuello.

. Medida de *en dehors*, la capacidad de **profundizar** el *demi-plié*

. d i á m e t r o de los b r a z o s .

. Circunferencia de los muslos.

. Medición de la grasa

corporal,

capacidad de flexión y extensión del

tronco. ¿Puedes hacer un cambré?

.ToBILLOS. CabeZa. ESPALDA. Ojos

Lengua.

Pie. Mano. pie.

mano. Ombligo. Nariz. Proporción del torso. Caja torácica.

longitud de las **piernas.** Tono muscular...

Después de muchos números, cálculos, ojos y notas, salimos de la sala y nos dividimos en dos filas, una formada por la gran mayoría, a la que obviamente pertenecía yo, otra con 3 o 4 personas. Pasamos por otro largo pasillo. Al final nos espera una mujer, muy bien vestida, maquillada y sonriente que nos entrega una cartita que dice así:

*“Gracias por participar en la prueba de selección de la
Escola de Dança do Teatro Bolshoi Brasil. ¡No
desista! ¡¡¡Os esperamos el año que viene!!!”.*

Mientras camino, cierro la carta muy rápido. Miro a un lado lentamente. Miro la carta, la abro y la vuelvo a leer, con calma. No... no había entendido mal. La cierro de nuevo, lentamente esta vez. Camino en silencio hasta que salgo de la escuela, pensando: más...

¿y la parte de la danza?

La danza siempre ha sido parte de mí. A ella le debo todo lo que tengo y lo que soy. Cualquier intento de definirme, buscar comprender a las (los/les) demás y al mundo sería al menos incompleto si no estuviera atravesado por el movimiento.

Mis primeras imágenes, imaginarios y representaciones del cuerpo y el movimiento, fueron elaboradas a través de 15 años de práctica continua con el ballet clásico, desde los 4 hasta los 19 años. Fui a la escuela donde tuve acceso a mis primeras experiencias de danza/ballet. Durante toda mi vida escolar estudié en un colegio privado de clase alta que, durante un período determinado, estableció convenios con academias de danza, karate, fútbol, baloncesto, natación (...) dando a cada estudiante la oportunidad de elegir la actividad que preferiría hacer para cumplir con la carga horaria de la materia de educación física. Tuve acceso a esta escuela porque mi padre trabajaba como profesor de inglés en la escuela, lo que hizo que mis hermanos y yo tuviéramos becas y nos apodaran: “los hijos del maestro”.

Las diferencias de clase entre la mayoría de mis amigas y amigos de la escuela y yo eran visibles y abismales. Funcionaban como lógicas de distinción (Bourdieu, 1988) que se materializaban, por ejemplo: en los materiales escolares, en las mochilas y en lo que llevábamos dentro de las bolsas, en las marcas de ropa, en los objetos de moda, en la merienda a la hora de recreo, en los autos que traían a cada uno, en las casas, en los barrios donde vivíamos, en las fiestas de cumpleaños, en los dibujos de “mis vacaciones” ...

Durante muchos años, estas diferencias produjeron en mí incansables intentos fallidos de intentar encajar y ser aceptada. Al final, una sensación de “pez fuera del agua” fue constante: de ser y no ser parte, de estar y no estar, de intentar corresponder con los estereotipos y no poder (...). Un sentimiento de estar “fuera de lugar”, de inadecuación, que me acompaña hasta el día de hoy en diferentes niveles y sentidos (...). Al mismo tiempo, fue a través de la escuela que tuve la oportunidad de descubrir y habitar diferentes mundos, uno de los cuales transformó profundamente mi existencia: la danza. Fue la danza lo que me dio la oportunidad de aprender otras formas de moverme por la escuela. Ocupar el lugar de “la bailarina”, me situó en una especie de “status no localizable” según los estándares de la escuela. La marca de mi ropa ya no era más importante (porque siempre estaba lista para los ensayos con ropa de clase de danza), en clases de arte, educación física, presentaciones artísticas del colegio, yo era solicitada y tenía voz y espacios de protagonismo.

En ese proceso, la danza me ha permitido, y sigue posibilitándome, de una manera poderosa desde la práctica, movilizar y transformar mis corporalidades y mal-estares encarnados en relación con estas experiencias de (dis)locación, que he denominado aquí como *experiencias translocadas*. Situaciones que, al construirse a partir del encuentro e interacción entre diferencias, se crean a partir de ambigüedades, contradicciones y contingencias. En este sentido, estar translocada puede entenderse como un estar entre-lugares que bien puede surgir de diferencias de clase, género, raza, etnia, nacionalidad, entre muchos otros marcadores (...). Habitar la translocación es un ejercicio constante de negociación con nuestros propios “estares de enunciación” en un movimiento simultáneo de negación y afirmación de privilegios y exclusiones, malestares y posibilidades de agencia.

También fue durante este período donde tuve mis mayores audiencias. En los festivales de fin de año de la academia de danza, en las fiestas conmemorativas y en las aperturas de eventos culturales escolares (...) me enseñaron, desde muy pequeña, a posicionarme frente a un público compuesto por miles de personas para realizar un tipo de danza que requería total concentración y rigor técnico. Incluso con el estómago frío y el sudor corriendo por mi columna, desarrollé habilidades de alerta, presencia corporal y el coraje que exige la situación de estar expuesta, bailando frente a mucha gente.

“(...) A veces, los pasos más firmes se dan con las piernas temblando (...)”.

Tener acceso a una formación temprana en ballet clásico, un tipo de conocimiento institucionalizado y especializado, también me abrió muchas puertas en diferentes contextos artísticos, educativos y laborales. La primera vez que gané dinero con mi propio trabajo fue a los 14 años, como profesora de ballet para niñas en preescolar y como profesora suplente en mi propia escuela de danza. Recientemente, durante el segundo semestre del año 2022, asumí los cursos de Técnica Clásica I y II en la Licenciatura en Danza de la Universidad del Valle en la ciudad de Cali, Colombia. Tales hechos revelan el estatus social que implica la técnica del ballet, como sistema de movimiento reconocido internacionalmente. Si bien, puede ofrecer ventajas físicas, también puede ofrecer vías de movilidad y ventajas sociales. Como en mi experiencia en la que a través de estos conocimientos pude inicialmente, como extranjera en Colombia, acceder a un puesto como profesora universitaria después de 3 años viviendo en el país y trabajando en la informalidad.

Si, por un lado, la práctica del ballet clásico me posibilitó privilegios, por otro también reforzó resistencias. Durante mucho tiempo, ideas sobre eficiencia, precisión, control y virtuosismo poblaron mis formas de pensar sobre la danza, las personas, las relaciones y la vida misma. Tales pensamientos se reflejaban en las formas en que entendía el cuerpo, que, en su mayor parte, estaba ligado a comprensiones de cuerpo-número, cuerpo-medida, cuerpo-anatómico, cuerpo-máquina (...), entendido como aquello que ocupa un lugar en el espacio-tiempo a partir de movimientos que obedecen a las leyes de las matemáticas, la geometría y el modelo newtoniano en el que el movimiento se entiende exclusivamente como una traslación lineal en el espacio-tiempo.

Lo que subyace a esta línea de razonamiento racionalista y dualista fundada en el siglo XVII y que, a lo largo de muchos siglos, predominó y guio los más diversos campos del conocimiento para el desarrollo de los discursos sobre el cuerpo, es la creencia en la existencia de una oposición entre razón/emoción, pensamiento/sentimiento, objetividad/subjetividad, naturaleza/cultura, dentro/fuera (...). Vinculado a lecturas míticas y religiosas, este enfoque propone que el pensamiento sería el encargado de legislar todo lo que existe y, por tanto, sería el parámetro para explicar la verdad. Esa, a su vez, se entiende como todo lo que puede ser aprehendido por la mente. La máxima “Pienso, luego existo”

instituyó el entendimiento de que existía una esencia humana y que esta, estaba ubicada en una mente, separada del cuerpo. *En Meditaciones Metafísicas* (1642) René Descartes define el cuerpo y los sentidos como aquello de lo que podemos dudar, en contraposición a la mente o el espíritu, que sería de naturaleza indudable y pura y, por tanto, lo que verdaderamente constituiría lo que somos. Bajo la visión dualista, el cuerpo se transforma en un mero instrumento manipulado según las órdenes de la mente.

“Deja tus problemas fuera del aula”, era una de las frases constantes de mis profesores de ballet. Como si fuera posible, quitarnos los problemas y colgarlos en un mancebo posicionado del lado de afuera de la sala de danza, tal cual una ropa de frío. Al terminar la clase, podríamos volver a ponerlos tranquilamente. Esta imagen se justificaba con otra frase recurrente: “la danza es el arte de la simulación”. En esta afirmación, la danza y la vida real se sitúan en polos opuestos e inmiscibles. En esta distinción, se entendería por buena bailarina a aquella capaz de controlar y simular sus sentimientos en pro de la representación de un personaje, una situación escénica o una ejecución técnica.

Lo que sé es que, con el tiempo, me volví una experta en camuflar lo que yo verdaderamente sentía (...)

Cálmate, respira... mi intención aquí no es situar la práctica del ballet clásico como una especie de “lobo malo” de la danza donde suceden “cosas malignas”. Tampoco quiero caer en la misma trampa dualista en la que supuestamente hay “malas danza” versus “buenas danzas” y que estas serían un lugar ideal o una especie de salvación. No hay salvación, ni ideales, ni purezas. No se puede pensar en la danza de manera separada del contexto social en el cual es producida. Cada contexto impone una complejidad de interacciones que diseña, al mismo tiempo que es diseñada, por innumerables procesos relacionales. Un ejemplo de ello es que, en mi trayectoria como bailarina, también me encontré con prácticas que se decían contemporáneas o alternativas, pero que, en el fondo, casi de manera invisible, seguían reproduciendo el mismo *modus operandi* moderno-colonial que, teóricamente, se oponen.

Por muy estables que sean, las técnicas y/o sistemas de entrenamiento corporal no son tratados, o no deben ser tratados, como archivos cerrados, congelados en el tiempo y/o protegidos por lógicas de dominación. Si así fuera, sus practicantes quedarían en la ingenua posición de rehenes que cumplen indiscriminadamente reglas, posturas y posiciones inmutables. Las técnicas se pueden cambiar, actualizar con las transformaciones de los tiempos y de sus practicantes. “Las técnicas son una toma de posición política, ética y estética en el gesto, y así lo debería descifrar el estudiante”. (García, 2006, p 52)

En gran medida, las prácticas y contextos de danza por los que transité, especialmente aquellos que experimenté continuamente, contribuyeron al desarrollo no sólo de un repertorio técnico de movimientos, sino a la construcción de formas de entender, sentir, pensar, imaginar, representan el cuerpo y el mundo. En este viaje entendí que incorporar habilidades motrices ligadas a una determinada técnica de danza también puede significar, en mayor o menor medida, incorporar el sistema de pensamientos que lo hace posible. Como dice la investigadora Helena Katz:

(...) cuando tienes una postura con tu cuerpo, no tienes solo una postura con tu cuerpo, un paso de danza, nunca es solo un paso de danza (...) hay una serie de compromisos con ciertos entendimientos (...). Si crees que el mundo es equilibrado, equidistante y justo, posiblemente en el escenario, haces las cosas equilibradas, equidistantes y justas. Si no crees que el mundo es así, muy posiblemente esta no sea tu danza (...). (Katz, 2017)

No hay forma de separar la forma en que se organiza una danza de los discursos y pensamientos que engendra, existe una relación de implicación entre “lo que se dice”, “por qué se dice” y el “modo en que se dice”. La danza es una encarnación de lo que entendemos o deseamos comunicar sobre/a/con el mundo. Una forma de conocimiento que va más allá de los límites del autoconocimiento. Danzar es también una forma de conocer personas, lugares, cosas, contextos (...).

En mi recorrido se incorporó otro elemento importante a través de la danza: la disciplina. La disciplina corporal era un ingrediente fundamental para quienes querían construir un *cuerpo de bailarina*. El hecho de entrenar intensa y regularmente utilizando esta

técnica me llevó a desarrollar formas de dedicación, insistencia y permanencia para alcanzar un determinado objetivo. También me especializó en aprender movimientos codificados desde la verticalidad que produjeron en mí una fisicalidad específica que se refleja en habilidades y destrezas corporales como fuerza, equilibrio, precisión, elasticidad, coordinación, prontitud, resistencia, memorización, conciencia del esquema corporal, expresividad, ritmo, musicalidad (...) dirigido a la capacidad de autocontrol. Estas habilidades están grabadas en mi carne, con mayor o menor potencia, a pesar de que ya han pasado 15 años desde que dejé de practicar esta técnica.

Junto a ese proceso disciplinario, me encuentro con el silencio. Constantemente, durante las clases, me advertían sobre la necesidad de prestar atención, cuidar mi apariencia, mi alimentación, concentrarme, no faltar a clases, entrenar con más frecuencia, ser puntual, no faltar a los compromisos (...) y hacer silencio para desarrollar una actitud de concentración y demostración de respeto. Esta actitud se intensificaba cuando se trataba de un docente hombre, revelando las relaciones de poder atravesadas por las relaciones de género. Luego, fueron muchos años de práctica silenciosa y en ese proceso incorporé tácitamente que las bailarinas no hablaban.

No olvidaré la primera vez que vi bailar a mi primera profesora de danza contemporánea, Daniela Rosa. Fue en el festival “Águas de Março” en Franca, SP, en 2001, cuando yo tenía 16 años. Por suerte, había bailado un poco antes y pude verla desde un hueco privilegiado entre un pasillo y otro. En el escenario, un barril alto está colocado justo en la esquina izquierda. Ella, arriba. Gigante. Llevaba una falda larga, liviana, hecha de una tela marrón claro. Cabello suelto y torso desnudo. Una luz blanca cenital bañaba todo su cuerpo. Ella bailaba como un vendaval. Brazos agitados que nunca se detenían, cortaban ampliamente el espacio, dibujando caminos redondeados y llenos. La falda larga y el cabello suelto seguían el flujo en espiral por el que se deslizaba su columna. En determinado momento, una pausa. Su voz, en forma de poesía, llena el espacio. A veces con palabras, a veces con frases, a veces con ruidos, a veces... respiraciones. Me sentí absolutamente capturada. Al final, pude escuchar el murmullo del público y también de las bailarinas que estaban a mi lado entre bastidores. El torso desnudo parecía ser el único tema. Ciudad

pequeña y conservadora: asombro ante el pecho desnudo. Si bien el desnudo también me había llamado la atención, hubo algo sorprendente que, ese día, me dejó sin aliento:

Ella, bailarina, hablaba.

En ese momento giró una llave y, finalmente, me di cuenta de que la danza hablaba y que yo, como bailarina, tenía voz, la posibilidad y el derecho de hablar. A partir de entonces comienzan a surgir muchas preguntas: ¿Cuál es el cuerpo/sujeto que baila? ¿Qué puede hacer la danza?, ¿Qué significa un tipo específico de danza destinada a cuerpos específicos? ¿Un cuerpo ideal produciría un baile ideal? ¿Qué significa tener cuerpo de bailarina?

El imaginario social occidental hegemónico sobre lo que significa “cuerpo de bailarina” está vinculado a representaciones del “cuerpo de bailarina de ballet”, que, a su vez, están conectadas con el modelo de cuerpo moderno. Es el cuerpo de la precisión, objetividad, el control, la simetría ordenada para satisfacer las leyes de la razón, la eficiencia y la previsibilidad. El “cuerpo de bailarina” como representación canónica de la modernidad, puede entenderse como: el cuerpo “perfectamente acabado, severamente delimitado, joven, visto desde fuera, individual, una imagen sin falla, un cuerpo de donde se eliminaban todas las expresiones de su vida interna”. (Tambutti, 2004, p.13)

Las investigaciones de Zandra Pedraza (2008), desde el campo de los Estudios del Cuerpo, permiten profundizar en tales elementos al invitarnos a mirar con mayor rigor la estrecha relación entre la modernidad y el surgimiento de una cultura somática en la cual el uso de las técnicas corporales, a través del movimiento, comienzan a aplicarse como recurso de perfeccionamiento, configuración y disciplinamiento de la persona como cuerpo individual y colectivo para responder a las necesidades sociales y simbólicas de la sociedad moderna. Según la autora,

(...) en esta cultura somática confluye una multiplicidad de actividades útiles para darle figura, apariencia, movimiento y sentido al cuerpo humano. En la cultura somática pueden identificarse las formas de comprender el cuerpo que desentrañan su sentido anatómico y fisiológico y buscan emplear estas características para afectar

el carácter humano a través de la adquisición del canon de la urbanidad, de normas higiénicas, de un uso adecuado del movimiento o de la experiencia hiperestésica.⁸ (Pedraza, 2008, p.16)

En diálogo con las reflexiones planteadas por Foucault (1977) y varios autoras e autores latinoamericanos (Pedraza, 2008; Citro, 2010; Castro-Gómez, 2010, Muniz 2014) es posible profundizar en las formas de disciplinamiento del cuerpo, particularmente utilizadas entre los siglos XIX y XX en el contexto de cárceles, asilos, hospitales, fábricas y escuelas, en las cuales, a través de tecnologías anatomo-bio-políticas, se controlaba los comportamientos, la conducta, los imaginarios y la existencia humana. El cuerpo en estos contextos se convierte en el lugar donde se materializan los ejercicios de poder y pasa a ser tratado como un sistema obediente, sumiso y dócil como resultado de acciones basadas en el miedo y la vigilancia que constantemente se le dirigen.

A la luz de la modernidad, el cuerpo es visto como un objeto al que se le puede moldear y ser medido, que puede clasificarse y ser utilizado como una forma de garantizar que no escape a las obligaciones y a los estrechos límites de los poderes. Un cuerpo manipulado que debe adaptarse y someterse a operaciones basadas en la previsibilidad.

Muchas prácticas de danza actuales no escapan a esta lógica. Los modelos convencionales de enseñanza-aprendizaje de la danza siguen apoyándose en gran medida en el modelo de la racionalidad técnica. A partir de la equivalencia entre conocimiento y poder se crean metodologías que parten de la idea de que conocer es sinónimo de dominar. Para que estas equivalencias sean posibles y triunfen, se controla el potencial dialógico y el intercambio entre cuerpo y contexto. Es decir, previamente se determina qué formas, tiempos y espacios, posturas, comportamientos y relaciones son posibles de existir y cuáles no, qué cuerpos son capaces de bailar y cuáles no, cuáles son aceptados y cuáles no, qué cuerpos son bellos y cuáles no (...).

⁸ La autora define experiencias hiperestesia como “las experiencias incrementadas de sí a través de las percepciones corporales y las actividades de la subjetividad, de la clasificación y el ordenamiento estético de las sensaciones y, en general, de la sensibilidad”. (Pedraza, 2010, p. 79)

Al tratarse de un ambiente mayoritariamente ocupado por mujeres, fue en el ambiente de la danza donde se proyectaron mis primeras imágenes e imaginarios considerados femeninos: la gracia, elegancia, cuidado de la apariencia, delicadeza, suavidad de gestos, la sofisticación (...) a través de los cuales aprendí a performar formas normalizadas de ser niña. En este sentido, mi aprendizaje inicial sobre género consistió en el tránsito entre procesos de familiarización y extrañamiento en relación a las prácticas, valores, roles y formas de interacción presentes en la cultura de la danza clásica, específicamente ubicada en el contexto sociocultural de una pequeña ciudad brasileña del interior en los años 90.

La vinculación entre el concepto de belleza, la práctica del ballet clásico y su asociación con el cuerpo femenino ha sido investigada durante mucho tiempo y de forma recurrente. Peers (2008) en *Ballet and girl culture* demuestra cómo a lo largo de los siglos, y particularmente en el contexto cultural occidental moderno, esta técnica de danza se ha vinculado a la tarea de construir en niños y jóvenes, especialmente en las niñas, características socialmente entendidas como expresiones de feminidad. La danza comienza a utilizarse como una forma de educación encaminada a producir una cultura corporal femenina; entendida y practicada como un ambiente ideal y propicio para la encarnación de la feminidad, conductas y valores adecuados a los principios eugenésicos, estéticos e higiénicos vigentes.

En el proceso de instauración de la educación femenina moderna, las prácticas corporales jugaron un papel determinante; en varias fuentes analizadas es posible observar que, de manera recurrente, los términos educación femenina y danza se utilizan a partir de relaciones de correspondencia. La correlación entre el universo femenino y la danza parece ocurrir como resultado de un pensamiento biológico en el que las características producidas socialmente son tratadas como entidades puras y esenciales. Como derivación, la danza se identifica como la forma más natural de educación corporal de las mujeres, constituyéndose como una práctica estabilizadora y preservadora de formas fijas de identidad de género. En este escenario, es necesario proporcionar actividades adaptadas a la naturaleza sensible y bella de las mujeres, “sin permitir jamás que la feminidad, en el verdadero sentido de la palabra, sea destruida u olvidada”. (Guérios, 1948, p.14)

Como mencioné al principio, en mis experiencias la construcción estética, técnica y la visualización de la belleza corporal estuvieron estrechamente ligadas al uso del espejo, comúnmente presente en las aulas de ballet. Utilizado como herramienta facilitadora en el proceso de aprendizaje de la técnica, el espejo, de hecho, me facilitó varios aspectos, tales como: tener una respuesta visual inmediata y útil para el proceso de autocorrección del movimiento, evaluar detalles del movimiento como altura, forma y alineación, visualizando el movimiento desde diferentes perspectivas, teniendo una visión global del colectivo, permitiendo mayor agilidad en la memorización de los ejercicios y el aprendizaje de la técnica.

Durante los ejercicios, mirarse al espejo sirve, principalmente, como recurso para corregir posiciones, posturas y movimientos, orientarse espacialmente y afinar la percepción individual y colectiva en función de la mirada y orientación de la (del) profesora (r) y de lo que cada persona ve de sí misma y de los demás. También nos enseñan, desde pequeñas, a posicionarnos frente al espejo para que desarrollemos el placer de mirarnos y pensar que somos bellas cuando bailamos. Expresiones como “Siéntete como una princesa”, “¡¡Sonríe!!”, “Mira qué elegante estás”, “¡Mira que hermosa estás!” son frases comúnmente utilizadas durante las clases y ensayos.

Danzar frente al espejo movilizó en mí un estado de empoderamiento, liberación y colectividad, principalmente porque produjo sentimientos de admiración y autodeterminación a partir de “la experiencia de hacer en comunidad en clave corporal ante el espejo”. (García, 2016, 73). Más allá de la simple imitación de una imagen, su uso a menudo se dirigía como una forma de afinar la percepción, la posibilidad de coincidir y comunicarse con los demás a través del movimiento.

Es cierto que su uso, en mi experiencia, también produjo distorsiones, sobre todo por el hecho de que “sentirse bella”, en este contexto, significaba en gran medida, corresponder a una serie de estándares de belleza previamente establecidos desde una externalidad de la mirada, ya sea de la maestra (o), del reflejo en el espejo o del público ante quien se realizaba la danza. Se trataba de la construcción de un cuerpo para ser admirado como bello. Georges Vigarello (2005), considera que tal ideal de belleza “se trata de una belleza ligada a lo etéreo, a lo extraterreno, pero a la vez una belleza altamente racionalizada, sometida a reglas y

principios en la misma medida que lo son los movimientos del ballet: el cuerpo bello es el cuerpo que experimenta las reglas de la razón”. (Vigarello, 2005, p.66)

Investigadoras como Novack (1990), Citro (2012), Marulanda (2015) y, García (2016), describieron en detalle el uso de la visualidad como mecanismos intrínsecos a la técnica del ballet, lo que resuena con una lógica ocular-céntrica. Esta idea propone la superioridad de la visión como forma de conocer e investigar el mundo. Tal característica se puede identificar en esta técnica, por ejemplo, desde la forma en que se describen los ejercicios, gestos y poses, desde la forma en que se deben disponer los espacios, posiciones y movimientos de cada bailarina (o) en la sala de danza, desde la forma de transmitir los movimientos a través de elementos demostrativos y visuales, en la construcción de un cuerpo para ser visto (...) siendo todos esos, procedimientos de enseñanza-aprendizaje, que priorizan la conciencia corporal a través del ejercicio de la visualidad.

Fue a través de estos elementos que aprendí inicialmente a bailar. Si bien los elementos propioceptivos⁹ estuvieron constantemente presentes, hubo un claro predominio de la visión como forma de orientar el cuerpo y moverse en el espacio. En este proceso, desarrollé una especie de “cámara externa”, a partir de la cual construí imágenes de mí misma, de afuera hacia adentro, a través de prácticas de aproximación a imágenes previamente presentadas como referentes a alcanzar.

La imagen que vi reflejada en el espejo apareció asociada a cualidades específicas previamente establecidas como bellas. Como no las tenía, mi reflejo aparecía distorsionado y terminé desarrollando una autocrítica negativa en relación con mi propio cuerpo y un estado constante de insatisfacción. Este estado se fortaleció diariamente a través de imágenes inalcanzables y actitudes de comparación con las demás a través del reflejo en el espejo. Esta

⁹ Para Paxton (2008), la propiocepción se entiende como una inteligencia sensitiva de músculos, ligamentos y articulaciones y se refiere a una mirada interna del cuerpo, que no concierne a la visión, sino a un proceso de observación y conciencia interna. Es la capacidad que tenemos de ubicarnos espacialmente, de orientar las posiciones de cada parte del cuerpo a través de la conciencia de la fuerza que ejercen los músculos, sin necesariamente utilizar la visión. La construcción de esta conciencia está directamente relacionada con la comprensión de la organización de la forma corporal y de las imágenes corporales que cada persona recoge a través de las diferentes experiencias que vive.

forma de aprender afectó mi proceso de construcción de mi propia imagen y la forma en que me enunciaba. La imagen que imaginaba o hacía de mí misma estaba mucho más conectada con elementos visuales y externos que con elementos de percepción sensible, lo que equivaldría a decir que la imagen que construí de mí misma estuvo, en gran medida, más influenciada por el ver que por el sentir.

A través del cumplimiento y censuras, de imágenes y de palabras, descubre el significado de las palabras “bonita” y “fea”; ya sabes, desde el principio, que para complacer es necesario ser “bonita como una imagen”; intenta parecerse a una imagen, fantasea, se mira al espejo, se compara con princesas y hadas de los cuentos de hadas. (Beauvoir, 1980b, p. 25)

1.3. Yo, creadora-investigadora

El desplazamiento para el sur de Brasil, a la ciudad de Curitiba - PR, durante mis 4 años de graduación en Danza en la Facultad de Artes de Paraná - FAP/UNESPAR, fue un hito decisivo para muchas cosas de mi vida, de mi cuerpo, de mi danza... Fueron años de muchas crisis, inestabilidades y transformaciones que se materializaron en las diferentes formas, pesos y volúmenes por los que se movía mi cuerpo, en la cantidad de casas en que viví, en los experimentos de otras formas de vestir, de hablar, de comportarse (...). Era la primera vez que salía de casa de mis padres y tuve que afrontar la experiencia de vivir sola en una gran ciudad con otras lógicas y códigos culturales; tomar cuenta de mi propia vida y empezar a sostener el modo de vida que esperaba trazar a partir de entonces como artista de la danza, en un país donde decir que eres artista y que trabajas con danza sigue siendo motivo de sospechas.

El tipo de danza que comencé a practicar y estudiar en la FAP era muy desconocido para mí. Como venía de una escuela, principalmente, de reproducción del movimiento, la danza para mí, hasta entonces, se limitaba a: secuencias de pasos, formas y ritmos, previamente ensayados y organizados en el espacio-tiempo, que pudieran ser reproducibles. Hasta las primeras clases entra en juego una palabra (...) una palabra que persistió en

aparecer a lo largo del curso y que desestabilizó radicalmente mis formas de relacionarme con la danza: **la investigación.**

Pero ¿qué es investigar en danza?

Esta pregunta continúa atormentándome y provocándome hasta el día de hoy. No tengo ni pretendo tener respuestas únicas, lo que sí tengo son algunas pistas para seguir investigando:

Pista 1: Investigar en danza puede ser: problematizar, (des)organizar, desmantelar modelos de investigación predeterminados e inmutables que frecuentemente son tratados como parámetros científicos exclusivos para el proceso de producción de conocimientos legítimos;

Pista 2: Investigar en danza puede ser: partir de lo que se tiene, sumergirse en la experiencia y recuperar lo que emerge como acontecimiento -movimiento-pensamiento-pregunta durante el propio hacer;

Pista 3: Investigar en danza puede ser: una práctica de apertura corporal suficiente para cuestionar y cuestionarse durante el propio movimiento creativo-investigativo;

Pista 4: Investigar en danza puede ser: mantener viva la capacidad de hacer preguntas;

Pista 5: Investigar en danza puede ser: la posibilidad de proponer caminos metodológicos sensibles de investigación-creación, evidenciando nuevas formas de producir que superen nociones rígidas entre teoría y práctica;

Pista 6: Investigar en danza puede ser: una apuesta por formas de conocer más relacionales, cooperativas e integradoras en las que las relaciones entre sentir-conocer permitan la construcción de caminos de investigación éticamente comprometidos;

Pista 7: Investigar en danza puede ser: un movimiento incesante de aprendizaje y deconstrucción de certezas: tránsito entre las dudas y el establecimiento de nuevos posicionamientos e informaciones;

Pista 8: Investigar en danza puede ser: movimiento entre lo conocido y lo desconocido, entre lo convencional y lo innovador, entre el orden y el desorden. Movimientos - ideas que movilizan continuos cambios y transformaciones;

Pista 9: Investigar en danza puede ser: un proceso que se desarrolla en relación, a partir de encuentros, choques, fricciones y sus despliegues en la búsqueda de comprender los problemas sobre lo humano, las condiciones de vida de las personas y colectividades para la construcción de realidades más democráticas;

Pista 10: Investigar en danza puede ser: _____

 _____ (...)

Comenzar a entender la danza desde una perspectiva investigativa fue un giro radical que removi6 el terreno supuestamente estable que sustentaba todo lo que yo creía que era o no era danza. Es un enfoque que parte de la pregunta, de la necesidad de poner en duda lo que se danza, que propone investigar los métodos y modos de relación entre personas, contextos y cosas que, en conjunto, hacen existir la danza. En esta trama, palabras como imprevisibilidad, riesgo, azar, pruebas, intentos, desvíos, experimentación, creación y, colectividad, comienzan a poblar y componer mi hacer artístico, trasladándome del terreno de las certezas al plano de los tránsitos entre estabilidades e inestabilidades. La idea de investigar con/en la danza se tejió en mis vivencias como posibilidad de sospecha, como saberme y sentirme creadora, lanzándome a la formulación de diferentes hipótesis con mi cuerpo en movimiento. Con Tridapalli aprendí que:

(...) la investigación implica la búsqueda de lo nuevo, de comprender lo que no entendemos a partir de y en relación con lo que ya comprendemos. Por tanto, la investigación es un tránsito, un proceso, un paso de un estado a otro, en el que la

modificación y la transformación se vuelven inevitables. La experiencia investigativa, al abordar el tránsito entre la duda y el establecimiento de nuevos hábitos, constituye un proceso transicional entre diferentes “realidades” intercomplementarias: lo aleatorio y la regularidad, lo inestable y lo estable, entre el código-estabilidad, sistematizado y probabilidad-incertidumbre. (Tridapalli, 2008, p. 38)

Este otro tipo de hacer-pensar danza que yo estaba viviendo, me llegó entrelazado con el descubrimiento de la improvisación, la composición coreográfica, las prácticas somáticas y la conciencia corporal. Con sus diferencias y particularidades, es posible afirmar que tales prácticas psicofísicas se encuentran en el sentido de proponer la exploración de la percepción y los sentidos como un camino hacia la autoconciencia a través del movimiento. Muchos de los ejercicios que experimenté durante este período proponían experimentos destinados a ampliar los espacios internos del cuerpo: tomar conciencia de los sentimientos y emociones encarnados, de los estados de presencia y de atención a uno mismo, comprender el flujo de intercambio entre el cuerpo y el ambiente. Es posible acceder a todos estos y transformarlos mediante la vía del cuerpo en movimiento.

En estas prácticas de expansión de sensibilidades, encuentro una nueva idea-acción: la cinestesia. Derivada del griego *kinein*, moverse, y *aisthesis*, sensación, la cinestesia puede entenderse, en términos generales, como la capacidad de percibir el cuerpo en el espacio; un sentir-pensar corporal que se produce en términos de movimiento. Alain Berthoz la define como un sistema perceptual de conocimiento sensoriomotor que permite la implicación, el compromiso y la sintonía del cuerpo con las diversas modalidades sensoriales en las que ingresamos, como la propiocepción, la visión, el tacto, la audición y el sistema vestibular (Berthoz, 2000). Sheets Johnstone (2015) la entiende como un tipo de inteligencia cinética que constituye y posibilita nuestro encuentro con el mundo y con los demás. “Como indica su etimología, la cinestesia en su sentido primario y experiencial, denota una conciencia del movimiento, por lo tanto, una conciencia de la dinámica, por lo tanto, una conciencia de un flujo cinético cualitativamente sentido”. (Traducción propia 2010, p.218)

Esta forma de experimentar la fisicalidad y el movimiento, basada en prácticas kinestésicas y sus posibilidades de conexión con otros cuerpos y ambientes, me permitió

construir una perspectiva más integrada y sistémica sobre las formas de percepción-acción, a partir de la comprensión del entrelazamiento de los sentidos, afectos, así como los componentes dinámicos y relacionales del movimiento. Estos aspectos provocaron profundos cambios de actitud en mis formas de entender el cuerpo. Empecé a darme cuenta de que la forma en que estaba constituido mi cuerpo estaba completamente entrelazada con mi entorno, mi vida cotidiana, las relaciones de intercambio que establecía, las experiencias que tenía (...).

En mis prácticas artísticas, si antes el cuerpo era vivido como un medio o canal de expresión de una idea, ahora era la idea misma. En otras palabras, los temas y las preguntas danzadas parecían estar relacionados conmigo misma y con el contexto en el que danzaba. En este proceso, “el cuerpo humano comenzó a ser visto no como un objeto de la persona, sino como una definición de su propia existencia (Pérez, 2002, p.3). Ya no tenía cuerpo, era cuerpo. Tal afirmación desmontó ideas fragmentadas de ideas que me acompañaban (...) Sería mejor decir:

YOCUERPO

CUERPOMENTE

EMOCIÓNRAZÓN

INTERNOEXTERNO

PAUSAMOVIMIENTO

(...)

No olvidaré mis primeras clases con Cinthia Kunifas, Gladis das Santas, Rosemere Rocha, Marila Veloso, Andrea Sérgio (...). Ellas nos provocaban preguntas-detonantes para colocar en movimiento a partir de la invitación a comprendernos a nosotras mismas, las relaciones entre nuestra anatomía físicas y sensibles, nuestros afectos y relaciones con las

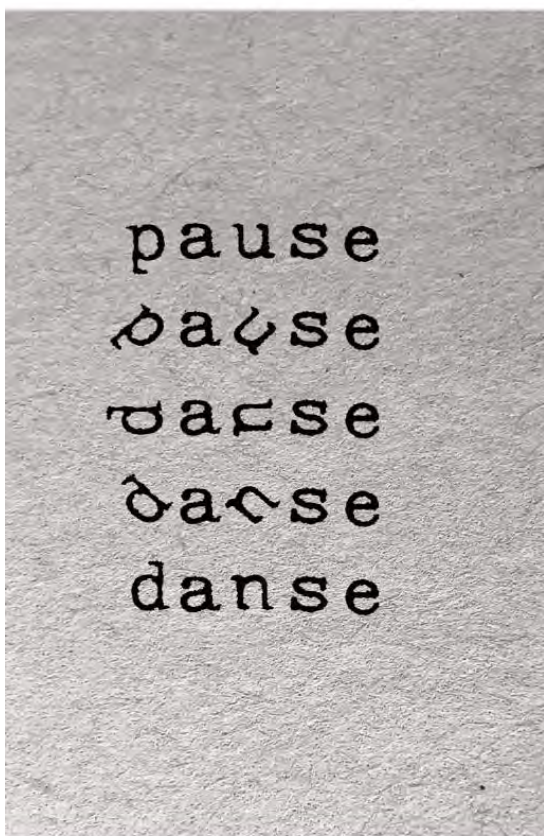


Figura 1. Pause danse

(los/les) demás y el ambiente (...) y así fue que durante mucho tiempo me encontré “inmóvil” y con un gran malestar de no saber qué hacer ni cómo relacionarme con todas estas informaciones (...)

Fueron constantes invitaciones de submersión que proponían un encuentro conmigo misma: inundaciones de malestares, descubrimientos, somnolencias, curiosidades, ansiedades, ganas de huir, curiosidades, imágenes de mí misma que iban desapareciendo mientras otras ganaban nuevos contornos.

Transformaciones: crisis, crisis, crisis y crisis más tremendas... Entre extrañamientos y descubrimientos, poco a poco busqué abrir espacios rígidos y permitirme reconocer y

habitar otras corporalidades que me hablaban de tantas otras formas posibles de la danza existir y establecer diálogos con diferentes campos del conocimiento. Practicar tales ideas-acciones me permitió desarrollar diferentes formas de mover y relacionar, de ocupar espacios y de desarrollar sensibilidades que, con el tiempo, tomaron forma de posturas críticas, autónomas e inventivas con la danza. Yo-creadora.

Una de las provocaciones recurrentes de estas clases era la de parar. Pero ¿a qué te refieres con una clase de danza sin movimiento? ¿Es esto una clase de danza? Oh no... ¿Otra vez vamos a comenzar acostados en el suelo? ¿Mover desde la percepción? ¿Mover desde la

relación con el otro? ¿De la respiración celular? ¿De lo que siento? ¿De la piel? ¿De los órganos? ¿Cuándo vamos a empezar a bailar?

...Empezamos hace mucho tiempo...

Este “parar” no tenía nada que ver con abandonarse o simplemente “no hacer nada”, se trataba más bien de una pausa activa y atenta orientada para tomar conciencia de las pequeñas danzas (Paxton, 1972) que suceden todo el tiempo. Son movimientos que suceden a partir de sutiles ajustes, desplazamientos y negociaciones corporales que establecemos y a los que no siempre prestamos atención. Detenerme y notar mis automatismos me permitió, poco a poco, desgarrar espacios internos y permitir que mi danza transcurra más allá de la idea de que danzar es siempre hacer-hacer-hacer-hacer, desde un modelo externo, sin preguntar por qué, ni cómo, ni para qué.... en una cinética aleatoria y sin significados. Detener, pues, a percibir el presente, a reavivar memorias, a agitar percepciones, a agudizar los sentidos y los afectos.

Con el paso del tiempo comencé a notar y sorprenderme por nuevos movimientos, espacios y cualidades que aparecían en mi danza y las posibilidades de movilizar estructuras que me inmovilizaban tanto desde el punto de vista físico como emocional. Curiosamente, estas prácticas me llevaron nuevamente al silencio. Pero ahora era un silencio basado en otros sentidos y significados que aún no había saboreado. Era el silencio como elección y no como imposición, silencio como posibilidad de escucharse a una misma, de conectarse con una misma, con las (los/les) demás, con el entorno a través de la activación de otras sensibilidades.

En este proceso, vi mi cuerpo derretirse de la postura vertical y comenzar a habitar otras posiciones. Estos cambios de perspectiva en la forma de ver y trabajar con la danza trasladaron el problema de la danza del hacer al sentir, lo que inevitablemente significó aprender a reconocer e interpretar mis sensaciones y emociones a través del trabajo con el movimiento. Tales prácticas me permitieron ahondar en un proceso de autoconocimiento,

transformar la forma en que me miro y desentrañar las formas en que la danza existe dentro de mí. En este proceso me permití ser menos rígida y exigente conmigo misma, respetar y conocer mis propias estructuras físicas y emocionales, buscar establecer relaciones sensibles con las demás y dejar de idealizar tanto mi danza (...) procesos que están inacabadas y que continúan...*ad infinitum*...

Me di cuenta de que existe un conocimiento corporal específico de la experiencia de cada individuo. Cada cuerpo, con sus pesos, alturas, texturas, historias, reflexividades y afectos, establece una manera única y particular de ser, relacionarse, conocer y proponer la danza en el mundo. La fuerza de tales descubrimientos me llevó a buscar cada vez más comprender el poder de la danza como una práctica que moviliza y transforma las formas de ver, sentir, actuar, ya que constataba ese proceso en mi propia carne.

La autoimagen puede entenderse como la percepción que tenemos de nosotros mismos; denominado por el filósofo y psicólogo norteamericano William James (1892) como *sí mismo (self)*, que significa el conocimiento que el individuo tiene sobre sí mismo (*self as known*). Mosquera (1983) define la autoimagen como la forma en que nos reconocemos a nosotros mismos. Cuando nos vemos a nosotros mismos, somos capaces de aprender sobre: nuestras potencialidades, actitudes e ideas, desde una imagen lo más realista posible. Ambos autores coinciden en entender que la construcción de la autoimagen surge del proceso de interacción de la persona con el contexto social: de las relaciones que establece con los demás, con el contexto y consigo mismo. En este sentido, no se trata de una percepción ligada exclusivamente a nuestro aspecto físico, sino que tiene en cuenta gestos, formas de hablar, vestir, ideas, emociones, sentimientos (...).

En el campo de la psicología, el concepto de autoimagen es de fundamental importancia, ya que a partir de él se puede acceder a las emociones y pensamientos que una persona tiene sobre sí misma e identificar su influencia en el bienestar mental. Para Cavalcanti (1992), la autoimagen es el conjunto de pensamientos, imágenes y sentimientos que constituyen el conocimiento que una persona tiene respecto de su existencia individual en relación con su propio cuerpo. En esta misma dirección, Giós (2004) se refiere a la

importancia de la imagen corporal como una forma de abordar la unidad cuerpo-mente, exponiendo que esta está formada no sólo por las experiencias, sensaciones, percepciones, sino también por la forma en que se siente emocionalmente, a través de la comunicación entre el consciente y el inconsciente.

Para el ingeniero y físico ucraniano-israelí Moshé Pinchas Feldenkrais, fundador del método Feldenkrais (1977), la autoimagen se forja a lo largo de la vida según hábitos y patrones aprendidos y heredados. Es a través de la misma que es posible calificar acciones y hábitos, determinando la forma en que cada ser se comporta y se posiciona en su vida, la forma en que realiza sus acciones, incluidas las más simples. Para el autor, el concepto de autoimagen está vinculado a cuatro elementos fundamentales: *movimiento*, *sensación*, *sentimiento* y *pensamiento*, que están presentes simultáneamente en todas y cada una de las acciones. En este sentido, para transformar hábitos y acciones, el autor señala que es necesario modificar la propia imagen; dicho cambio comprende no sólo la alteración de la representación mental en sí, sino cambios en las motivaciones y dinámicas de reacciones de todas las partes del cuerpo relacionadas con una determinada situación (Feldenkrais, 1977).

Para esta investigación, la definición de Feldenkrais parece tener más sentido, ya que, al abarcar la dimensión del movimiento, permite distanciarla de algo fijo y acabado. La autoimagen es tratada como un proceso de continua actualización a partir de nuestras interacciones con las personas y el mundo, es decir, existen constantes interrelaciones que nos permiten comprendernos a nosotras mismas y a las demás. En este sentido, la danza, al ser una práctica corporal que propone la exploración creativa y consciente del movimiento en el tiempo-espacio, puede entenderse como una práctica que potencia modos de percepción-acción. Cuando aprendemos a movernos de manera consciente e inventiva, tenemos la posibilidad de ampliar nuestros horizontes de visiones, creencias, sentimientos y emociones, además de flexibilizar nuestros hábitos, enriqueciendo nuestro potencial expresivo y relacional y ampliando las formas en que nos percibimos a nosotras mismas.

Las experiencias y el contacto continuo con este tipo de prácticas y pensamientos provocaron perturbaciones, tensiones y desestabilización en mis formas habituales de

percibir la danza, el cuerpo y sus posibles alcances. Empecé a darme cuenta de que mi existencia se basaba en el tránsito permanente de un lugar a otro: desplazamientos de ideas, informaciones, imágenes, objetos, personas, lugares, pero, esencialmente, desplazamientos de las formas de percibirme a mí misma. Tales movimientos me empujaron a seguir buscando nuevas matrices de sensibilidades, en un intento de construir nuevas relaciones entre sentidos y enfoques del mundo. Provocaron el deseo de desplazar la danza en mí, en las demás y dejarme desplazar por ella (...). Saltando, caminando, corriendo, cargando, siendo cargada, arrastrando, girando, navegando, volando por caminos rectos, curvos, en espiral, sola o junto a otras (os/es) tantas (...)

1.4. Danza y deslocalización

Desde el interior del estado de São Paulo hasta la ciudad de Salvador de Bahía se tarda 3 horas y 55 minutos en vuelo.

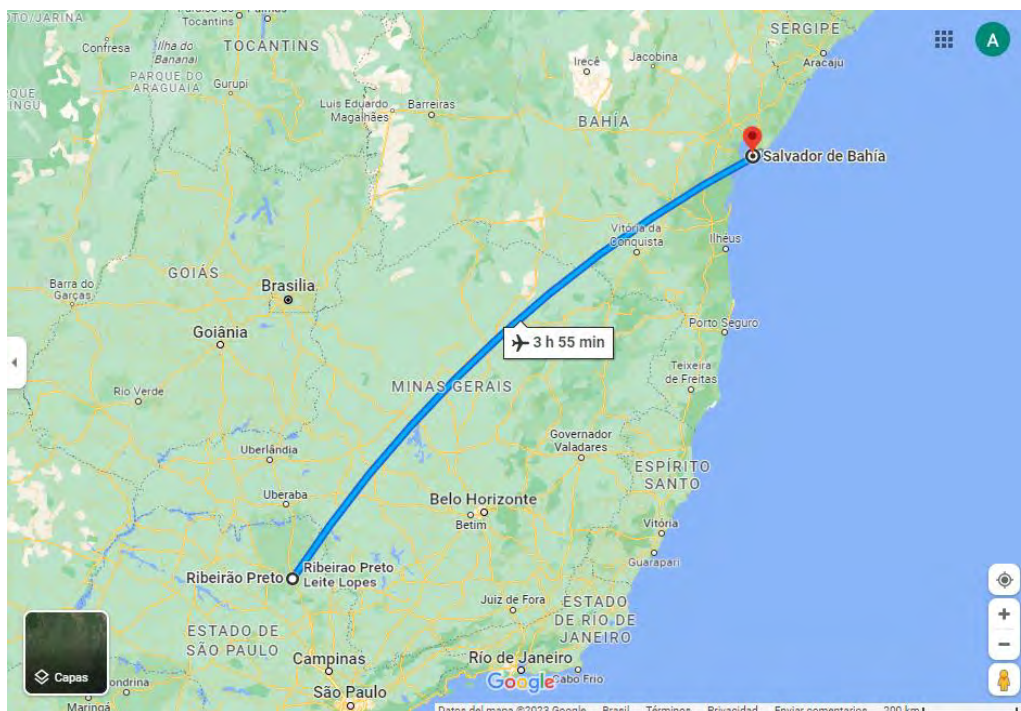


Figura 2. Mapa de ruta- Ribeirão Preto a Salvador da Bahia. Terra Metrics-Google.2023.

Desde Salvador de Bahía hasta el interior del estado de São Paulo son 1.627 KM, 331 horas de caminata.

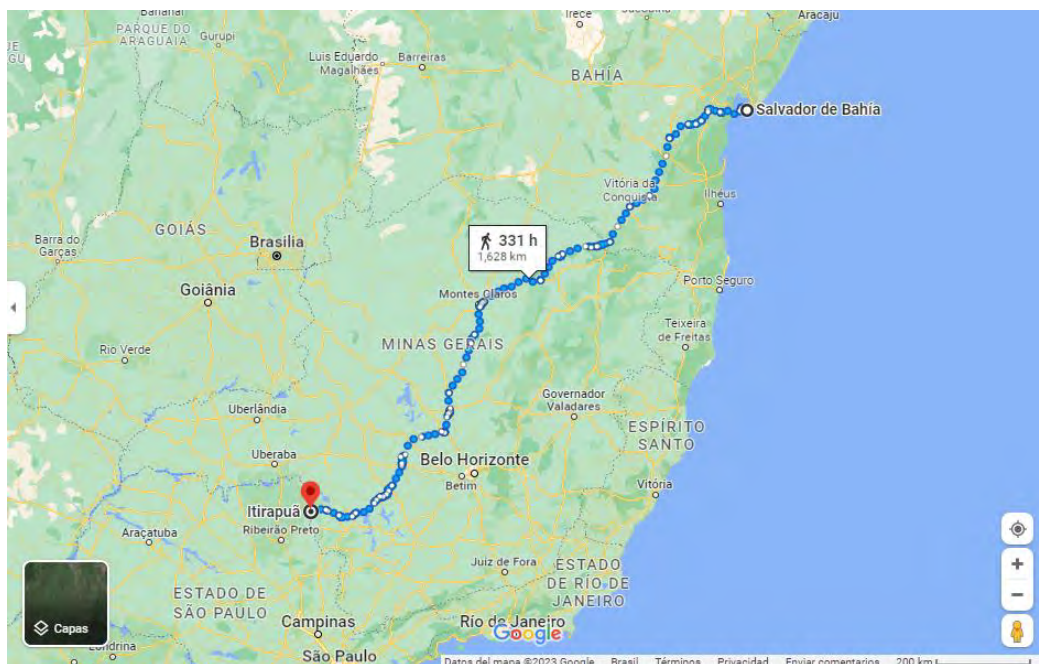


Figura 3. Mapa de ruta- Salvador da Bahia a Itirapuã. Terra Metrics-Google.2023.

Fue caminando que mi bisabuela bahiana Antonia Melo hizo este recorrido. Con su familia, acampando al costado de las carreteras o en el techo de quien la acogiera en el camino, bajo el sol y la lluvia, durante largos meses, rumbo al estado de São Paulo, en busca de mejores condiciones de vida, ya que en su tierra las posibilidades de supervivencia eran cada vez más escasas. Su historia de desplazamiento es parte de uno de los fenómenos migratorios más significativos de Brasil: la migración interna de retirantes¹⁰ del nordeste hacia la región sudeste. El flujo migratorio nordeste-sudeste de este período, que se produjo con mayor intensidad entre las décadas de 1940 y 1970, estuvo vinculado a la crisis económica del nordeste, producida por sequías recurrentes. Al mismo tiempo, el desarrollo de la industria cafetalera en la región sudeste atrajo a trabajadores y trabajadoras a las zonas

¹⁰ *Retirante* es un término utilizado en Brasil para referirse a una persona o grupo de *nordestinos* que se retiran de su tierra a causa de la sequía y la pobreza en busca de un lugar que les brinde mejores condiciones de vida.

rurales en las fincas productoras de café. Este proceso dejaba ver las profundas desigualdades, relaciones de poder y lógicas explotadoras entre regiones que, hasta el día de hoy, atraviesan el país (Ferrari, 2005).

Curiosamente, décadas después tomé este mismo camino, sólo que, a la inversa, dejando el sudeste rumbo al nordeste, desde el interior del estado de São Paulo hasta Salvador de Bahía, en condiciones absolutamente diferentes a las de mi bisabuela: por elección propia, en avión, teniendo adónde ir, aprobada en el posgrado en Danza de la UFBA y con condiciones básicas para sustentarme. Pero también, en busca de mejores condiciones de vida. Si bien las diferencias entre la historia de desplazamiento de mi bisabuela y la mía sean abismales, siento que algo subterráneo, en mayor o menor medida, conecta nuestras existencias: la desconcertante experiencia de abandonar nuestros lugares de origen y, de alguna manera, asentarnos en el local de destino. Esta experiencia puede, de diferentes y particulares maneras, vulnerar a las personas dependiendo de las formas en que se dan los procesos migratorios.

Ya es sabido que, las representaciones hegemónicas de las personas migrantes, a niveles nacionales y globales, juegan un papel en la reproducción de estereotipos negativos, que atribuyen a estas personas características como: oportunistas, holgazanes, robadores de empleos, responsables de la violencia y el crimen, mano de obra barata y no calificada (entre muchas otras...) que, en síntesis, expresan el terror a la diferencia y la alteridad, construido y sostenido a través de las relaciones coloniales. Cuando miramos a las mujeres migrantes, las situaciones de vulnerabilidad aumentan a medida que la violencia de género y migratoria recae sobre ellas duplamente; eso, sin analizar otros marcadores como raza, clase, etnia, nacionalidad, entre otros marcadores que hacen más complejo el análisis.

Según datos de la ONU, en 2005, el 49,6% de las migraciones internacionales fueron de mujeres. A pesar del aumento del protagonismo femenino en los flujos migratorios, nombrado por diversos autores como la “feminización de la migración”, la producción de invisibilidad de las mujeres migrantes, la insuficiencia y neutralidad de estudios y políticas

públicas que atiendan las especificidades migratorias desde una perspectiva de género siguen siendo realidades internacionales (Marinucci, 2007).

En el terreno científico, por ejemplo, históricamente se ha descuidado la participación de las mujeres en el proceso migratorio. Gran parte de la literatura existente, capturada por el discurso patriarcal, tiende a abordar la cuestión a partir de estereotipos de género: las migrantes son vistas como dependientes pasivas o simples asistentes, responsables de acompañar a los hombres-proveedores, trabajadores que llegan por primera vez al país de destino. Otra tendencia es simplemente ignorar su presencia y/o abordar el tema desde una supuesta neutralidad de género. Assis (2021) llama “ceguera epistemológica” para referirse a esta actitud de invisibilización y silenciamiento de las mujeres migrantes, en la que nunca son tratadas como sujetos políticos independientes y autónomas en sus desplazamientos.

Es a partir de las décadas de 1960 y 1970, con el surgimiento de los movimientos y luchas feministas y la consolidación de los estudios de las mujeres (Women's Studies), que comenzaron a afirmarse las demandas y la atención a las condiciones sociopolíticas particulares de las mujeres, en diferentes situaciones y contextos, que pasan a ser parte de los debates científicos. Si bien, en este mismo período hubo un movimiento creciente en relación a los debates internacionales sobre la movilidad humana, fue recién en la década de 1980, en Estados Unidos, que comenzaron las producciones bibliográficas dedicadas a problematizar las especificidades de género y migración. En Brasil, este tipo de producciones comenzaron a surgir una década después, en los años 90.

Actualmente, la reciente consolidación del campo de los estudios migratorios desde una perspectiva interseccional (Magliano, 2015; Guzmán-Ordaz, 2011; Anthias, 2012), ha contribuido significativamente, al lanzar propuestas teórico-metodológicas que buscan comprender los diferentes marcadores de desigualdad, así como investigar los mecanismos de dominación que los producen, posibilitando un análisis más profundo de la realidad que viven las mujeres migrantes socialmente situadas. Desde este contexto de especificidades y diferencias interseccionales (Crenshaw, 1984) que atraviesan las vidas de mujeres migrantes situadas en diferentes realidades socioculturales, pregunto: ¿pueden estas diferencias servir como base para la creación de acciones colectivas? ¿Existen ciertas recurrencias entre las experiencias de las mujeres migrantes en sus diferentes categorías y tipologías migratorias?

¿Cómo construir puentes entre mujeres migrantes de diferentes latitudes sin borrar nuestras historias ni negar las desigualdades que nos separan?

El transitar siempre ha sido parte de mi vida: en el desplazamiento entre muchas casas, ciudades y estados brasileños, en la práctica cotidiana de hacer autostop, en el desplazamiento entre diferentes tipos de danzas, prácticas corporales y lenguajes artísticos, y actualmente en el tránsito fronterizo entre Brasil y Colombia con sus diferentes temperaturas, colores, paisajes, lenguas, acentos, comidas, olores, climas, monedas, corporalidades, formas de vivir y organizarse (...). Además, el hecho de haber nacido en Brasil, un país de dimensiones continentales, y de haber vivido en 4 estados diferentes - lo que en Brasil casi significa cambiar de país - significó que mi existencia estuviera hecha de desplazamientos y cruces de diferentes caminos y culturas.

Figura 4. Mapa Latino América. Vecteezy. 2020.



...Franca - São Paulo....Curitiba-Paraná.....Salvador-Bahia..... Juazeiro do Norte-Ceará.... Crato-Ceará..... Bogotá-Distrito Capital.... Cali- Valle del Cauca. ...Terra rocha...Bosque de Araucárias... Mar, Sertão, Montanhas, Vales...

Por muchas veces, al moverme dentro de mi propio país, de una forma u otra, siempre me sentí extranjera. Casi siempre moviéndome cada 4 o 5 años, inventando el coraje y el

desapego para seguir caminando. Al mismo tiempo, creando escondites casi secretos para mantener cuidadosamente la espera, el deseo de regresar a un lugar que tal vez ya no existía. ¿Fui yo quien lo inventó? No eres de aquí, ¿verdad? Una de las frases que siempre me ha acompañado. En cierto momento, después de muchos tránsitos, con mi andar y mi acento cambiado cuatro veces, escuchar esta frase en mi propia tierra me hizo sentir extraña una vez más. Translocada. Al mismo tiempo, libre. El ir y el regresar, el salir y el llegar, el quedarse y el seguir comienzan a confundirse en el flujo del movimiento del yo-cuerpa. Tal vez sería mejor pensar que simplemente estoy solo yendo...

Nacer en Franca, ciudad ubicada en el interior del estado de São Paulo, en la frontera con el sur del estado de Minas Gerais, significó que mi noción de espacio, desde pequeña, se construyera a partir de las ideas de tránsitos, entrelazamientos, entre lugares (...). Si bien, geográficamente Franca pertenece al estado de São Paulo, me atrevería a decir que es la ciudad paulista más minera que existe. No es sencillo localizar tal afirmación, tiene más que ver con el sentir. La presencia de las violas y sus modas sertanejas¹¹ las fiestas de los santos juninos, las folias de reis,¹² la gastronomía típica -el maíz, la yuca, el frijol-, las quermesses¹³, los cigarrillos de paja, el uso de hierbas medicinales, las formas hospitalarias de relacionarse, el acento con la “r” pesada (...) son algunos de los elementos identitarios que, entre muchas otras cosas, moldean nuestra cultura caipira.

Yo soy urbana, pero la cultura caipira me atraviesa emocionalmente y es parte de mis raíces culturales. En definitiva, una caipira es uno de los tipos de personas que habitan el medio rural brasileño, específicamente la región conocida como Paulistânia¹⁴, que históricamente inauguró una forma de vida específica basada en el mestizaje entre

¹¹ Para saber más sobre las “modas sertaneja” ingrese a: https://pt.wikipedia.org/wiki/Moda_de_viola.

¹² Para saber más sobre las “Folias de Reis” ingrese a: https://pt.wikipedia.org/wiki/Folia_de_Reis.

¹³ Para saber más sobre las “quermesses” ingrese a: <https://es.wikipedia.org/wiki/Kerm%C3%A9s>

¹⁴ Paulistânia es el nombre geográfico del pueblo caipira, siendo una región histórica-cultural. Está formado por los estados de São Paulo, partes de Paraná, partes del Triângulo Mineiro, el sur de Minas Gerais y Goiás, los estados de Mato Grosso do Sul y partes de Mato Grosso, un campo de influencia y exploración de los bandeirantes y una zona de alojamiento para la cultura caipira.

portugueses e indígenas. El origen etimológico de la palabra caipira vem da língua tupi: *ka'apir* ou *kaa - pira*, que significa "cortador de mata" ou *ka'a pora*, "habitante del mato", desde la junción de *caa* (mata) e *pora* (gente). En este sentido, la gente de la mata o de la selva, por estar en contacto íntimo y directo con la naturaleza y con la exploración del espacio, desarrollaron conocimientos, habilidades y saberes de forma práctica, empírica e intuitiva. Vale recordar que, en Brasil, históricamente y hasta el día de hoy, el término caipira suele usarse de manera peyorativa para referirse a nosotros, personas que vivimos o nacimos en el interior. En esta visión estereotipada, el caipira es alguien que no sabe nada, una persona "tonta", ingenua, inculta, inocente, atrasada y, por tanto, inadaptable a la civilización. Una de las formas de representación de la (del) caipira está ligada a una persona seminómada, y es precisamente en este punto que mi ser caipira se cruza con mi ser migrante.

¿Cuántos paisajes atraviesan mi piel? ¿Qué tierras llevo dentro? ¿Qué historias cuentan mis pies? ¿Cuántos pisos me componen? ¿Qué puede abrir o limitar el desplazamiento de un lugar a otro como posibilidad de reinventarse? ¿Qué significa ser de un lugar? ¿El lugar donde nacimos define quiénes somos? ¿Es posible ser de más de un lugar?

Me reconozco como una cuerpa migrante, lo que significa asumir que habito la eterna paradoja de ser de un lugar, al mismo tiempo que me siento de otro y, simultáneamente, de ninguna parte (...). Llevo en mi corporalidad diferentes realidades culturales que determinan una forma de existir que se mueve entre dinámicas de aproximación y distanciamiento, de identificación y exclusión, de colectividades y soledades (...). Estar en constantes desplazamientos, con sus contradicciones, rectos y bellezas, es el piso móvil que me mantiene viva.

En mis jornadas migratorias la danza tiene un papel determinante, todos mis desplazamientos estuvieron ligados a ella y a la necesidad de seguir investigando-creando a través de la danza. Provengo de familias de clase media, una categoría compleja de definir ya que está formada por identidades tan diversas y contradictorias en un país atravesado por tremendas desigualdades sociales. Mi familia, en ambos lados, es parte de la clase trabajadora, las últimas cuatro generaciones han desempeñado trabajos como agricultores, comerciantes, autónomos, autodidactas y profesores. Por lo tanto, mis tránsitos sólo fueron

posibles gracias a la presencia de un sistema universitario público gratuito, becas para la investigación artística y políticas artístico-culturales más o menos vigentes en mi país, dependiendo del gobierno de turno, a través de las cuales pude acceder a estructuras y equipamientos que me permitieron trazar una vida en tránsito.

He bailado en la escuela, en festivales de danza, en festivales competitivos, en festivales comunitarios, en festivales culturales, en festivales en el garaje de mi casa que yo promovía en mi barrio. Bailé en fiestas de 15 años, en graduaciones, en partidos de baloncesto, en rumbas, en fiestas navideñas, en carnaval, en manifestaciones políticas, en jam session, en las bodas de oro de mis abuelos. Bailé en plazas, calles, bares, callejones, museos, desfiles, ferias, en centros comerciales, en las fiestas de junio, en un velorio, en flash mobs. Bailé en muchos escenarios, en espacios abiertos, cerrados, institucionalizados e informales. Bailé entre ciudades, estados y países. Bailé por internet. Bailé por convocatorias, por contratos, bailé siendo paga para bailar, sin contratos, bailé gratuitamente. Bailé sin querer bailar. Bailé sobre suelos de tierra, piedra, arena, arcilla, madera, linóleo, asfalto. Bailé en el mar, en la montaña, bajo la ducha y bajo la lluvia. Bailé para guardar silencio. Para olvidar. Bailé para recordar. Bailé cuando te vi bailar, bailé con dos, tres, cuatro. Bailé con mucha gente. Bailé sola. Bailé sin bailar. Soñé que estaba bailando. Bailé para ahuyentar la tristeza. Bailé en el movimiento de escritura de artículos, monografía, disertación, ahora bailo...

(en tesis).

Ser bailarina migrante delinea condiciones y cualidades específicas en mi corporalidad. La danza me prepara para caminar, para ir y venir, para entrar y salir, para moverme de un lugar a otro, para ver desde afuera y desde adentro, para perder el centro a pesar y con la gravedad (...). Son desplazamientos perceptivos que me enseñan sobre la simultaneidad entre equilibrio y desequilibrio, control y descontrol, certezas e incertidumbres como partes que conforman el movimiento singular de estar vivo. Ante todo, bailar es un ejercicio constante de cruzar planos, lugares, ejes y temporalidades; es una práctica de apertura, de dejarme impregnar de mí misma, de las (los/les) demás y de la imprevisibilidad que ofrece cada encuentro.

Danzar y migrar son acciones que se encuentran en el flujo de mi cuerpo en movimiento. Estos movimientos-desplazamientos no son necesariamente bellos y armoniosos, ser bailarina migrante también significa estar atravesada por intensos procesos de adaptación, fracturas, desviaciones, estereotipación, exotización y vulnerabilidades ya que, en América Latina, particularmente, ser artista independiente sigue siendo un motivo por sospecha. Ser mujer, especialmente en desplazamiento en nuestra región, significa todavía estar en una situación constante de exposición, fragilidad y, en muchos casos, de peligro de vida. Según ONU Mujeres (2018), fuera de una zona de guerra, América Latina es la región más letal para las mujeres.

Mientras reviso, traduzco, escribo y reescribo estas páginas, un momento más de susto, dolor y tristeza. El año 2024 apenas empieza... y para nosotras no hay descanso. Empezamos de nuevo con ese mismo sabor amargo en la garganta, de desesperación, de rabia, de silencio, de grito, de indignación. Julieta Hernández¹⁵ fue brutalmente asesinada en Amazonas. Ella, la payasa Miss Jujuba, artista, muñequera, migrante venezolana, ciclo viajante que, con su bicicleta, viajaba llevando arte, alegría, poesía y magia a pequeñas comunidades del interior de Brasil. Esta vez, a mitad de camino, el encuentro y la conmoción frente a 5 niños empobrecidos y maltratados. Con el poco dinero que tenía decidió comprarles leche. Esta vez viajaba a Venezuela para pasar las fiestas de fin de año con su familia. Esta vez ella no llegó. Amenazada, atada, violada, quemada, estrangulada, enterrada viva, por los padres abusivos, de los mismos 5 niños. Por ser mujer, artista y migrante. Su bicicleta, destrozada. Sueños borrados. La perpetuación de la cultura patriarcal. La negación de la libertad de ir y venir. ¿Cómo seguir? ¿Cómo seguimos? ¿Cómo continuar? ¿Cómo podemos caminar en un país donde cada día son asesinadas cinco mujeres, víctimas de horrores

¹⁵ ¹⁵ Para conocer más sobre Julieta Hernández y su trabajo ingrese a instagram: [@utopiamaceradaenchocolate](https://www.instagram.com/utopiamaceradaenchocolate)

inimaginables? En Colombia no es diferente. En Venezuela tampoco. No tuve el privilegio de conocer personalmente a Julieta, pero su voz sigue resonando en mí:

“Mi casa es el movimiento”

(Julieta Hernández)

Julieta era libre, el mundo no soporta a una mujer así. Como mal comportadas que somos, seguiremos, seguiremos en movimiento. Honrando su nombre, su alegría y valentía y la de tantas otras hermanas e irmãs a las que se les impide moverse libremente con sus cuerpos

por el mundo. **Un grito de revuelta contra la barbarie, el feminicidio, la violencia y el exterminio que sufren diariamente las mujeres, la comunidad LGBTQIAPN+ y las personas migrantes!!!**

MIGRAR ES buscar otros horizontes de vida para lejos de lo ya conocido.

Se puede entender el ser migrante como una persona que decide o se ve obligada a abandonar su lugar de origen para habitar otro territorio. Los motivos y razones de cada persona o comunidad migrante son múltiples y complejos: la búsqueda de mejores condiciones de vida y de trabajo, de una mejor inserción profesional; desastres naturales y

situaciones climáticas extremas; crisis políticas y socioeconómicas; guerras, persecuciones étnicas y religiosas, entre otras (...). Salir de su casa, ciudad o país de origen supone muchas veces una travesía larga, difícil y compleja. Los desplazamientos que resultan de la migración pueden resultar en situaciones de ruptura y desarraigo; experiencias que pueden producir un quiebre de vínculos con los territorios, con las raíces culturales, con los sistemas de valores y tradiciones (Bosi, 1987).

Cruzar fronteras deja marcas, si bien el migrante puede ser bienvenido, en algunas situaciones muy particulares, en la gran mayoría de experiencias significa habitar vulnerabilidades ontológicas y sociales (Liedo, 2022): contextos de exclusión, discriminación y violencia racista, de género, clasistas, machistas, nacionalistas, étnicas, entre muchas otras (...). Las fronteras se entienden aquí más allá de su significado físico-geográfico; también son fronteras culturales, políticas, psicológicas, emocionales (...). Según Anzaldúa (1987), las fronteras pueden entenderse como una serie de límites, barreras y brechas que constituyen territorios materiales y simbólicos.

(...) It is not a comfortable territory to live in, this place of contradictions. Hatred, anger and exploitation are the prominent features of this landscape. However, there have been compensations for this mestiza, and certain joys. Living in borders and in margins, keeping intact one's shifting and multiple identity and integrity is like trying to swim in a new element, an "alien" element. (Anzaldúa, 2012, prefacio)

Vivir en contextos fronterizos significa entrar en espacios de confrontación que, al mismo tiempo que imposibilitan la existencia del *otro* mediante la regulación y mantenimiento de redes de poder, por otro lado, pueden ser una vía de escape para la creación de nuevos modos de existencia, nuevos pensamientos y sentidos de vida (...).

MIGRAR ES escuchar, escribir, bailar, imaginar, cantar, soñar, vivir entre diferentes lenguas y lenguajes. Es inventar nuevas palabras, gestos, sonidos y formas de decir lo que necesita ser dicho...

(...) y, aun así, muchas veces, ser tratada como un cuerpo tonto (...)

(Bogotá. Barrio La Macarena. Localidad Santa Fé. Salgo de mi casa, tomo un billete de 20 mil pesos y me dirijo a la tiendita que está cerca de mi casa. Ahí está el señor, el dueño de la tiendita, que me atiende todos los días y que me trata diferente en ausencia de mi pareja).

- Hola, buen día.
- Buen día.
- Quisiera una bolsa de pan, por favor.

(Me trae el pan. Le doy los 20 mil pesos. Al momento del cambio, un truco. Un desvío de la mirada y de la atención, previamente calculado).

- Vaya, que bonito tatuaje tienes en el brazo, ¿qué es?
- Es una flor de plátano.
- Vaya, los colores son hermosos... pensé que era una semilla.
- Sí, también es una semilla... un ombligo, un cordón umbilical, una flor...
- ¿Dónde lo hiciste?
- En Brasil...

(...En medio de este diálogo sobre el tatuaje, me entrega el cambio. Lo tomo, le agradezco y me voy. Cuando le doy la espalda, todavía en la puerta de la tienda, me doy cuenta de que el cambio estuvo mal, vuelvo inmediatamente).

- Señor, el cambio está mal. Te di 20 mil, me devolviste 5. El pan vale 5...
- No, me diste 10 mil.

(mostrándome un billete de 10 mil que ya estaba listo para ser mostrado.)

- Señor... estoy segura que fueron 20 mil los que le di...
- No, estás equivocada, eran 10 mil.
- Señor, ¡¡¡Solo tenía este billete de 20 mil en mi casa!!!
- Eran 10 mil, aquí está el billete (...).

.. En mi acento, en mi forma de construir frases, en mi forma de vestir, de caminar, en mi mirada, en el tatuaje, en la mano que pasa el dinero... ¿dónde se localiza el hecho de que soy leída como una persona fácil de engañar?

Ser extranjera y dar la espalda muchas veces, puede significar perder el partido.

MIGRAR ES un ejercicio constante de rehacerse. Adaptarse y aprender todo lo nuevo, una vez más, y de nuevo...

Las migraciones implican un proyecto de mejora de vida, ya sea en la dimensión personal y/o colectiva/social. Al mismo tiempo, la gran mayoría de los migrantes, particularmente los internacionales, al llegar al país/lugar de acogida, descienden de su estatus socioeconómico en relación con su sociedad de origen. Cuando la permanencia en este nuevo estatus se prolonga, especialmente si ésta no es la expectativa, la persona está más expuesta a desmoralizarse, desmotivarse, deprimirse, valorando negativamente sus esfuerzos ante el proceso migratorio (Atxotegui, 2010).

La duda de permanecer en el país/ciudad de acogida por la dificultad de encontrar trabajo, la situación de estar sin papeles, la angustia de saber que regresar ya no es una opción, la angustia de no poder regresar con las “manos vacías”, la necesidad de realizar servicios que nunca has realizado o para los cuales no estudiaste, la devaluación de tu profesión original debido a que las certificaciones no son válidas en el nuevo país, la imposibilidad de alcanzar puestos de cierta importancia en el sociedad de acogida (...) son algunas de las numerosas condiciones sociales precarias a las que están expuestas un gran número de personas migrantes dispersas en todo el mundo.

MIGRAR ES acompañar desde lejos el crecimiento y envejecimiento de los nuestros...

La convivencia con la soledad, la separación de los seres queridos, especialmente cuando quedan niños, ancianos o padres enfermos... seres queridos que no pudieron venir por innumerables razones... la angustia de no saber cuándo volveremos a abrazarnos (...).

La persona que retirase de su lugar de origen, también se distancia de la proximidad de los vínculos sociales que delimitan parte fundamental de su identidad: familia, amigos, compañeros de trabajo, vecinos, instituciones y prácticas sociales que se constituyen como redes de apoyo y formas efectivas de soporte material y emocional para afrontar situaciones cotidianas. Al llegar a una nueva realidad, la ausencia de tales vínculos puede significar la pérdida de protección física y emocional y de conexiones subjetivas con las tradiciones del lugar de origen. Tales procesos pueden promover una mayor vulnerabilidad, riesgo de crisis y desestabilización de la salud psicofísica del migrante, desencadenados por el proceso de ruptura de los vínculos emocionales y referencias socioculturales establecidos con su país de origen (Atxotegui, 2002).

MIGRAR ES sentir saudades de los paisajes, la luz, los olores, sonidos y temperaturas que caracterizan a nuestra tierra de origen...

Toda saudade é a presença

Da ausência de alguém

De algum lugar

De algo enfim

Súbito o não

Toma forma de sim

Como se a escuridão

Se pusesse a luzir

Da própria ausência de luz

O clarão se produz

O sol na solidão

Toda saudade é um capuz

Transparente

Que veda

E ao mesmo tempo

Traz a visão

Do que não se pode ver

Porque se deixou pra trás

Mas que se guardou no coração

(Toda Saudade, Gilberto Gil)

MIGRAR É quando o risco de ir vale mais a pena que o risco de ficar...

Si bien las experiencias y circunstancias de la migración son innumerables, en general, el proceso migratorio (antes, durante, después de la travesía) significa exposición a riesgos, tanto físicos, psicológicos como materiales. Ya los niveles e intensidades de tales riesgos derivan de la forma en que se lleve a cabo el proceso migratorio.

Los peligros físicos relacionados con los viajes (carreteras, camiones, barcos, transportes improvisados...), amenazas a la salud, accidentes laborales, accidentes

domésticos, coacciones por parte de mafias, miedo a la detención y expulsión, redes de prostitución, malos tratos y abusos (...), hacen que las personas migrantes experimenten la inseguridad de manera constantemente intensa.

MIGRAR ES muchas veces un proceso solitario.

Migrar implica la pérdida o reducción del contacto con el grupo al que se pertenece. Alejarte de un grupo de personas puede significar, según las circunstancias, alejarte de ti mismo, imponiendo la deconstrucción de formas de ser (Calvo, 2005). El proceso de apertura a nuevas realidades de relación, integración y reconstrucción de vínculos con un nuevo grupo no siempre es fácil, siempre parecen acechar situaciones racistas, xenófobas y fetichistas, sobre todo por el mantenimiento de ideas preconcebidas sobre otras culturas cuando pretendemos abordar algo que nos es extranjero. La exposición continua a este tipo de situaciones puede producir dificultades para integrarse en un nuevo grupo, soledad y aislamiento.

En contraste, la dramaturga e investigadora de la danza Tereza Rocha (2022) nos dice que un migrante puede entenderse como una persona atravesadora de realidades de diferentes naturalezas. Ser atravesadora de realidades nos lleva a pensar en un tipo de corporalidad permeable, porosa, capaz de adaptarse a diferentes climas y terrenos. Personas que atraviesan mundos, fronteras, que dejan y que llevan, que pasan y que se quedan, que desestabilizan normatividades, que aprenden y que enseñan (...). Migrar también puede significar inventividad.

El acercamiento y contacto entre diferentes personas y contextos puede producir cambios y resonancias a nivel individual y colectivo, movilizando nuevos pensamientos, proyecciones de vida, sociabilidad, emociones y afectos. La condición migrante, por tanto, puede reflejarse como una categoría ideal dadas las complejas realidades actuales del mundo contemporáneo con sus múltiples modos de organización sociopolítica-cultural y las diferentes formas de vida existentes en diferentes lugares y ambientes.

En mis experiencias, la condición de migrante, si bien me impone malestares y dificultades existenciales, produce fricciones y cruces que alimentan mis formas de sentir-pensar y estar en el mundo. Ser migrante me ayuda a entender quién soy, de dónde vengo, a posicionarme política y éticamente, a involucrarme y colaborar con los diferentes lugares y contextos por los cuales transito. La condición de artista de la danza en desplazamiento, me permite liberar y elaborar esas incomodidades y dificultades en potencia de vida. Moviliza la capacidad de generar subjetividad, el brillo en los ojos, el acto imaginativo, la disponibilidad de tocar y ser tocada por la otra persona, transformando el malestar en fuerza vital y potencia de existir juntas (os/es).

MIGRAR ES.....la posibilidad de establecer nuevas redes y lazos de afecto basados en la confianza, la colectividad, la autonomía y la convivencia con las diferencias...

1.5. El colectivo Translocadas: bailando entre fronteras, desplazamientos e interculturalidades

A partir de estos temas de interés y la necesidad de seguir profundizando en ellos junto a otras personas, en 2017 en Brasil, creé dentro de un proceso colaborativo, la obra *Translocadas*, que luego se convirtió en un colectivo y plataforma artística de creación interdisciplinaria (danza, teatro, performance y música). La obra y colectivo artístico nacieron cuando vivía entre las ciudades de Juazeiro do Norte y Crato, ubicadas en la región de Cariri cearense, en el nordeste de Brasil, después de haber transitado por la ciudad de Salvador (BA). La obra surge del encuentro con el grupo cearense 'Oitão Cênico',¹⁶ a través de la iniciativa del artista Mauro César¹⁷ en alianza con el músico y luthier Cearence Francisco Difreitas Alumioso¹⁸ y las tres artistas de la danza Aline Vallim (Brasil), Paola Ferraro¹⁹ (Paraguay) y Verónica Navarro²⁰ (Argentina). El encuentro emerge de nuestros cruces y tránsitos por esas ciudades, teniendo la Universidade Federal da Bahia (UFBA) como eje común de pasaje y encuentro entre Paola, Mauro, Verónica y yo que, en este momento, nos encontrábamos en la condición de estudiantes o egresados de los programas de Postgrado en Danza. Posteriormente, ya conformado como colectivo artístico, incorpora en sus desplazamientos creativos la artista de la danza Andrea Bonilla²¹ (Colombia).

¹⁶ El “Oitão Cênico” nació del encuentro entre artistas en el 28 de febrero de 2009, en Caririçu-Ceará / Brasil y se consolida, como una comunidad artística escénica, comprometida con percibir en el arte su poder de proporcionar al artista y al espectador el autoconocimiento como un despertar de conciencias para una autonomía personal, entendiendo en el social los retos y transformaciones necesarias para construir un trabajo colectivo colaborativo.

¹⁷ **Mauro Cesar** es director/actor-performer-payaso/investigador, con intereses en procesos creativos en corporeidades, política de los afectos, educación anticolonial y eco-performance.

¹⁸ Para saber más sobre **DiFreitas Alumioso** ingrese a: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/5318/>

¹⁹ Para saber más sobre **Paola Ferraro** ingrese a: <https://bit.ly/3HC819L>

²⁰ Para saber más sobre **Veronica Navarro** ingrese a: <https://www.escavador.com/sobre/11338716/veronica-daniela-navarro>

²¹ **Andrea Bonilla** es bailarina, docente, investigadora, capoeirista y coreógrafa Afrocolombiana, que enfoca su creación e investigación artística en diálogo con el territorio y las apuestas interdisciplinares, siempre transversal a cuestionamientos raciales, étnicos, de clase y género entre otros.

Ser/estar en constante tránsito sobre el piso de América Latina, como posibilidad de hacer de la pretendida identidad latinoamericana un espacio para la recreación, se presentó como un rasgo común, que atraviesa a todos los cuerpos/corporalidades del colectivo. Ya sea por procesos de migración voluntaria entre países, como por ejemplo en mi caso, que migré en el año 2019 a Bogotá/Colombia a estudiar mi Doctorado; en el caso de Paola y Verónica migraron a Salvador/Brasil, mientras que Mauro migró a Argentina, todes con sus diferencias, desde el privilegio del desplazamiento por elección y con el propósito de dar continuidad a los estudios, experiencias, creaciones y búsquedas de opciones laborales en otros contextos; o bien fuera por migraciones internas²², que es el caso de todes los del colectivo que nos movemos constantemente entre ciudades, estados y barrios.

Esta característica de estar en constante tránsito, nos llevó a trabajar **en** desplazamiento porque vivimos en diferentes ciudades/países, siempre buscando formas de encontrarnos. También nos llevó a trabajar **con** el desplazamiento como una cuestión de investigación- creación, ya que nuestras preguntas surgen precisamente de nuestras condiciones migrantes donde nos movemos constantemente entre estereotipos, marcas, historias, fronteras, extrañamientos, recuerdos, que se reconfiguran en la interrelación con diferentes personas y contextos. ¿Qué significa ser mujer latinoamericana? ¿Qué dicen nuestros bailes de nosotras? ¿De qué manera sentimos/hacemos y hablamos sobre nuestros bailes? ¿Cómo se encarna el tránsito en nuestra corporalidad e identidades? Estas son algunas de las preguntas que nos han estado acompañando.

²² La migración interna se refiere al movimiento de personas dentro de las fronteras de un mismo país, desplazándose de una región a otra. Según la Guía de Observación TransMigrARTS es definida como: “migrantes internos en su propio país, forzados o no forzados, que presentan vulnerabilidades (España, Colombia -las personas desplazadas); migrantes que viajan por la globalización del mercado del trabajo o de formación -estudiantes-, con unas características sociales aparentemente no problemáticas pero que sí a veces provocan fragilidades; y cada vez más personas que dejan su país por situaciones económicas, climáticas, políticas, sociales y personales relacionadas con diferentes procesos o estados de vulneración ante los cuales, individuos y colectivos, tratan de buscar una solución mediante moviidades geográficas de las que se espera mejorar o dignificar la vida (Guía TransMigrARTS, 2022 p.37).

En la dimensión personal, la fuerza de las experiencias con el colectivo Translocadas, radica precisamente en el hecho de encontrar con prácticas colectivas de saber-hacer que potencializan una reflexividad y agencia desde la creación de un espacio seguro para la creación compartida, en el que las contradicciones sean acogidas y trabajadas como potencialidades creativas. Tales elementos me han señalado un camino de autoconocimiento que me permite seguir trabajando con mis propias limitaciones, silenciamientos y autoimagen, especialmente vinculado a las formas en que aprendí a percibir/sentir/estar mujer, transfiriéndolas del plano del malestar al plano de la danza/vida/transformAcción. La posibilidad de compartir y crear desde el movimiento y desde el malestar y las heridas, me permite visualizar con mayor profundidad la dimensión colectiva de estos temas y, al mismo tiempo, tomar la distancia necesaria para reconocer y transformar la dimensión personal.

En este recorrido, tanto en el contexto del Colectivo Translocadas, como en otras experiencias en danza por las que iba pasando, me interesé cada vez más por prácticas en danza orientadas a facilitar el contacto con nuestras emociones; ya que muchas veces no somos conscientes de las emociones que nos afectaron en el pasado, por la forma en que afrontamos situaciones violentas, traumáticas, desafiantes o alegres, etc (...), o la forma en que nos afectan en el presente. Desde la conexión *cuerpoemoción*, se puede trabajar con la liberación de sentimientos y afectos retenidos; transformándolos a través del acto creativo, en autoconocimiento, autonomía y descubrimientos del cuerpo/corporalidades como fuente de potencia de vida.

Tales experiencias me brindan (y me siguen brindando) estados de emancipación personal que se revelan en procesos como el reconocimiento y la acción consciente ante situaciones de violencia y relaciones abusivas; en el constante estado de atención y desestabilización ante posiciones y estructuras patriarcales naturalizadas; en la construcción de mi proceso de autonomía financiera, en el movimiento de salir de la sombra de las personas (especialmente novios/artistas/profesores/coreógrafos) que me hicieron invisible, se apropiaron o silenciaron mi trabajo/discurso; en el reconocimiento de las formas por las cuales me enuncio y de los capitales que llevo con sus implicaciones políticas; en la profundización del sentimiento de empatía y colaboración en relación a las situaciones y violencia de género que enfrentan tantas otras mujeres o personas migrantes feminizadas.

Estas transformaciones fueron y solo son posibles por la presencia de procesos como: escucha profunda, creación de redes de cuidado, intercambio de historias personales/colectivas de violencia silenciada (machismo micro y macro estructural), subversión de posturas de docilidad y sumisión, activación de conciencias políticas sobre mis/nuestros propios estares de enunciación, que en definitiva, significan prácticas cotidianas para refutar la lógica domesticadora de todo aquello que concierne a lo femenino. Por esas, y otras razones, identifico que la relación con *Translocadas* provocó transformaciones subjetivas con respecto a mi proceso de empoderamiento personal como mujer, artista, blanca, brasileña, migrante, latinoamericana, o que apunta a un vínculo íntimo entre el proceso de creación y de transformación, desde la danza como proceso de producción de vida. Danza y vida van de la mano a través del ejercicio constante de movilizar corporalidades, sensibilidades y performatividades que permiten cuidar y transformar nuestras heridas, de manera creativa, colectiva y crítica.

Este no es un proceso suave, mucho menos finalizado (si es que hay un final...) es más un ejercicio constante de combate de vida-danza individual y colectiva que aprieta y afloja los lazos machistas que todavía me (nos) abruman. Al mismo tiempo que constantemente me invitan a preguntar dónde y cómo sigo reproduciendo lógicas machistas/racistas/clasistas/heteronormativas en mis elecciones de vida, en mi baile y en la forma de convivir con las/los/les demás. En este sentido, la experiencia con *Translocadas* es una práctica que me permite no separar el crear del transformar, el bailar de la provocación, el arte de la vida, lo que me lleva a afirmar que: si esta práctica me ha transformado y emancipado como mujer, artista migrante, me pregunto: ¿podría contribuir al proceso de emancipación de mujeres migrantes de otros contextos?

Es de este interés que surge la pregunta-problema inicial que motiva la escritura de esta tesis: ¿Cómo las prácticas en danza del Colectivo Translocadas, a partir de un estudio de aplicación situada y colaborativa con las mujeres de la comunidad de Evitar en el departamento de Bolívar, Colombia, pueden contribuir a transformar nuestros silenciamientos y auto imágenes como mujeres migrantes?

En este punto del proceso investigativo, mi interés exploratorio era aplicar las estrategias metodológicas de Translocadas de manera situada junto a otros colectivos y

grupos de mujeres migrantes. Este deseo generó la necesidad de mapear y sistematizar tales prácticas, con el objetivo de visualizar las formas en que se fueron configurando a lo largo del tiempo, así como analizar y valorar sus recurrencias, alcances y vacíos. Es durante la Residencia Artística realizada en 2021 en Asunción-Paraguay, que inicio estas tareas científicas. En esta ocasión, al participar de un proceso de investigación-acción participativa, mi rol de artista-investigadora, recurrente dentro del colectivo, se desplaza al rol de investigadora-artista; esta posición produce muchos interrogantes, malestares y transformaciones. En el próximo capítulo, exploramos tales experiencias y sus resultados.

DESTINO II. DESLOCAR

2. HACERPENSAR EN MOVIMIENTO - PRIMERA FASE DEL CAMPO

Este destino se dedica a mapear y sistematizar las prácticas artísticas del colectivo Translocadas con el objetivo de visualizar las formas en que se han ido conformando a lo largo del tiempo, así como analizar y valorar sus recurrencias, alcances y vacíos. Además de ofrecer al colectivo la estructuración y reflexión sobre nuestras propias prácticas, como una posibilidad de reconocerlas, profundizarlas y complejizar sus modos de uso; el objetivo de estas acciones fue también proponer un primer modelo de taller artístico, derivado de tales prácticas, que podrían replicarse en otros contextos investigativos con mujeres migrantes.

Para realizar el proceso de sistematización, me baso en una experiencia artístico-investigativa específica: la Residencia Artística Translocadas realizada en Paraguay en 2021. Durante esta experiencia, al ocupar el cargo de artista-investigadora y asumir una modalidad de investigación-acción participativa, tuve la posibilidad de recoger, reflexionar, valorar y aprender sobre las metodologías del colectivo a partir de la experiencia de probarlas y recorrerlas a través de mi propio cuerpo, tanto en las acciones desarrolladas durante la residencia, cuanto como bailarina-investigadora durante 7 años colaborando con el colectivo.

Aprender en acción y a través del diálogo con las compañeras artistas-investigadoras del colectivo, facilitó el establecimiento de un modo de hacer investigación basada en formas colaborativas, flexibles y democráticas con las cuales se fue posible descubrir problemas comunes a través del intercambio de dudas, resultados, experiencias cotidianas e intercambios corporales sensibles, convirtiendo, así, “(...) la práctica en objeto de investigación, de manera que conocer y actuar forman parte de un mismo proceso exploratorio”. (Simón, 2006)

Asimismo, captar la complejidad de las experiencias de un colectivo artístico interdisciplinario, internacional y que se desarrolla a partir de desplazamientos por diferentes territorios, lo que en este caso significa en una transitoriedad y adaptabilidad metodológica a

partir del encuentro con las personas y sus prácticas, no fue una tarea sencilla. Ante este escenario móvil, el foco de la observación se centró en la búsqueda de elementos y principios generales de trabajo que parecían fundamentales y recurrentes en las experiencias del colectivo. Desde este enfoque, el material observado se organizó en torno a 5 ejes: 1- La creación compartida y colaborativa en danza; 2- La improvisación y la corporalidad contingente; 3. Las prácticas somáticas y la relación cuerpo-mente; 4. Las prácticas interdisciplinarias, interculturales y la creación entre fronteras y 5- La creación de redes. A partir de estos 5 puntos fue posible trazar un mapa común que ayudó a ubicar sistemáticamente las estructuras organizativas de trabajo con el colectivo; profundizar en las posibilidades y límites de los dispositivos artísticos utilizados y tomar decisiones en relación al proceso de selección de componentes y estrategias que resultaron ser potencialmente útiles y aplicables para la implementación de una ruta metodológica dirigida específicamente a mujeres migrantes.

Al contrastar tales elementos con las metas y objetivos del proyecto TransMigrARTS, surgieron muchas tensiones y desafíos técnicos y de procedimiento. Los resultados encontrados demostraron que, si por un lado y en gran medida, los dispositivos artísticos y la lógica de organización investigativa del colectivo Translocadas, conectaban y dialogaban con el propósito de elaboración de un taller artístico colaborativo junto a una comunidad específica; por otra parte, no daban cuenta de abarcar plenamente las especificidades metodológicas y el rigor científico que requieren las investigaciones destinadas a encontrar soluciones a problemáticas sociales particulares. En otras palabras, asumir un trabajo investigativo-creativo con una comunidad particular en la búsqueda de soluciones a problemas peculiares mediante la aplicación de instrumentos artísticos, implicó necesariamente ingresar a otras dimensiones y complejidades investigativas.

2.1. Residencia Translocadas: una plataforma para prácticas artísticas en desplazamiento

En el año 2021, del 12 al 26 de julio, con el apoyo del programa Iberescena²³ dentro de la línea de “Ayudas a la Creación en Residencia”, tengo la oportunidad de trasladarme a las ciudades de Asunción (capital) y Fernando de la Mora (departamento central) en Paraguay para realizar una residencia artística.²⁴ La misma, surge de la articulación entre el Colectivo Translocadas y el Tercer Espacio Colectivo Artístico,²⁵ una plataforma para la difusión y producción de artes escénicas (Paraguay), la bailarina afrocolombiana Andrea Bonilla, y la filósofa brasileña Dra. Profa. Elizia Ferreira²⁶. En este encuentro también colaboramos con personas, colectivos y espacios artístico-comunitarios locales: la comunidad afroparaguaya Kamba Kua,²⁷ estudiantes de la Licenciatura en Danza de la Universidad Nacional de Asunción²⁸ - UNA, la bailarina y coreógrafa Natalia Fuster²⁹ (Paraguay), el Centro de

²³ Para conocer más sobre el programa Iberescena visite: <http://www.iberescena.org/institucional/que-es-iberescena>

²⁴ Aquí puedes ver más información sobre la Residencia Artística Translocadas: <https://www.youtube.com/watch?v=lWItxktl6AM&t=208s>

²⁵ Plataforma de producción y difusión artística contemporánea, la cual cumple una trayectoria de diez años de trabajo dedicados al campo de la gestión cultural, los procesos formativos en artes escénicas, la creación escénica y la difusión de investigaciones artísticas, así como académicas. Conforman dicho colectivo las artistas: Gloria M. Morel (Paraguay), Paola Ferraro (Paraguay), Jazmin Derbas (Paraguay) y Larissa Gómez (Paraguay).

²⁶ Elizia Ferreira es doctora en Filosofía por la Universidad Federal de Santa Catarina (2012). Actualmente es profesora adjunta en UNILAB - Universidad de Integración Internacional de la Lusofonia Afrobrasileña - campus Malês - São Francisco do Conde - BA y coordinadora del programa "Andanças - investigación y extensión en arte, filosofía y cultura". Profesora colaboradora de la Maestría Interdisciplinaria en Culturas Populares - PPGCULT - de la Universidad Federal de Sergipe. Trabaja en proyectos de investigación y extensión enfocados en las áreas de estética, historia y filosofía del arte, performances y cultura popular. Con énfasis en temas descoloniales, de género y diversidad y étnico-raciales.

²⁷ Para saber más sobre la comunidad Kamba Kua visite: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/76230/000892895.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

²⁸ Para saber más sobre la Licenciatura en Danza de la UNA visite: <https://fada.una.py/danza/>

²⁹ Natalia Fuster tiene formación en Danza Contemporánea, Técnica Clásica y Danza Paraguaya, actuando en escenarios internacionales como becaria del Metropolitan Ballet of Topeka (EEUU). Es miembro activa del Foro Paraguay por la Danza y de la Red Sudamericana de Danza. Como docente, ha dejado su huella en lugares como el IMA, el Ballet Nacional del Paraguay, el Estudio CIDT, la Escuela Municipal de Danza de Capiatá y la Licenciatura en Danza de FADA-UNA, y otras instituciones.

Investigación Coreográfica y Formación Corporal LAFUST³⁰ y el Espacio E.³¹

Para el colectivo Translocadas, el objetivo de esta residencia fue actualizar, profundizar y poner a prueba tanto los procedimientos metodológicos como las elecciones artísticas desarrolladas por el colectivo hasta el momento a través del encuentro con otras personas, grupos, territorios, historias y lógicas creativas. Para ello, la residencia se organizó a partir de una programación diversa diseñada a partir del tránsito entre momentos de inmersión entre artistas y colectivos residentes y momentos de experiencias e intercambios abiertos a otros artistas y colectivos locales. También fueron variadas las acciones y herramientas que la componían: la práctica de la convivencia diaria basada en compartir una casa común, jornadas de intercambio en formato de talleres artísticos, laboratorios creativos, conversatorios, la producción de registros en forma de dibujos, fotografías, videos, cuadernos de viaje, entrevistas, visitas a espacios históricos y turísticos de la ciudad que, en conjunto con la práctica corporal creativa-investigativa diaria, produjeron una red de afectos complejos y heterogéneos.



³⁰ LAFUST Centro Coreográfico de Investigación Corporal es un espacio habitado desde el año de 2014, con la finalidad de brindar a la comunidad diversas prácticas corporales de entrenamiento y creativas. Abocado a las residencias creativas en colaboración con artistas nacionales e internacionales. Actualmente patrocina a Syry Festival Internacional de Artes Escénicas contemporáneas, dirigido por Natti Fuster Cascio.

³¹ Para saber más sobre el Espacio E visite: <https://espaciocoe.org/>



Figura 5. Afiches de difusión de la Residencia Artística Translocadas Tercer Espacio, (2021)

(...) Estar translocada en residencia: 6 personas compartiendo un apartamento de dos dormitorios y un baño. El lavar, el barrer, el cocinar, el comer, el dormir, la división de tareas, el convivir diario, la negociación del uso de los espacios, las conversaciones en espiral que conectan acciones e ideas, los pequeños y grandes ajustes en el proceso... Las caminatas en las mañanas hasta la sede de la comunidad Kamba Kuá, que abre sus puertas y nos recibe de manera cálida y generosa. Las preguntas que nos acompañan y provocan la búsqueda de nuevas posibilidades creativas: ¿Cuáles son nuestras molestias/preguntas de investigación actuales? ¿Por qué creamos? ¿Cómo y por qué queremos seguir creando juntas? ¿Cuáles son nuestros escombros personales? ¿Cómo dialogan con el colectivo? (...). El calentamiento del cuerpo en los días fríos, los niños y niñas curiosas de la comunidad que vienen a mirar... una noche de baile y tambores afroparaguayos entre todas. Cada persona entra a la rueda con lo que tiene, el diálogo intercultural, las similitudes y diferencias. El encuentro en forma de taller en la Universidad Nacional de Asunción con un grupo de jóvenes estudiantes movilizadas por el deseo común de formalizar un núcleo de investigación en danza. El transitar entre danzas, teatralidades, capoeiras, payasadas, filosofías... movimientos del cuerpo sobre el cuerpo, discusiones, contradicciones, andanzas, viajes... El constante

movimiento de acercamiento y alejamiento de una misma y de la otra... (Diario de campo, Asunción/ 18 de julio, 2021, (Aline Vallim).

En la búsqueda de la reinención de valores, identidades y prácticas, el colectivo Translocadas ha apostado por proponer plataformas creativas colaborativas en las cuales la creación de redes de intercambio-amistad entre personas y grupos es la acción que impulsa su continuidad de existencia y de sus creaciones. Partimos del fundamento de que la



Figura 6. “Laboratório de investigação-criação proposto por Andrea Bonilla”. Archivo Colectivo Translocadas (2021).

producción de conocimiento es un movimiento continuo de provocación de encuentros relaciones críticas, sensibles y creativas con las realidades; acciones esas desarrolladas a través de fricciones entre diferencias y particularidades permeadas por relaciones de troca. En este camino investigativo-creativo, descubrimos la potencia de los encuentros como procedimiento creativo que, una vez cuidado, puede generar inestabilidades, dudas, negociaciones y nuevas formas de organización. Es una práctica continua de guiar la investigación-creación a través de la propia práctica, buscando fisuras que potencien el diálogo genuino con las diferencias. Un camino posible para ejercitar la escucha, abrir los sentidos, habitar experiencias, entrelazar saberes, rehacer danzas que dismantelen valores y supuestos disciplinares introyectados.

Así, definimos la idea de encuentro como potencia de acción desarrollada a través de los deseos, necesidades y problemáticas que nos atraviesan y nos mueven a crear otras formas de convivencia. En este sentido, Ericson Pires afirma que:

En el encuentro realizo el otro. Y realizo a mí mismo como (el) otro. Al mismo tiempo, cada uno de nosotros nos convertimos en un fragmento de estos encuentros

con el mundo. El encuentro realiza la traducción efectiva de un acontecimiento de creación (...). La inmensa red tejida por las singularidades llena el vacío de indiferencia que produce la reproducción ad infinitum del mismo. Esta red es el arte de crear encuentros, es decir, de producir pensamiento como experimentación del otro, como búsqueda del otro, de realización del otro que yo –también– soy. En este sentido, producir pensamiento es necesariamente una aventura.(Pires, 2007, p.11)³²

A través de esta aventura, proponemos adentrarnos en procesos creativos lidiando con las diferencias del otro, no como fronteras de jerarquización, sino, como puentes donde no existen demarcaciones cerradas: son espacios de troca, de transiciones, de paso y también de transgresión donde el tiempo se hace en el presente. Nos interesa una práctica reflexiva sobre el sujeto que opera en función de lo colectivo y de la composición de un lugar común y no, exclusivamente, de deseos individuales. Así, el pensamiento-pregunta sobre la creación de un ambiente común de creación se rehace a cada intento de estar juntas.

(...) Es importante señalar que la residencia Translocadas no ocurrió de manera simétrica y mucho menos armoniosa. La convivencia diaria expuso fricciones y contradicciones, que nos obligaron a negociar constantemente y abrimos a la escucha y al aprendizaje colectivo. Silencios, pausas, la necesidad de distanciarse para ver y oír mejor, el discurso directo, la ironía de uno mismo, la rudeza que se escapa, el no saber qué hacer, las diferencias de necesidades, el reconocimiento de patrones antiguos y el torrente de malestares que emergen... Al mismo tiempo, este modo de producción en residencia, en el que la práctica de la convivencia es fundamental, fortaleció lazos de confianza, profesionalismo y amistad entre los colectivos residentes. Lazos que, en el caso del Colectivo Translocadas, han permitido su supervivencia durante cuatro años, dado que se trata de un colectivo transnacional que mantiene un trabajo continuo pese a que sus integrantes guardan residencia en distintos países de la región sudamericana. En estos cuatro años, ha tocado construir distintos formatos de encuentro para la creación e intercambio. (Paola Ferraro,

³² Traducción mía.

Asunción, 2021)³³

La elección de trabajar en el formato de residencias, un tipo particular de plataforma para la investigación en las artes, nos pareció efectiva y favorable porque nos permite abrazar las experiencias de desplazamiento en las que nos encontramos. Esta particularidad nos llevó a trabajar la creación y producción artística en contextos de fronteras, desplazamientos e interculturalidades a partir del cruce entre danzas, teatros y performances.

(...) Tales elementos implican un desafío permanente de repensar nuestras formas de hacer y decir con y desde el arte, así como nuestras estrategias de creación colectiva, con el fin de integrar diferentes visiones, puntos de vista y conocimientos disponibles a nivel regional, y trabajar de manera articulada entre artistas de diferentes países, ciudades y contextos, abordando principalmente las latencias y necesidades de nuestro suelo latinoamericano. (Verónica Navarro, Salvador, 2021)³⁴



Figura 7. Intercambio Cultural con el Grupo Tradicional afro paraguayo "San Baltazar KambaCua". Archivo Colectivo Translocadas (2021).

La idea de una residencia artística puede entenderse como un desplazamiento temporal, de un artista o grupo de artistas, a un lugar específico, otra ciudad o país con el propósito de compartir interrogantes, procedimientos y estrategias de creación, metodologías de investigación-creación, de producir redes y diálogos comunitarios. Tales experiencias pueden resultar en una producción artística o en la puesta en común de un proceso específico vivido. Residir implica encontrar, con personas, contextos, cosas, objetos y culturas, un tipo

³³ Tomado del informe final "Residencia Artística Translocadas- Iberescena 2021.

³⁴ Tomado del informe final "Residencia Artística Translocadas- Iberescena 2021.

de experiencia que puede producir transformaciones en los artistas, en los modos de creación, en las personas involucradas, en el público que acompaña, en los lugares donde tienen lugar. Puede pensarse como la creación de contextos para el encuentro entre personas y experiencias; un espacio-tiempo que permite establecer condiciones favorables para el desarrollo de una práctica creativa basada en relaciones de acogida y permanencia. Según Dacol (2015),

(...) las residencias ayudan a pensar el estatuto del viaje y del artista nómada con prácticas artísticas realizadas en desplazamiento, con procesos de creación en tránsito, las trocas colectivas de experiencias y otras formas de producción. El viajero se enfrenta a la sorpresa, la imprevisibilidad e incluso el riesgo. Al explorar e investigar los lugares por los que pasa, se relaciona con el paisaje físico o el entorno social, operando con las cuestiones que lo mueven y dejándose transformar a lo largo del proceso.(Dacol,2015, p.319)³⁵

En el caso de Translocadas, las residencias artísticas propuestas hasta el momento se han realizado en dos países de origen de las participantes del colectivo: Brasil y Paraguay. Tales experiencias de desterritorialización desplazaron, una vez más, a una o más personas del colectivo a la condición de extranjeras, situación que potencia la reinención de nuestras acciones y pensamientos gracias a la riqueza que produce la fricción de las diferencias, los encuentros y los diálogos interculturales. Interesadas (os) en dialogar con las problemáticas del lugar y de las personas que encontramos, las acciones del colectivo se configuran a partir de cualidades porosas, transitorias y un proceso permanente de construcción a partir de los desplazamientos que vivimos. Residir nos ayuda a crear ambientes fértiles para la práctica de la convivencia y el intercambio, para fortalecer el ejercicio colectivo de problematizar y poner a prueba las cuestiones en el cuerpo y, principalmente, para desarrollar prácticas dialogadas con las personas y el piso donde bailamos. En este sentido, Dacol (2015) señala además que,

(...) en su nomadismo y deambulación, el artista viajero contemporáneo crea

³⁵ Traducción de la autora.

recomponiendo las especificidades del lugar, ya sea representando o interpretando dicha “realidad”, ya sea a través de la experiencia sensorial o de la experiencia personal de lo que el espacio le provoca. El artista en residencia también puede realizar un trabajo basado en una práctica social que establezca vínculos con personas y espacios que involucren a una comunidad como coautores en procesos colaborativos. Como formas de acción cada vez más participativas en un contexto en el que la movilidad se asocia con la preocupación por el diálogo y los intercambios, las residencias y los artistas nómadas ayudan a ampliar las investigaciones sobre experiencias y procesos de intercambio, interacción y vida colectiva, ofreciendo respuestas a un síntoma contemporáneo de fuga y aislamiento. (Dacol,2015,p.3)³⁶

En el caso particular de la Residencia Translocadas 2021, no pretendíamos llegar a la elaboración de un producto artístico específico, sino, generar espacios de encuentro, diálogo e intercambio artístico y comunitario. Estas elecciones surgieron del deseo común de ampliar las posibilidades de proponer entornos creativos y formativos basados en un modo de producción que anima el intercambio de propuestas experimentales. Asimismo, partimos del compromiso ético-político de generar y actuar sobre los desplazamientos, particularmente en un contexto de pospandemia donde las vulnerabilidades sociales se intensifican. En este sentido, la experiencia cotidiana con personas de diferentes grupos y colectivos en diferentes espacios y contextos organizó un conjunto de acciones que movilizaron diferentes intereses y apuntaron a una importante apertura y participación colectiva, tanto cuantitativa como cualitativa, a través de la presencia y permanencia de las personas durante las actuaciones propuestas.

³⁶ Traducción mía.



Figura 8. Laboratorios de creación e investigación “¡Levanta Polvo! y otras emergencias de la tierra”, propuestos por Andrea Bonilla. Archivo Colectivo Translocadas (2021).



Figura 9. Jornadas de intercambio con estudiantes del Programa de Licenciatura en Danza de la Arquitectura FADA UNA. Archivo Colectivo Translocadas (2021).

La experiencia de inmersión en un lugar (des)conocido, además de potenciar los intercambios creativos entre personas de diferentes contextos, permitió reflexiones y discusiones de diferentes órdenes en torno a la ciudad/país en la que estábamos: la vida cotidiana, las problemáticas políticas, las diferencias culturales, las reflexiones en torno a la presencia de una lengua indígena (guaraní) como lengua oficial, la fuerza de las tecnologías ancestrales, las muchas otras posibilidades de vida existentes... En mi caso particular, como artista brasileña, fue imposible estar en Paraguay, un país que vivió (¿vive?) las peores y más

largas dictaduras de América Latina, y no preguntarme por el posicionamiento brasileño en relación a ese contexto. Fronteras entre países conectadas por un puente llamado *Puente de la Amistad*, sin embargo, edificado por la participación histórica y actual de Brasil en la promoción de las relaciones coloniales frente al desarrollo de la economía paraguaya, estimulando el mantenimiento de conflictos entre extranjeros y nacionales por la propiedad de la tierra. El empobrecimiento de las condiciones de vida de toda una población, particularmente de campesinos e indígenas. Un constante estado de malestar, desgaste y translocación vuelve a habitar mi cuerpo migrante... Al mismo tiempo, tales malestares también me hablaban de la potencia de este modelo alternativo de práctica artística, en el que los desplazamientos también se configuran como una condición de formación, contribuyendo a la expansión de las percepciones y los impactos de las acciones artísticas en el entorno social.

Al asumir esta experiencia como un terreno investigativo, y participar en él a través de una modalidad de investigación-acción participativa - IAP (Lewin, 1946) mi rol de artista-investigadora, recurrente dentro del colectivo, se desplaza al rol de investigadora-artista. Esta posición, se impuso como un ejercicio complejo y desafiante, pues puso en juego la producción de pensamientos y reflexiones a partir de la inmersión en la práctica creativa desde mi vínculo íntimo y afectivo con las prácticas y fenómenos artísticos en cuestión. Si, por un lado, esta posición favoreció mis maneras de acercarme y comprender los dispositivos artísticos investigados, a partir de la instalación de una zona de experiencias empíricas y familiares, por otro lado, produjo extrañamientos y un constante estado de atención para no producir resultados sesgados en el esfuerzo de transmitir y registrar estos pensamientos-acciones.

El hecho de poner en diálogo y contraste tales prácticas con diferentes colectivos y metodologías favoreció la visualización y recolección de datos relevantes para cada elemento observado, así como el proceso de interpretación de resultados y formulación de conclusiones. De esta manera, las principales recurrencias de las prácticas metodológicas del colectivo Translocadas se detallan en el siguiente cuadro:

Tabla 1. Recurrencias metodológicas de las prácticas creativas del colectivo Translocadas. Vallim. (2022).

RECURRENCIAS METODOLÓGICAS DE LAS PRÁCTICAS CREATIVAS DEL COLECTIVO TRANSLOCADAS		
DISPOSITIVO ARTÍSTICO	BREVE DESCRIPCIÓN	PRINCIPALES CONCEPTOS-ACCIONES ACIONADOS
La creación compartida y colaborativa	Es un modo de organización creativa en el cual las relaciones creativas se establecen a través de prácticas colaborativas donde los participantes de un grupo trabajan juntos para concebir, desarrollar y ejecutar ideas/proyectos comunes.	. Colaboración . Corresponsabilidad . Escucha atenta . Acuerdos colectivos emergentes . Compartir roles . Fortalecimiento de los lazos sociales y de amistad.
La improvisación y la corporalidad contingente	La improvisación se entiende como una forma de hacer-pensar la danza que enfatiza formas propias de movimiento y sus diferencias. Se trata de ejercicios enfocados a ampliar la escucha de las posibilidades de relación con uno mismo (a), con los demás (a/e), con el lugar (...) desde las cuales la danza surge en el mismo momento en que se realiza entre repeticiones, probabilidades e imprevisibilidades (Guerrero, 2008; Sevegnani, 2019; Silva, 2012). El tipo de corporalidad producida por tales prácticas de improvisación es denominada por Mauro César como <i>corporalidad contingente</i> (Alves, 2018): una cualidad corporal construida a partir de la aceptación de las imprevisibilidades, que aborda el tiempo real y los acontecimientos circunstanciales como potencias creativas productoras de rutas y presencias móviles.	. Modos propios de moverse . Imprevisibilidad/probabilidad . Aleatoriedad/acontecimiento . Habilidad creativa-investigativa. . Conexión individual y colectiva . Corporalidad contingente

Prácticas somáticas y la integración cuerpo-mente	Se trata de prácticas psicofísicas que, a partir de la comprensión del cuerpo como <i>soma</i>, articulan los dominios sensorial, cognitivo, motor y afectivo (FORTIN, 1998). Mediante ejercicios de conciencia corporal, proponen estados de liberación física y mental con la intención de facilitar el contacto y la liberación de nuestras estructuras emocionales, sentimentales y afectivas transformándolas, a través del movimiento, en autoconocimiento, autonomía y descubrimientos corporales como fuente de potencia de vida. Para ello, las prácticas se basan en el desarrollo de la sensorio-percepción, la autoconciencia a través de la visualización y el dominio de diferentes formas de autoobservación.	. Integración cuerpo- mente / percepción-acción . Conciencia sensoriomotora . Autoconocimiento . Tactilidad . Propiocepción
Prácticas interdisciplinarias, interculturales y la creación entre fronteras	La interdisciplinariedad se conceptualiza principalmente como una respuesta a las estructuras disciplinarias del conocimiento, se refiere a la articulación entre diferentes disciplinas y campos en la búsqueda de la solución de problemas de manera compleja y holística. La práctica intercultural se entiende desde el reconocimiento de las innumerables diversidades existentes de modos de vida basados en marcadores de raza, clase, género, etnia, socioculturales (...), así como las desigualdades sociales históricamente ligadas a ellos, buscando establecer relaciones de intercambio y beneficio mutuo basadas en la convivencia entre dichas diferencias.	. Complejidad . Comunidades situadas . Negociación . Equidad . Diferencias . Frontera
Creación de redes	Se refiere a un modo de actuación interesado en movilizar relaciones subjetivas, sociales, profesionales, educativas y afectivas entre las personas, ampliando las formas	. Encuentro . Articulación

	convencionales, y muchas veces limitantes, de establecer vínculos, así como de concebir la producción de procesos creativos. Tales redes pueden tomar la forma de redes sociales, redes de apoyo, redes de solidaridad, redes de cuidado, de colaboración, de integración artístico-social (...), a partir de las cuales se hace posible materializar procesos de creación en desplazamiento, generar nuevas ideas y vías de colaboración y posibilidades comunicativas.	. Comunidades relacionales . Disponibilidad . Lazos afectivos . Solidaridad

A partir de este mapeo inicial, fue posible profundizar más específicamente en cada uno de estos elementos, buscando profundizar la comprensión y observar las formas en que tales metodologías y dispositivos se implementan concretamente en las experiencias creativas, productivas y de gestión del colectivo.

Para ello, además de mi trabajo inmersivo de observación-participación, realicé una revisión sistemática de proyectos y materiales de archivo del colectivo (fotos, videos de ensayos, trabajos artísticos y talleres) con el objetivo de seleccionar y profundizar las recurrencias de las prácticas artísticas desarrolladas por el mismo. Una vez culminado este proceso, estos resultados fueron compartidos con las (los) compañeras (os) del colectivo para que pasaran por un proceso de revisión colectiva en diálogo con teorías, con la intención de fortalecer y profundizar coherencias y significados comunes. Acciones y elementos que iremos introduciendo en las siguientes páginas.

2.2. La creación compartida y colaborativa en Danza

En la escena del arte contemporáneo latinoamericano, a partir de la década de 1980, comenzó a surgir un movimiento común entre muchos grupos y artistas en torno a la necesidad de comprender nuevas formas y posibilidades de establecer relaciones creativas (Cordeiro, 2008). El problema que impulsó este movimiento fue la urgencia y la búsqueda de modelos creativos más flexibles y móviles, que pudieran garantizar un mayor nivel de autonomía creativa y propositiva de cada artista-investigador (a) a la hora de establecer proyectos, ideas, procedimientos artísticos y asociaciones. La figura del director único y omnipresente, como ejemplo máximo, parecía ya no capaz de responder a tales necesidades, y mucho menos a la complejidad de un mundo, cada vez más, marcado por la movilidad y la transitoriedad.

En la escena contemporánea, y particularmente en las comunidades artísticas de danza, vemos una especie de miasma que involucra el *ethos* comunitario, en una red de significados más allá de una estética dominante o un comportamiento estándar. En sus mecanismos de producción y en sus propuestas artísticas diferenciadas, el entrelazamiento de estas autonomías difunde una cierta atmósfera de resistencia a los patrones de control establecidos y alienta el activismo político-social a través de su manera especialmente participativa, contestataria y colaborativa en cuestiones relativas al orden social, ya sea local o global, evidentemente artísticas o de otra índole. El pensamiento dancístico que engendran estas comunidades se involucra mayoritariamente en cuestiones sobre política, comportamiento social y la necesidad de cambio en cualquier ámbito en el que sea necesario posicionarse o criticar, sumándose a ello cuestiones relativas a la forma de construir proyectos dancísticos y ejecutarlos, más allá de una estética de espectáculo convencional. Esto sucede a partir de un tipo de conocimiento solidario que emerge desde los propios contextos comunitarios en redes de fructíferos intercambios de información, difundiendo pensamientos sobre diversos temas, así como a través del cruce que se realiza en estos nichos de creación entre saberes artísticos y científicos. (Cordeiro, 2008, p.153)³⁷

³⁷ Traducción mía.

Vinculado a tales ideas, también se moviliza la necesidad de revisar la idea misma de “grupo” que estaba siendo difundida y practicada por la comunidad artística de manera general. En el campo de la danza, por ejemplo, es posible observar que en este mismo período comenzaron a surgir los *núcleos artísticos, colectivos, plataformas y comunidades artísticas*, como posibles formas de nombrar a agrupamientos de artistas que estaban interesados en practicar formas de organización creativas, más allá de lo formatos tradicionales de las *compañías de danza*.

Las jerarquías de poder entre las diferentes funciones desempeñadas en el grupo, el nivel de independencia de cada artista participante, la cuestión de la autoría y de los derechos de autor, la forma en que se establecen las negociaciones, las elecciones y la toma de decisiones dentro de un proyecto común (...) son algunos de los elementos que permean esta red de cuestionamientos (Cordeiro, 2008). Estas problemáticas se intensificaron junto con el deseo común de pensar en formas colectivas de trabajo basadas en relaciones horizontales y colaborativas entre todas las personas involucradas. Tal interés implicó reflexionar, redimensionar y proponer nuevas relaciones y estrategias de trabajo dentro de este complejo circuito entendido como creación artística.

Animadas por estas discusiones, desde sus inicios, Translocadas se organizó como un colectivo artístico de personas interesadas en procesos creativos compartidos y colaborativos. Lo que nos llama la atención en este tipo particular de enfoque, es la posibilidad de proponer una formación creativa en la que los procesos de intercambio y aprendizaje se den a partir de una acción colectiva y sistémica en la que cada participante desempeña un papel a la vez autónomo e interdependiente. Esta elección nos permite eliminar y/o tomar conciencia de dualidades recurrentes en la escena de la danza contemporánea que establecen límites rígidos y jerárquicos entre quienes deciden y quienes ejecutan (Hércoles, 2017). Tales divisiones se pueden observar, por ejemplo, en la relación entre artistas y coreógrafos, artistas-profesores y estudiantes, entre talleristas y participantes (...) desde donde se mantienen modos de relación basados en lógicas jerárquicas de poder.

En el caso de Translocadas, si bien el colectivo actualmente está formado por 5 personas, los proyectos creativos-investigativos propuestos no necesariamente se desarrollan

con todos los integrantes. Aunque la toma de decisiones en materia de gestión, comunicación y coherencia de los proyectos en relación con los propósitos del grupo, se realiza de forma más centralizada (o sea, entre todas las personas del colectivo), cada participante tiene la libertad de proponer un nuevo proyecto o propuesta de acción, así como invitar a nuevas personas y/o grupos colaboradores que conectan con los fundamentos colectivos y metodologías desarrolladas por el grupo.

Trabajar desde una rotación de funciones e intereses particulares ha permitido a Translocadas, a lo largo de su existencia, formalizar ideas y propuestas a partir de una pluralidad de voces, deseos, lugares, ritmos de proyectos que, en muchos casos, suceden de manera simultánea. Apostar por una estructura organizativa que no se hace de forma fija, nos permite ejercer la flexibilidad y adaptabilidad en función de las necesidades de cada miembro o de cada nuevo proyecto. Sería ingenuo por nuestra parte pensar que tal modelo sólo implica características positivas y favorables al desarrollo de prácticas artísticas desde la perspectiva romántica del lado placentero de estar juntas. La creación compartida y colaborativa es una elección desafiante y, a menudo, se dibuja como un camino sinuoso, ya que desencadena la necesidad constante de negociaciones y reelaboraciones basadas en la confrontación entre los deseos individuales y colectivos. Es precisamente a partir de esta tensión entre acuerdos y desacuerdos, restricciones y posibilidades, que las relaciones de poder se vuelven más visibles, exigiendo que ejercitemos constantemente nuestras habilidades de empatía y flexibilidad en la búsqueda de construir acuerdos colectivos. En este sentido, el desarrollo de trabajos compartidos exige:

(...) disciplina mutua de consideración, de la conciencia del otro, de saber escuchar al otro y de la disposición para la sutileza. Confiar en el otro implica enormes riesgos, lo que nos lleva a la tarea aún más desafiante de aprender a confiar en nosotros mismos. Renunciar a algo de control en favor de otra persona nos enseña a renunciar a algo de control a favor del inconsciente. (Nachmanovitch, 1993, p. 93)³⁸

³⁸ Traducción mía.



Figura 10. Taller de Capoeira Angola aplicada a las artes escénicas. A cargo de Verónica Navarro, Andrea Bonilla y Elizia Ferreira, treinelas del grupo Nzinga de Capoeira Angola (Nzinga Salvador de Bahía, Brasil). Archivo Translocadas (2021).

Hablar de creación compartida y colaborativa es hablar de una trama, de un tejido, de redes de relaciones donde conviven personas/creadoras (con sus memorias, deseos, hábitos, historias...) y del contexto de la creación (político, social, ético, estético...). Es a partir de esta trama compleja, en el tránsito entre consensos y desacuerdos, que se establecen ejercicios de negociaciones constantes entre diferencias y particularidades, son acuerdos temporales y elecciones colectivas por/entre las personas involucradas en el proceso (Tridapalli, 2008; Valentim, 2013). Se refiere a la creación de un ambiente que se compone a través de diálogos, de la escucha atenta y la fricción que surge de las relaciones en las cuales las diferencias son trabajadas como una potencia productora de singularidades.

Estos principios apuntan a una de las búsquedas importantes del colectivo: desestabilizar interpretaciones simplistas que asocian la práctica de la colaboración como un ejercicio de producción de unanimidad y consenso. Sabemos que la naturalización de la razón consensuada, surge del deseo de cancelar toda diferencia, una estrategia de dominación que se fortalece junto con la idea de que para estar juntos o componer una comunidad, es necesario ser igual; (...) el consenso ya no quiere temas divididos y divisores característicos de la política. En cambio, quiere partes reales del cuerpo social, cuerpos y agrupaciones de cuerpos claramente enumerables, claramente constituidos en su identidad (Rancière, 1996, p.379). Tal pensamiento, al eliminar los disensos, genera problemas respecto del concepto de comunidad ya que “(...) el conflicto mismo es lo que produce una comunidad”. (Rancière, 1997, p. 370)

Al exigir el establecimiento de conclusiones únicas y homogéneas, el pensamiento consensuado excluye cualquier complejidad que sea indispensable para la coexistencia entre conocimientos distintos. Se difunde como un procedimiento de control y exclusión respaldado por prácticas y discursos en los que la idea de "acuerdo" funciona como una norma inflexible, que define categóricamente lo que está permitido y lo que no. La noción de conocimiento, tradicionalmente vinculada a la idea de homogeneidad, reitera el paradigma moderno que enuncia una supuesta esencia de identidad. De esta manera, las identidades se consideran hechos, entidades fijas y uniformes en las que sus especificidades pueden leerse como consensos preestablecidos y, como tales, es poco probable que evolucionen.

Por el contrario, creemos que las identidades no son fijas y se construyen y reconstruyen a través de relaciones complejas que se actualizan en el tiempo. En este sentido, desarrollar un trabajo común no significa necesariamente coincidir en el sentido de establecer relaciones exclusivamente por similitudes o el consenso. El desarrollo del trabajo colaborativo y compartido se da en el tránsito entre consensos y disensos que, al mismo tiempo que enriquecen los modos de relación, pudiendo configurar cuidadosos acuerdos de convivencia (Valentim & Vallim, 2016), requieren de mayor atención y cuidado por parte de las participantes a la hora de tomar decisiones para darse cuenta de qué direcciones seguir.

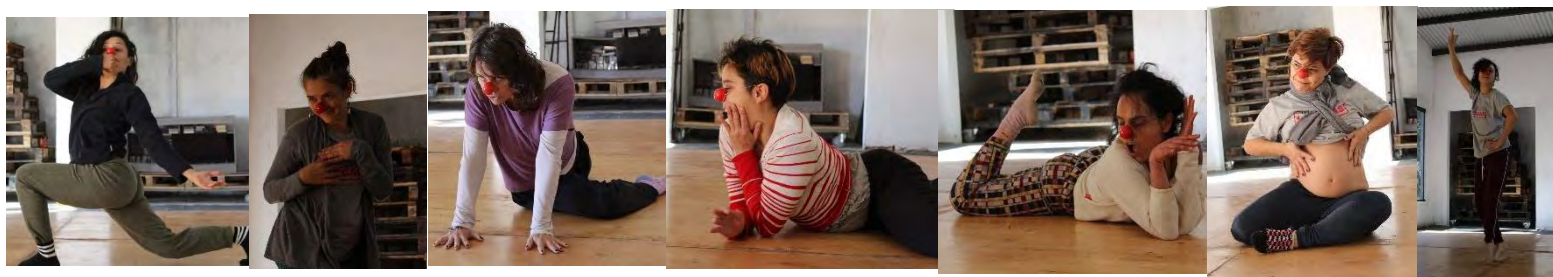


Figura 11. Residencia artística Translocadas: Taller “La payasería y la risa del cuerpo”, propuesto por Mauro Cesar. Archivo Translocadas.2021.

De esta manera, dentro del colectivo Translocadas dichas reflexiones se ponen en práctica a través de las siguientes acciones:

1. Corresponsabilidad: organizamos y establecemos roles y grupos de trabajo con antelación, en un determinado proyecto, lo que facilita el proceso de compromiso y equilibrio en la distribución de tareas. Para ello, buscamos ejercitar permanentemente espacios de comunicación y diálogo compartido para que cada participante del colectivo tenga conocimiento de los pasos dados, así como de las posibilidades de situarse colaborativamente a partir de sus propios conocimientos y habilidades.
2. Escucha atenta: ejercitamos la acción de escuchar desde un sentido amplio en el que buscamos desviar la atención de nosotras mismas para ser capaces de estar con los demás. Este tipo de práctica nos facilita entrar en discusiones, estar en desacuerdo y mantener viva la capacidad de dialogar.
4. Acuerdos colectivos emergentes: abordamos la idea de acuerdo, según “negociaciones colectivas que promueven una lógica de organización que se hace en el compartir de estrategias de resolución/acción (Tridapalli, 2008, p.21). Para ello, ejercitamos nuestras habilidades de apertura corporal y humildad para poder aprender unos de otros, entendiendo que nuestras interacciones y procesos de decisión que se establecen más allá de una práctica armoniosa, se dan a través de choques, ajustes y fricciones que, a través de la flexibilidad de las jerarquías, permiten el surgimiento de aprendizajes y pactos colectivos.
3. Intercambio de roles: los roles que desempeñamos son siempre rotativos y temporales en función de los deseos, habilidades y necesidades actuales de las personas y del proyecto en el que nos encontramos. Esta práctica nos permite centrar nuestra atención en la experiencia de lo que estamos realizando juntas, desestabilizando posibles jerarquías y deseos de control mediante la instauración de liderazgos móviles. Trabajar desde esta lógica circunstancial favorece el surgimiento de habilidades empáticas ya que implica, en muchas situaciones, dejar tu puesto para ocupar el del otro.
5. Fortalecimiento de los vínculos sociales y de amistad: las relaciones de amistad y admiración profesional fueron los motores que dieron origen al colectivo. El interés común por nutrir la práctica de la amistad provoca modos específicos de establecer alianzas para presentar y producir proyectos comunes. Dichas formas de relación facilitan la recreación de espacios y modos de producción más allá de los convencionales y/o institucionalizados.

Estos elementos no se tratan de forma cerrada ni funcionan de forma armoniosa y completamente exitosa. Son lineamientos que nos ayudan a mantener en movimiento el ejercicio de la convivencia, buscando puntos de convergencia sin negar las diferencias que nos distinguen. Ante todo, con posibles caminos para preguntarnos cómo estar juntas, de manera que cada artista del colectivo pueda modificar y al mismo tiempo ser modificada en los procesos compartidos.

2.3. La improvisación y la corporalidad contingente

Las formas de entender y abordar la improvisación en danza son múltiples y diversas, dentro de lo colectivo. Partimos de una comprensión de la misma como un tipo de práctica que resalta las formas singulares en las que se mueve cada cuerpo (Muniz, 2014). Danzar desde las singularidades del mover implica el reconocimiento y potenciación de los sentidos por las diferencias en las formas de establecer relaciones; en este sentido, la improvisación puede entenderse como “(...) el intercambio diferenciado, como un modo de cooperación que lleva en cuenta las diversas necesidades y diferencias. Por ella, las divergencias pueden manifestarse a lo largo del proceso, estimulando la autocomprensión a través del contacto directo con los demás”. (Sevegnani, 2019, p.53)³⁹

En esta vía, trabajamos con la improvisación como una forma continua de aprendizaje construida a través del camino de la percepción, la investigación y de los relacionamientos: con uno mismo, con los demás, con las materialidades y con el contexto en el que se desarrolla la danza. Al proponer la creación de movimientos y danzas al mismo tiempo que se realizan, estas dinámicas creativas movilizan la búsqueda de nuevas soluciones, arreglos y combinaciones de movimientos, permitiendo ampliar “[...] la escucha de las posibilidades de relación con los demás; la autonomía para asumir ciertas ‘posiciones políticas’ y posturas ante diferentes tipos de situaciones” (Silvia y Ramos, 2015, p. 142/traducción de la autora). En ese punto se hace importante aclarar una cuestión; a menudo, en el ámbito de la danza, existen pensamientos que asocian la práctica de la improvisación con una supuesta idea de

³⁹ Traducción mía.

libertad, una danza libre y espontánea. En cambio, creemos que improvisar requiere un ejercicio riguroso de atención, reconocimiento de uno mismo, del grupo, de las relaciones en juego, de refinamiento de la percepción, establecimiento de acuerdos y desapego de deseos de control que pueden homogeneizar y/o inmovilizar nuevas soluciones y composiciones colectivas.

De manera recurrente en el colectivo Translocadas, para el desarrollo de ejercicios de improvisación, adoptamos diversos estímulos-disparadores tales como: memorias personales-colectivas, figuras e imágenes corporales, preguntas, principios y cualidades del movimiento, relaciones con los objetos, textos, sonidos, proyecciones, las materialidades de los espacios (...). Dichos recursos, a lo largo de los procesos de experimentación, generan estados corporales específicos que, a través de repeticiones, se incorporan y pueden ser accedidos y organizados coreográficamente. La idea de coreografía no se trabaja desde el principio de reproducción o copia fiel de un movimiento previamente memorizado. Es más bien una forma de organizar las fuerzas y potencias de movimiento descubiertos, de modo que se pueda generar una estructura lo suficientemente flexible que nos permita estar abiertos al cambio y a lo impredecible, en la relación con las informaciones que se produce en el tiempo real.

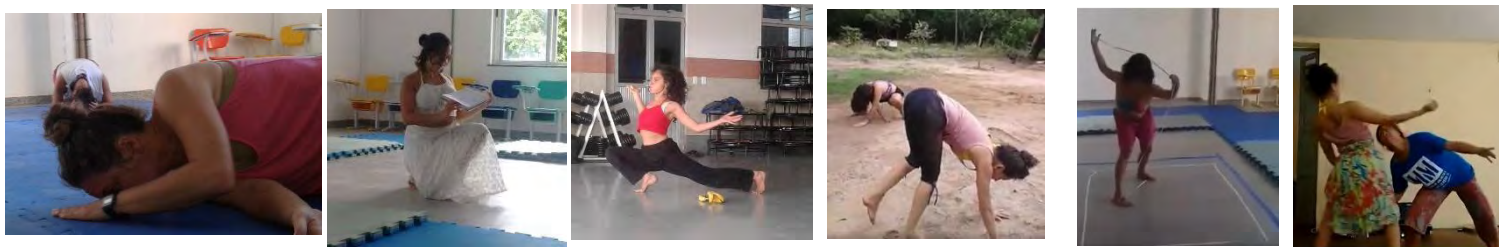


Figura 12. Registros de Ensayos. Archivo Colectivo Translocada. 2017.

La improvisación en danza puede darse sin acuerdos previos o con acuerdos previos (Guerrero, 2008b; Siedler, 2014), subdividiéndose estos últimos en procesos de creación e improvisaciones con guiones (Guerrero, 2008). En Translocadas, trabajamos desde estas dos posibilidades, en ocasiones se ponen las reglas del juego para que todos los improvisadores sepan de antemano sobre qué temas estamos improvisando. En otras situaciones, los asuntos

danzados emergen durante la propia experiencia de bailar, y de las relaciones entre ritmos, pausas, flujos, imágenes, conexiones energéticas (...), que persisten en el tiempo, cobran relevancia y configuran acuerdos temporales (Tridapalli, 2008; Sevegnani, 2019). De estos experimentos y ejercicios entendemos que la improvisación puede comprenderse como la subversión de reglas y también como la reafirmación de las mismas de manera inventiva.

A partir de lo anterior pareciera existir un entendimiento común entre muchas investigadoras del área al reflexionar sobre la improvisación como un tipo de práctica en danza que no está sujeta a formalismos y relaciones de dependencia, ya sea en relación con la música, el espacio, el tiempo, a elementos coreográficos y las representaciones convencionales (...). Es una forma de composición de sentidos que privilegia la fisicalidad-emocionalidad del cuerpo, de sus potencialidades de expresión ligadas a la propia materialidad del movimiento. Al abordar estas ideas, nos distanciamos de la comprensión de la danza como reproducción y transmisión de contenidos preelaborados. Improvisar es más una práctica de despertar y poner en marcha una red de relaciones; según Verónica Navarro (2022), en los procesos de creación coreográfica que parten de experimentaciones corporales,

(...) es el cuerpo mismo y sus potencialidades expresivas lo que genera un movimiento distinto a lo que sería un régimen prescriptivo estructurante. El movimiento se da a partir de pensamientos, sensaciones y percepciones en la inflexión entre el mundo interior y el exterior del cuerpo, la horizontalidad de la creación grupal establece una improvisación basada en la transferencia creativa. (Navarro, p.47, 2022)

En este camino, improvisar nos permite poner en práctica nuestras habilidades de apertura y escucha corporal para acoger la imprevisibilidad y la aleatoriedad del proceso, de modo que actúen como fuerzas movilizadoras capaces de establecer nuevas operaciones de conectividad y coherencia. Para ello, partimos de la comprensión del proceso creativo-investigativo como una acción continua de componer coherencias, que nos señala un tipo de cuerpo que, en estado investigativo, prueba hipótesis, aproxima diferencias, desafía patrones aparentemente consolidados, experimenta otras posibilidades de organización (Tridapalli, 2008).

La improvisación en danza también puede entenderse como un ejercicio de convivencia (Pimenta, 2021), ya que agudiza los sentidos para las diferencias y contradicciones, y para diferentes formas de existir que se materializan y se frotan constituyendo movimientos-ideas comunes. La práctica de la improvisación nos ayuda a reparar las formas en que operamos y cooperamos a través de desplazamientos de atención de sí hacia aquello que emerge como un acontecimiento, es decir, hacia las materialidades y sensibilidades que generan encuentros y posibilidades de relación con los demás. Se trata, sobre todo, de desplazamientos de percepción para crear posibilidades de estar y permanecer juntas en movimiento. De esta manera,

(...) improvisar es un ejercicio de convivencia. Modos de existencia que se encuentran, de vez en cuando, en un mismo lugar. Modos de existencia que se [des]encuentran en la duración del tiempo, que (des)encuentran en la curva del tiempo, que se distancian y que, aun así, reverberan, se hacen eco entre sí. Modos de existir que se materializan y rozan. Modos de existencia que son memorias. (Sevegnani, 2014, p.16)⁴⁰

El tipo de corporalidad generada por tales prácticas de improvisación es denominado por Mauro César como *corporalidad contingente*: un estado corporal dinámico, atento y flexible que se desarrolla al aceptar la imprevisibilidad y los accidentes del camino investigativo como potencias creativas (Alves, 2018). Esta cualidad corporal es trabajada a partir de los principios y procedimientos metodológicos desarrollados por el grupo Oitão Cênio, desde el cual Mauro César comparte con el colectivo Translocadas prácticas corporales en las que se ponen en movimiento contenidos afectivos, la intuición y la performatividad de los afectos como herramientas facilitadoras del proceso de desarrollo de este tipo particular de corporalidad. Trabajar desde estos componentes ha facilitado procesos de resignificación y transformación de emociones y sentimientos socialmente condicionados dentro de las prácticas del colectivo; según Mauro, “(...) el cuerpo conectado a las emociones, sentimientos y afectos, nos proporciona el acto de conciencia, un 'saberse y sentirse' en

⁴⁰ Traducción mía.

nuestra propia subjetividad y en el entorno de situaciones y cosas que forman parte de nuestra realidad. (Alves, p.80, 2018)⁴¹

Finalmente, el cruce entre prácticas de improvisación vinculadas a emociones, sentimientos y afectos se diseña como un procedimiento particular desarrollado en el seno del colectivo que, a lo largo de los años de práctica, se ha consolidado como una potente herramienta metodológica para desencadenar transformaciones personales y colectivas, especialmente vinculadas a las formas en que nos vemos, nos conocemos, nos acercamos a los demás y problematizamos marcadores socialmente impuestos a nuestras corporalidades latino-americanas.

2.4. Prácticas somáticas y la integración cuerpo-mente

La educación somática es un área de conocimiento teórico-práctico que se organiza desde perspectivas en torno a experiencias y conocimientos encarnados. Su emergencia y denominación, ubicadas en Europa y Norteamérica entre los siglos XIX y XX, se basó en propuestas del campo de los estudios del cuerpo, interesados en la búsqueda del conocimiento del individuo a partir de una conceptualización innovadora y radical del cuerpo: el cuerpo. entendido como *soma*, es decir, la comprensión de la integración e inseparabilidad entre cuerpo y mente. Basadas en estudios de la percepción, es decir, en la toma de conciencia del cuerpo y sus relaciones con el ambiente, estas prácticas proponen exploraciones y descubrimientos personales basados en la investigación de ejercicios psicofísicos; de esta manera, “la educación somática abarca una diversidad de conocimientos donde los dominios sensorial, cognitivo, motor, afectivo y espiritual se mezclan con diferentes énfasis”. (Fortin, 1998, p.40)

Su enfoque inicial fue el trabajo destinado a mejorar la salud y de autocuración; con el tiempo, comenzó a establecer conexiones con otros campos del conocimiento, particularmente a través del diálogo entre prácticas y métodos corporales, ampliando su

⁴¹ Traducción mía.

ámbito de aplicación a áreas terapéuticas, psicológicas, educativas y artísticas. Fue a partir de la década de 1970 que el campo de la danza comenzó a acercarse a perspectivas terapéuticas, surgiendo propuestas metodológicas de reeducación corporal por parte de los bailarines-investigadores, a partir de estudios sistemáticos de sus propias corporalidades, vivencias y desequilibrios corporales. En la contemporaneidad, la Educación Somática es entendida como un campo interdisciplinario, sus prácticas son utilizadas como herramientas de investigación para comprender los modos de organización corporal, a partir del acceso y transformación de hábitos de pensamiento-movimiento (Fernandes, 2014).

Por ser técnicas creadas por artistas, tales metodologías de estudio del cuerpo/movimiento y de búsqueda de eficiencia/salud no parecen desconectadas de la dimensión creativa. A través de enfoques somáticos y, en consecuencia, de la experiencia del movimiento basada en la percepción-acción, es posible construir un ser que se mueve de manera consciente y, como resultado, de manera más expresiva (Kuniffas, 2008). El estudio de la anatomía y la fisiología, el trabajo con imágenes, la visualización, la sonorización, el tacto, la construcción de relaciones basadas en la conexión con el tiempo presente son algunas de las herramientas recurrentes que facilitan el proceso de autoconocimiento y las posibilidades de espacialización de dichos saberes y sentires de manera inventiva. En este camino, (...) el cuerpo es aquello que se percibe, que se sostiene a partir de las sensaciones y marcos contruidos a través de su propiocepción y de otros innumerables procesos que forman parte de su manera de actuar en el mundo. (Rocha, p.27, 2014)⁴²

Dentro del colectivo Translocadas recuperamos, de manera particular, uno de los tantos contenidos vinculados a las prácticas de educación somática: el reconocimiento y concientización corporal a través de la tactilidad. A partir de la acción de tocar y ser tocada, trabajamos con el reconocimiento de las estructuras anatómicas del cuerpo: huesos, músculos, órganos, articulaciones, pesos, volúmenes (...); hasta anatomías aún más sensibles como vibraciones, flujos, sentimientos, emociones y afectos. Creemos que el trabajo del tacto es un medio para definir los límites del cuerpo y movilizar la autoimagen. Cuando se aprieta,

⁴² Traducción mía.

se presiona o incluso se toca suavemente la carne, puede surgir un recuerdo (...) en este proceso, el trabajo con el tacto es orientado a la liberación de memorias y sensaciones encarnadas y sus posibles resignificaciones, cuando sea necesario (Schwab, 2023).

En este camino perceptivo, la relación entre movimiento y tacto se desarrolla simultáneamente y se entiende de forma totalmente entrelazada (Taylor, 2007, p. 2). Para trabajar estas relaciones utilizamos frecuentemente ejercicios de mapeo corporal y de sus sistemas (piel, músculos, huesos, órganos, líquidos...), basado en la conexión con la respiración y la alineación corporal. El propósito de estos ejercicios, realizados durante un período prolongado de tiempo, es accionar un contacto íntimo y sensible con el cuerpo a través del tacto (que puede realizarse a través de las manos y/o diferentes partes del cuerpo). Realizamos estos ejercicios de mapeo corporal tanto de forma individual como colectiva.



Figura 13. Ensayos colectivos con el colectivo Translocadas, Archivo Translocadas, 2019.

De esta manera, nos apoyamos en diferentes dinámicas de percepción en las que el tacto guía, filtra y modifica las formas en que sentimos y recibimos las informaciones del entorno, ya sea interno (con nosotros mismos) y/o del ambiente externo (los demás y el mundo) (COHEN, 1992). Aunque repitamos los mismos procedimientos de mapeo corporal a lo largo del tiempo, las experiencias y caminos de tocar y ser tocadas nunca se repiten, las diferentes formas de tocar, entrelazadas con las cualidades del entorno (luces, sonidos,

temperaturas, texturas...) así como los estados emocionales y físicos de quienes tocan y son tocados, moldean momentos únicos, haciendo que cada experiencia y percepción sea única e irrepetible. El sentido háptico nos permite acceder a un tipo de conocimiento sensible y sutil, en el que la experiencia se produce a través de la interacción corporal; conocer a través del tacto es un tipo de saber que se produce en la acción, una forma de autoconocimiento, de conocer a los demás y las cosas a través de la búsqueda de sintonizar atención-percepción dinámica y crear alianzas intersensibles.

Finalmente, el uso de estos procedimientos dentro del colectivo, ha favorecido el desarrollo de nuestras conciencias individuales y colectivas a partir de nuestras propias manifestaciones físicas y emocionales, como la percepción de dimensiones corporales de altura, ancho, profundidad, peso corporal, relaciones internas y externas, los movimientos respiratorios, el contacto del cuerpo con otras superficies, las sensaciones de confort y malestar, la aparición de pensamientos y los consecuentes cambios de estados que se producen a través de la acción “simple” y compleja del tocar.

2.5. Las prácticas interdisciplinarias, interculturales y la creación entre fronteras

El hecho de que el Colectivo Translocadas sea un grupo formado por artistas-investigadoras, vinculadas también a espacios académicos de cuatro países latinoamericanos y con diferentes trayectorias (teatro, danza, performance y ciencias sociales), permite el cruzamiento entre diferentes disciplinas, instancias y el refinamiento en el proceso de producción de conocimientos. Con esto no queremos decir que la producción de conocimiento se dé exclusivamente en el ámbito académico, ni mucho menos que el arte necesite de la academia para ser validado como campo de conocimiento, sino que la articulación entre ambientes artísticos y académicos puede favorecer el desarrollo de propuestas innovadoras ya que reúne diversidad de conocimientos, experiencias de aprendizaje, formas de compartirlos y organizarlos. En este sentido, asumimos el compromiso de la producción de conocimiento de carácter interdisciplinario como una forma posible de dismantelar los rígidos límites entre disciplinas, sostenidos por la colonialidad del

saber (Quijano, 1999), que a mucho tiempo ya no fueron capaces de dar respuestas a las exigencias y complejidades de la vida social.

Más allá de comprender la interdisciplinariedad vinculada al pensamiento complejo, nos interesa especialmente abordarla desde un posicionamiento crítico y decolonial, lo que en la práctica significa mantener una mirada constante fuera de las disciplinas y saberes académicos institucionalizados, proponiendo campos de investigación más integrales e interesados en discusiones y soluciones a problemáticas transversales como las de género, raza, clase, performativas, ambientales, socioespaciales, coloniales, poscoloniales y decoloniales (Gómez, 2018). No es casualidad que nuestro recurrente movimiento de acercamiento de grupos, movimientos sociales, comunidades y culturas populares, surja precisamente del interés por aprender en el sentido de la producción de intercambios a partir experiencias con prácticas sociales/estéticas cotidianas, que implican y proponen otros modos, estrategias y tipos de conocimientos. En otro nivel, también nos interesa proponer la interrelación entre áreas del conocimiento académico, dialogando con investigadores de otros campos como filósofos, psicólogos, sociólogos, profesionales de la salud, de las ciencias sociales (...), con la intención de abrir y romper fronteras disciplinarias en busca de construir relaciones creadoras/investigadoras desde la colaboración.

Alejadas de la idea idealizada de crear algo absolutamente nuevo, entendemos la práctica interdisciplinar como una forma de acercamiento al conocimiento, que nos permite poner en jaque formas institucionalizadas de nombrar, crear, conocer, aprender, de sí relacionar (...). dibujando otras actitudes, formas de elaboración de ideas y prácticas. Así,

(...) entendemos por actitud interdisciplinaria, una actitud hacia alternativas para saber más y mejor; una actitud de espera ante los actos consumados, una actitud de reciprocidad que favorezca el intercambio, que favorezca el diálogo -con pares idénticos, con pares anónimos o consigo mismo-, una actitud de humildad ante las limitaciones del propio saber, una actitud de perplejidad ante la posibilidad de desvelar nuevos conocimientos, actitud de desafío –desafío ante lo nuevo, desafío en redimensionar lo viejo– actitud de implicación y compromiso con los proyectos y con las personas involucradas en ellos, actitud de compromiso de construir siempre de la mejor manera posible, una actitud de responsabilidad, pero, sobre todo, de alegría, de

revelación, de encuentro, de vida. (Fazenda, 1994, p. 82)⁴³

De manera interconectada, trabajamos desde una perspectiva intercultural, una forma de convivencia que privilegia la observación, el aprendizaje y la convivencia entre las diferencias. En América Latina, particularmente en los años 90, ha ido cobrando mayor relevancia el movimiento de reflexión crítica en relación a cuestiones vinculadas a las diversidades ético-culturales; tales reflexiones surgen de problemáticas relacionadas con el reconocimiento de los derechos sociales de poblaciones históricamente marginadas, en la búsqueda por tejer prácticas más horizontales e igualitarias y de consolidar relaciones más sanas y afirmativas entre diferentes grupos culturales. Estas indagaciones están directamente vinculadas con la urgencia de combatir las innumerables formas de racismo, etnocidio, xenofobia (...) que, a través de diferentes mecanismos de poder, perpetúan relaciones de empobrecimiento y exclusión social. De esta manera, el pensamiento intercultural apunta a la construcción y formación de “[...] ciudadanos conscientes de las diferencias y capaces de trabajar conjuntamente en el desarrollo del país y en la construcción de una sociedad justa, equitativa, igualitaria y plural”. (Walsh, 2009)⁴⁴

De manera concreta, las prácticas interculturales se materializan en el cotidiano del colectivo a través del ejercicio constante de movilizar encuentros y diálogos entre personas y saberes de diferentes contextos, de forma no jerárquica, y de modo que permita configurar una red y espacios de convergencia desde diferentes puntos de vista y direcciones. Buscamos acercarnos a comunidades diferentes entre sí, en cuanto a sus diversidades culturales, corporales y sensibles, como una posibilidad de generar un terreno plural y fértil para tejer otras formas posibles de saber-hacer, que puedan ofrecer nuevos elementos y estrategias de organización colectiva, política y creativa. La fricción entre los conocimientos académicos y los conocimientos populares es también una de las estrategias que utilizamos como posible forma de promover y practicar relaciones positivas entre las diferencias, a través de la expansión y deconstrucción de las fronteras entre los saberes.

43 Traducción mía.

44 Traducción mía.

En este camino, la investigadora Catherine Walsh nos ayuda a profundizar y repensar nuestras acciones y relaciones con/entre las personas desde sus dimensiones étnico-culturales, cuando propone la práctica intercultural desde una perspectiva crítica. Según la autora, las prácticas interculturales se entienden como estrategias, acciones y procesos permanentes de relación y negociación, en condiciones de respeto, legitimidad, simetría, equidad e igualdad (Walsh, 2009), construidas a través del diálogo establecido entre/con personas, prácticas y comunidades situadas. La interculturalidad crítica, basada en la articulación entre culturas, saberes, políticas, economías y poderes, intenta brindar posibles respuestas para la construcción de proyectos interesados en dismantelar universos, en los cuales las diferencias epistémicas, ontológico-existenciales, de género, etnia, clase, raza, nación, etc., operan como productores de desigualdades (Walsh, 2018). La autora también señala que una práctica intercultural comprometida, implica el reconocimiento de discursos y de la matriz colonial de poder racializado y jerárquico, que tratan las diferencias desde una dimensión de inferiorización “[...] con blancos y 'blanqueados' en el topo y los pueblos indígenas y afrodescendientes en los escalones inferiores”. (Walsh, 2009)⁴⁵

La interculturalidad crítica se presenta, así como una apuesta contundente para prácticas y proyectos que buscan transformar realidades, ya que se fundamenta desde las personas y contextos históricamente subordinados. Es una forma de posicionamiento ético-político que busca constantemente afrontar fragmentaciones (epistemológicas, geográficas, sociales, políticas, culturales...) que anulan y hacen imposible la existencia de relaciones colaborativas entre pluralidades de formas de pensar/sentir desde otros horizontes existentes.

Los desplazamientos creativos por diferentes territorios y contextos, junto al colectivo Translocadas, nos ayudan a entrar en contacto con diferentes realidades, complejidades y existencias humanas y no humanas, y a reafirmar la imposibilidad de definir nuestras identidades latinoamericanas a partir de ideas esencialistas, de origen y /o pureza. Las contradicciones, cruces, negociaciones, conflictos; son características que atraviesan

⁴⁵ Traducción mía.

nuestros pueblos, territorios y existencias, lo que nos lleva a alejarnos de cualquier intento de una definición cultural universalizadora. Asimismo, nos distanciamos de la práctica intercultural entendida como reconocimiento, elaboración e inclusión de diferencias culturales, en un intento de igualar y asemejar a los sujetos. En el colectivo la trabajamos como un ejercicio de encuentro y negociación entre dimensiones heterogéneas, múltiples y conflictivas (Restrepo, 2014).



Figura 14. Obra Translocadas, del colectivo Translocadas. Archivo Colectivo Translocadas. 2021.

Desde la perspectiva creativa, tales características se reflejan, por ejemplo, en la elección de procedimientos que resaltan nuestras diferencias corporales, gestuales, sensibles y culturales, sin la intención de producir consensos. Es el caso de la improvisación, una vez que pone en juego las posibilidades creativas de cada cuerpo en movimiento como forma de construir relaciones a partir de las singularidades y necesidades de cada cuerpo. Alejándose de una lógica coreográfica predeterminada y fija. La práctica de la improvisación, facilita el contacto directo y sensible entre cuerpos, flujos y energías que ocurren siempre de manera circunstancial y localizada. En este sentido,

(...) improvisar puede ser un ejercicio de interculturalidad. Las interacciones pueden ocurrir de manera recíproca y generar otras posibilidades de danzas en contextos en los que las diferencias se presentan como un desafío. Las danzas generan otras danzas que generan otras danzas que generan otras danzas que generan otras danzas. (Sevegnani, 2019, p.17)

En la búsqueda por continuar practicando estos temas y estableciendo conexiones entre nuestras diferencias y diversidades, también nos acompañan algunas preguntas sobre lo que significa ser decolonial o anticolonial en las artes. Partimos del ejercicio crítico de cuestionar permanentemente el concepto de frontera, propio de la colonialidad del poder (Quijano,1999) como un imaginario territorial que divide territorios, clasifica y separa personas. Sabemos que, para implementar esta forma de funcionar, la colonialidad del poder utiliza una amplia gama de herramientas, siendo el racismo y el patriarcalismo las más expresivas. “La fronterización, propia de la colonialidad del poder es un modo de operar que se realiza desde un lugar, (una posición geopolítica, epistémica y estética) que en su constitución como adentro produce al mismo tiempo el afuera, el lugar del colonizado”. (Gómez, 2014, p.85)

En este sentido, la opción decolonial nos ayuda a mantener encendida la práctica de desvelarnos y situarnos dentro de las relaciones de poder que nos atraviesan en la búsqueda de desjerarquizar y reinventar otras formas de decir, sentir, pensar, estableciendo un diálogo entre una pluralidad de voces en la búsqueda de romper las limitaciones que tales fronteras establecen. Por eso, elegimos hablar-crear desde un movimiento de mirarnos a nosotras mismas y nuestros contextos, de estudiar sobre y con nuestras instituciones educativas, de conocer nuestros movimientos políticos, artísticos y sociales, de reafirmar y actualizar nuestra historicidad latinoamericana: hablar-crear desde nosotras las mujeres, nosotras migrantes con marcas raciales y ubicaciones étnicas específicas, nosotras con corporalidades y sexualidades diversas, nosotras de nacionalidades dudosas, nosotras ubicadas al otro lado de la frontera (...).

Finalmente, crear entre fronteras (disciplinarias, artísticas, sociales, culturales, lingüísticas, políticas, territoriales...) es una manera de inventar espacios y lugares para organizar nuestras propias diferencias (de clase, género, raza, migratorias...) de manera que podamos expandir redes de creación contrahegemónicas desde las cuales nos posicionamos más allá de exóticos objetos de estudio reafirmados por teorías e investigaciones oficiales autorizadas. Crear a través de fronteras es una práctica de expansión, de desafío y transgresión (Anzaldúa, 1987) de hablar desde nuestras propias voces, exigiendo ser

escuchadas, vistas y leídas.

2.6. La creación de redes

A lo largo de su existencia, el colectivo Translocadas se ha configurado como un ambiente para tejer redes artísticas colaborativas en América Latina, a través de la propuesta de proyectos compartidos con otros colectivos, grupos, espacios culturales y comunitarios. En estos procesos, las relaciones de amistad, interacción e intercambio de experiencias, son herramientas importantes, ya que nos ofrecen los medios para elaborar conexiones alternativas enfocadas en la dinamización de artistas, comunidades y espacios periféricos frente al circuito del arte globalizado. Asimismo, crear en redes nos ha facilitado la proposición de entornos propicios para la colaboración para que, incluso si estamos geográficamente distantes, podamos permanecer conectadas y en comunicación.

No es casualidad que en el año 2023 surja la necesidad colectiva de reafirmar y fortalecer este modo organizativo, por lo que el colectivo ahora pasa a denominarse “Colectivo Translocadas y Producciones Artísticas en Red”. Este nombramiento nos ha servido para dejar abierta la cuestión de cómo componer un modelo de trabajo descentralizado en el que la producción creativa se organice a través de estados permanentes de transitoriedad, desterritorialización, flujos e intercambios de información constituyendo contextos flexibles, maleables y transformables. Impulsadas por estas búsquedas, intentamos poner en marcha estas ideas a través de las siguientes acciones:

- 1- Practicar procesos de comunicación interactivos, democráticos, no centralizados, múltiples en los que todas las personas involucradas en un proyecto común tengan derecho a ejercer sus potencialidades de participación y colaboración solidaria;
- 2- Deshacerse de la idea de que la innovación depende de un genio creador y/o de un individuo con talento y capacidades artísticas naturales e innatas;
- 3- Cuestionar constantemente las formas en que se desarrollan nuestros procesos de

interacción, distribución de tareas, prácticas de liderazgo y mecanismos de autogestión;

4- Movilizar las relaciones profesionales, sociales, educativas, subjetivas y afectivas entre las personas, ampliando las formas convencionales, y muchas veces limitantes, de establecer vínculos y de concebir la producción de procesos creativos;

5- Reconocer los conocimientos, espacios y características locales como forma de valorar las singularidades dentro de la totalidad. Un pensar globalmente y un actuar localmente. (Santos, 1994);

6- Ejercer políticas de comunicación directa, afectiva y personal en busca de entornos laborales que puedan favorecer relaciones no jerárquicas y no representativas.

En consonancia, el hecho de que seamos un colectivo formado principalmente por mujeres y personas feminizadas, moviliza redes con cualidades de conexión singulares que emergen de nuestras experiencias existenciales y cotidianas de movernos desde los márgenes, desde lo periférico y desde la capacidad de re-existencia que nosotras las mujeres llevamos. El protagonismo femenino, en este contexto, se refleja en el compromiso de proponer redes de apoyo entre mujeres, ante la necesidad y conciencia política con relación a los innumerables procesos de precarización en la vida del sujeto- mujer. Tales posturas resuenan en un proceso de acercamiento de nuestras prácticas investigativas-artísticas a las prácticas sociales/cotidianas, generando un continuum entre arte y vida, desde el cual surgen cuestiones sobre/desde y con nuestras cuerpos, las personas colaboradoras y sus contextos sociales mediados por la afectividad como una fuente de conocimiento.

A partir de estos puntos, las redes movilizadas por Translocadas, toman la forma de redes de integración artística y social, redes de apoyo, redes sociales, redes de amistad, redes de solidaridad, redes digitales (...), a partir de las cuales es posible materializar procesos de creación en desplazamiento, generando nuevas ideas, vías de colaboración y comunicación que buscan superar las fronteras espacio-temporales. Detectar y negociar intereses y patrones colectivos en procesos transitorios, como resultado de estas redes de relaciones, constituye

uno de los mayores desafíos de esta forma de hacer-pensar la creación artística, exigiéndonos a revisar constantemente las formas de accionar las relaciones entre autonomía, coadaptación e interdependencia. Una vez más, es importante decir que no se trata de relaciones y prácticas armoniosas y homogéneas, son procesos que se constituyen a través de fricciones entre diferentes fuerzas/deseos, divergencias y convergencias que, con el tiempo y con insistencia, nos permiten tomar riesgos en el intento de movilizar nuevos espacios de formación, producción, difusión y reflexión en el campo del arte centrados en procesos relacionales.

2.7. Yosotros: del colectivo al individuo

A nivel personal, las vivencias durante esta residencia artística me produjeron crisis de diferentes índoles. Estar en la posición de investigadora con propósitos específicos de observación generó en mí un tipo particular de perspectiva y posicionamiento desde el cual tuve la oportunidad de ver elementos que antes eran invisibles. Ante las dificultades de sacar mi cuerpo de un estado de inmovilidad (después de haber vivido tantos meses de encierro con la crisis del coronavirus Covid-19), las dudas generadas por los nuevos caminos creativos que estábamos viviendo, los interrogantes sobre el rumbo que tomaría el colectivo después de meses sin poder encontrarse, parecía haber una dificultad que pulsaba con más fuerza: el problema de situarme en relación con el colectivo. Si, por un lado, la convivencia colectiva me permitió ejercer principios fundamentales para la composición de experiencias de vida compartidas a través de la colaboración; por otro lado, produjo en mí la dificultad de verme dentro de estas relaciones. Después de tantos años inmersa y colaborando con este grupo específico de personas, me pregunté: ¿de todo esto que es realmente mío? Esta pregunta no estaba orientada hacia una postura egoísta basada en el “Yo” como sujeto hegemónico, singular e individualista, sino hacia la posibilidad de reconocer mi propia voz, intereses y modos particulares de proposición dentro de un proyecto común.

Tales cuestionamientos resuenan con la categoría de *yosotros*, propuesta por el investigador Manuel García (2019), entendida como un ser colectivo situado “(...) en el terreno de la disolución del sujeto, que abre y acaba los territorios de lo unipersonal”. (García,

2019, p.14). Para el autor, este concepto se utiliza como una estrategia de resistencia frente a modelos hegemónicos de educación de las formas de ser y sentir la dimensión individual, que busca superar problemas de superioridad y subordinación por parte de alguna autoridad. Yosotros es una forma de ser y estar con los demás que desafía y rompe la idea del individuo como autor y propietario. Yosotros no es un sujeto singular, individual, personal y familiar. Yosotros es un plural singular. (García, 2019, p.47)

En mi experiencia, desde el ejercicio investigativo y reflexivo, me di cuenta de que yo siempre estaba hablando en nombre del colectivo. Si, por un lado, tal posición significaba una tomada de posición ética-política ante los materiales y descubrimientos producidos colaborativamente, por otro lado, funcionó como un recurso de camuflaje de mí misma; una especie de entidad colectiva que diluyó y dificultó el acceso a mi propia voz y experiencias personales como artista e investigadora. Inmerso en un yosotros creativo, junto al colectivo Translocadas, la dificultad de individualizarme discursivamente para referirme a mis propias formas de hacer, interpretar y proponer se hizo más fuerte, especialmente cuando me topé con la lógica de la autoría que implica la producción de una tesis doctoral. Aunque la misma ocurra a través de procesos colaborativos y co-creativos, sería ingenuo de mi parte no analizar críticamente mi posición y reconocer mi lugar de poder: al final de este proceso, quien sale/o no con un título de doctora soy yo.

La vinculación con el proyecto TransMigrARTS también me colocó ante la lógica de la autoría, ya que me invita a proponer un taller artístico, lo que significó hacerme responsable de toda la complejidad que implica la elaboración de un trabajo investigativo-creativo con una población de mujeres migrantes en su mayoría menores de edad. Las dimensiones y declaraciones éticas, los alcances y límites de las prácticas artísticas que se aplicarían, la profunda conciencia de los riesgos y vulnerabilidades (...) y un amplio abanico de etc., me llevan a la urgencia de posicionarse de manera autónoma como investigadora en la búsqueda de construir formas propias y particulares de articular, desde una postura ética, los conceptos emergentes de acciones colectivas de manera contextualizada con los propósitos de esta investigación. Finalmente, acercar las prácticas del colectivo Translocadas a la hipótesis que lanzó TransMigrARTS sobre la transformación de las vulnerabilidades de

las comunidades migrantes a través de prácticas artísticas, provocó varios desplazamientos y tensiones metodológicas, cuyas reflexiones y resultados discutimos a continuación.

2.8. Análisis de Resultados

Al analizar reflexivamente dichas prácticas centradas en: la creación colectiva y compartida; en las posibilidades de encuentro y convivencia basadas en el cuidar, escuchar, imaginar; en la valorización de las diferencias y singularidades expresivas individuales y colectivas; en la creación en movimiento entre lugares, lenguas, sensibilidades y culturas; en el hacer creativo con diferentes comunidades y prácticas (...) es posible afirmar que, en gran medida, las mismas establecen puentes de conexión con los propósitos de elaboración metodológica de un taller artístico dirigido a mujeres migrantes. La pertinencia de esta afirmación se debe al hecho de que las mismas fomentaren valores creativos, sociales y cooperativos capaces de facilitar el acceso a conocimientos sensibles y relacionales, fundamentales para el desarrollo humano y el fortalecimiento de comunidades de distintas naturalezas. Otro componente relevante es el trabajo con la danza a partir del contacto físico vinculado a las emociones; estos ejercicios, además de facilitar procesos de autodescubrimiento a través de la movilización de malestares encarnados, también proporcionan momentos de alegría e integración colectiva, por medio del placer de moverse en coro, que puede contribuir al bienestar y a una mayor autoestima. El alcance y transversalidad de tales elementos nos lleva a concluir que podrían adaptarse a diferentes campos y contextos de investigación.

A partir de estas observaciones generales, se elaboró un primer borrador del taller⁴⁶, inicialmente organizado en torno a 3 momentos de trabajo, a saber: 1. la preparación y contextualización de la propuesta del taller; 2- el desarrollo del taller, y 3- la socialización de los resultados del taller. Al analizar este esquema, particularmente el tema 2, donde aparecieron los contenidos y dispositivos artísticos a desarrollar, fue posible visualizar importantes fragilidades metodológicas que, en general, decían respecto a las formas de

⁴⁶ Para ver el resultado del primer borrador del taller ir en anexos.

entender y abordar la dimensión estética en un contexto comunitario. Si bien la propuesta no partió de la idea de un taller hecho para artistas, ni mucho menos de una lógica de formación técnico-corporal, en su estructura organizativa aparecieron elementos teóricos y procedimentales que reflejaban elementos convencionales sobre lo que, en mi experiencia, yo reconocía como un taller de danza, lo que reflejó mi dificultad como investigadora para salir del lente habitual del arte. Tales resultados exigieron un ejercicio crítico y reflexivo, con el fin de poner en jaque mis propias comprensiones, hábitos creativos-investigativos y formas habituales de abordar la danza, en particular la danza contemporánea, y también sobre lo que podría convertirse en un taller artístico desde la investigación creativa aplicada.

En este punto me di cuenta de que, en ambos casos, tanto las prácticas del colectivo Translocadas como el propósito de crear un taller artístico para mujeres migrantes eran actividades claramente estéticas y, por tanto, manifestaciones que compartían acciones de enunciación o expresión y de interpretación o recepción. (Mandoki, 2006). Sin embargo, las primeras se ubican en el campo de las poéticas (prácticas estéticas en el arte), y las segundas se llevan a cabo en el campo de las prosaicas (prácticas estéticas en la vida cotidiana). Si bien, estos campos se dan de manera convergente y retroalimentada, es posible afirmar que el énfasis del primero está en el estudio y especialización de la *poiesis* profesional de la producción, recepción y formas artísticas; y la segunda se centra en el estudio de los procesos de *estesis* en el seno de la vida social. En otras palabras, se puede decir que las prácticas poéticas se centran en la experiencia, el refinamiento y el dominio de la práctica artística, mientras que las prácticas prosaicas se centran en los intercambios estéticos en la vida social, es decir, en las personas y sus dinámicas de interacción cotidiana (Mandoki, 2006).

Tales diferencias convocaron un cambio en el enfoque de esta investigación, de las prácticas y formas artísticas hacia sus impactos en las vidas de las personas migrantes, lo que necesariamente implicó ingresar al campo de la experiencia estética en articulación con la vida social. El hacer, experimentar con las artes, con diferentes materialidades, corporalidades, performatividades, habilidades sensibles y perceptivas me llevaron a preguntarme: ¿Cuáles serían los elementos y dispositivos artísticos válidos para contribuir a la transformación de experiencias y vulnerabilidades vinculadas al fenómeno migratorio? ¿Cómo valorar tales transformaciones? ¿Cuáles serían las formas de resaltar las

transformaciones que generan los lenguajes y dispositivos artísticos al interactuar con realidades sociales adversas? ¿Cuáles serían los límites de tales dispositivos? ¿Cómo crear un taller artístico con prácticas que sirvan a la transformación? Estas preguntas permanecían abiertas y parecían no tener otra forma de buscar respuestas, sino a través de la propia práctica. En otras palabras, era necesario poner a prueba la propia práctica en un contexto particular, para llegar a resultados más elaborados y específicos. De estas preguntas se pudo aclarar que:

- Las prácticas con Translocadas no se tratan de algo acabado, no son una propuesta única y replicable a modo de modelo, sino un punto de partida, un referente para avanzar hacia el encuentro con otros colectivos, que las redefinen y reconfiguran en su recorrido en función de sus intereses particulares;
- La sistematización de las prácticas del colectivo Translocadas permitió afirmar que el desafío de estar translocada, es el reto de convivir y refundar pactos de sociabilidad: establecer vínculos con personas, espacios y lugares, permitirse relacionarse para crear y recrearse a partir de esta red de interacciones consensuales y contradictorias.
- Las prácticas del colectivo Translocadas, aunque ubicadas en el campo de la creación artística en diálogo con comunidades y prácticas, no atendieron o no están precisamente dirigidas a satisfacer o responder a las necesidades propuestas por el sector social y/o empresarial en busca de potenciar la transformación societal;
- Es urgente y necesario profundizar en metodologías específicas de trabajo con mujeres, basadas en la articulación entre prácticas artísticas, perspectivas de género y migratorias a fin de responder a un contexto situado de mujeres en migración;
- El objetivo de proponer un taller artístico, desde una perspectiva interdisciplinaria y la metodología de la investigación de creación aplicada, implicó una vez más procesos de desplazamiento: salir de la zona de confort de mi propia disciplina, la danza; moverme entre países y territorios con la intención de dar continuidad a mi proceso formativo como artista-investigadora a través del contacto con nuevas prácticas de investigación-creación; encontrar, reconocer y nombrar mis propias vulnerabilidades como investigadora migrante para ampliar

y complejizar los límites y alcances de las proposiciones de esta investigación;

- Trasladar esta investigación, inicialmente centrada en el campo de la investigación artística (poética), al campo de la investigación creación aplicada, implicó un gesto de humildad y apertura al aprendizaje de nuevas habilidades, herramientas investigativas y modos de organización y articulación práctico-teórica, con el fin de estudiar las especificidades de las prácticas artísticas aplicadas y sus impactos para que los resultados compartidos puedan ser útiles y aplicables a la sociedad en general;

- Asumir el desafío de proponer y poner en práctica una metodología de investigación de creación aplicada con enfoque en las prácticas artísticas en danza con mujeres migrantes, en el contexto y la articulación desde un programa de la Comisión Europea, entre estructuras públicas y privadas y comunidades migrantes colaboradoras, implicaba una apertura investigativa para poder entrar en diálogo con las reglas y culturas de investigación de cada estructura, a fin de componer nuevos conocimientos y prácticas a partir de una propuesta común;

- Aunque movilizada por la utopía y el deseo de contribuir a cambiar las condiciones de vida de las personas vulnerabilizadas, fue necesario fundamentar posiciones investigativas basadas en principios de realidad, ya que la realidad se impone implacablemente. Es preciso conocer en profundidad a la comunidad, escuchar las realidades de las personas, trabajar con ellas, modificar y adaptar planes para poder avanzar de una forma, verdaderamente, colaborativa.

A partir de estas puntuaciones, el problema de investigación, inicialmente delimitado en torno a las prácticas del colectivo Translocadas, migra, debido a demandas que el propio objeto impone. Y así surge la necesidad de decantar una metodología particular que sea capaz de responder a las complejidades y especificidades de tales comunidades situadas.

A partir del cruce con otras experiencias de investigación-creación en danza que había vivido en mi trayectoria profesional, de vivencias con el Doctorado en Estudios Artísticos y la LECCS y la conexión con el proyecto TransMigrARTS, empezó el proceso de descubrimiento y elaboración de “nuevas” formas de hacer y organizar un taller de danza

enfocado en transformar las posibilidades y cualidades de vida de las personas que las experimentan. Para ello, un primer paso de continuidad señaló la necesidad de profundizar en lo que, de hecho, yo estaba comprendiendo cuando decía: corporalidad, sensibilidad, taller artístico y transformaciones de comunidades migrantes, desde perspectivas de género. Estos temas serán profundizados a continuación.

DESTINO III. TRANSLOCAR

3. FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS PARA INDAGAR CORPORALIDADES MIGRANTES

Este destino se centra en la elaboración del marco teórico y metodológico de esta investigación. Para ello, propone diálogos entre los estudios artísticos, los estudios de la danza, los estudios del cuerpo, los estudios de las sensibilidades, los estudios feministas (femeninos negros, descoloniales y decoloniales) y los estudios migratorios. Mi elección de articular estos campos surge de la intuición investigativa de que, para responder y alcanzar los objetivos que esta investigación propone, era necesario recurrir a metodologías transdisciplinarias para intentar, al menos, acercarse a la complejidad de las problemáticas que emergen cuando se propone cruzar cuestiones artísticas, de género y migratorias. Además de la interrelación, el cruce y la ampliación de las fronteras del conocimiento, la elección de un enfoque transdisciplinario se refiere a mi interés particular por las ideas de movimiento, desplazamiento y tránsito que evoca el prefijo trans; lo que necesariamente implica correr el riesgo de navegar espacios fronterizos, en constante recreaciones, incompletitud y experimentaciones.

Para ello, inicialmente, situo el estado del arte en el campo de la Investigación-Creación (IC) como un sustrato metodológico que, poniendo especial énfasis en enfoques prácticos, empíricos y creativos, sustenta los pensamientos y acciones artístico-científicas propuestas por esta investigación. Tomo el enfoque de IC propuesto por el Doctorado en Estudios Artísticos (DEA), en el cual la misma es tratada desde una categoría *relacional-*

diferencial que, al articular procesos formativos, creativos, de proyección e impacto social, no sólo en el campo de las artes sino en otros campos del conocimiento, potencia la elaboración de conexiones horizontales entre diferentes formas de conocimiento para que la investigación no quede subordinada a la creación, ni viceversa (Gómez, 2016). Por otro lado, como estudiante de la LECCSP, que forma parte de este programa de doctorado, me conecto con las perspectivas propuestas por la misma desde las cuales se valora la IC desde un marco dinámico y dialógico compuesto por cuestiones existenciales, estéticas y epistemológicas que emergen desde lugares de enunciación de cada investigador y sus contextos. En esta perspectiva, los proyectos de investigación-creación que desarrolla la línea se organizan a partir del “estudio de las sensibilidades y estéticas de la cotidianidad en la búsqueda por proponer rutas metodológicas desde las prácticas corporales artísticas y prosaicas orientadas a contribuir con indagaciones sobre las representaciones biopolíticas de sujeto, arte, género, raza y nación (...)”. (Documento de Línea, 2020, p.8)⁴⁷

En diálogo con estos enfoques, esta investigación se sitúa desde la “Creación-Investigadora”, un tipo particular de investigación-creación propuesta por LECCSP, en la que “el proceso creativo aparece como un camino metodológico para el desarrollo investigativo, es decir, la actividad creativa se convierte en el eje central de la investigación” (Documento de Línea, 2020, p.10). Desde esta perspectiva, de manera conectada con los objetivos de LECCSP, busco contribuir a la propuesta de rutas metodológicas artísticas innovadoras y efectivas, particularmente desde recursos propios de la práctica de la danza, orientadas a contribuir a las transformaciones sociales en los procesos de discriminación y violencia vinculado a la condición existencial de ser mujer migrante.

Posteriormente, contextualizo el programa europeo “TransMigrARTS: Transformar la migración a través de las artes” y su metodología basada en la investigación-creación aplicada (ICA) desarrollada en el contexto de talleres artísticos para comunidades de migrantes, junto de los cuales se teje esta investigación. Por ser una metodología orientada a buscar soluciones innovadoras basadas en recursos artísticos para problemas concretos de la

⁴⁷ Elaborado por la Dra. Sonia Castillo.

vida social (Martínez, 2023) esta perspectiva provocó cambios fundamentales en esta investigación, particularmente en lo que respecta a la ética en la investigación, requiriendo intensificar acciones de cuidado y atención a los efectos e implicaciones de cada paso y acción investigativa, ya que lo que pasa a estar en el centro de las discusiones son las condiciones de vida de las personas y comunidades migrantes.

Al vincularse a TranMigrARTS, también se hizo necesario investigar y contextualizar dos conceptos claves propuestos por el programa: el concepto de *taller artístico* y el de *transformación*. En relación con el primero, situo los diferentes sentidos, significados y contextos en los que dicho dispositivo ha sido utilizado a lo largo del tiempo, dando especial énfasis a perspectivas, enfoques y formas de uso desde el campo artístico. Si, por un lado, el taller ha sido utilizado como vía de investigación por varios artistas e investigadores, por otro lado, faltan bibliografías específicas que lo definan precisamente como un método de investigación en/de/para las artes, lo que me llamó al compromiso de buscar colaborar con la urgente y desafiante tarea de definirlo y sistematizarlo; así, parte de estas acciones se introducen en este capítulo. Ya respecto al concepto de *transformación*, problematizo su uso recurrente como mecanismo neutralizador de las diferencias, propio de la racionalidad moderna-colonial; en sentido contrario, lo indago desde las prácticas en danza y desde perspectivas colaborativas y emancipadoras. Tales redes de ideas permitieron acercarlo a la noción de *incidencia social*, abordándola como un posible camino para cambiar las condiciones de existencia.

Arturo Escobar (2017) define la incidencia social como la capacidad de las comunidades de intervenir activamente en sus realidades, resistiendo estructuras de poder que intentan imponer modelos hegemónicos, especialmente aquellos que provienen del Norte Global. Él entiende esta incidencia como un proceso transformador que emerge de las propias comunidades –en particular las comunidades afrocolombianas e indígenas– que luchan por redefinir las relaciones de poder y los modelos de desarrollo, justicia y bienestar a partir de sus propios contextos culturales y ontológicos. Para Escobar, por tanto, la incidencia social no es sólo una cuestión de impacto visible, sino que implica un cambio profundo en las formas de conocimiento, práctica y formas de estar en el mundo. Ella ocurre cuando las

comunidades son capaces de hacer valer sus identidades y culturas de forma autónoma, actuando como agentes de su propia transformación (Escobar, 2017). Es a partir de estos pensamientos que propongo la noción de *prácticas transformadoras* entendidas como procesos colectivos, inacabados y situados.

De ahí la necesidad de adentrarse en estudios críticos de las corporalidades y sensibilidades para investigar procesos socioculturales e históricos a partir de las formas en que la categoría de cuerpo y existencia humana han sido entendidas, interpretadas y valoradas en diferentes sociedades. En esta sesión se evidencia que, si por un lado la modernidad estableció un modelo del cuerpo pensado como sustancia física y orgánica, las perspectivas ontológicas y epistemológicas contemporáneas, particularmente en América Latina, se han resignificado tales significaciones a partir de una multiplicidad de sentidos vinculados a la *condición corporal de vida* (Bovio, 1998, 1995, 2005); la crítica a modelos de educación corporal basados en regímenes biopolíticos (Pedraza, 2004, 2208, 2010); la indagación sobre la dimensión política de las sensibilidades (Mandoki, 2006; Castillo, 2015); todos los anteriores conectados a un movimiento común de pensamiento llamado *giro corporal*⁴⁸ que, de manera sintética, busca comprender, interpretar y transformar las existencias *de y desde* el cuerpo, a partir de comprensiones de éste como un sistema integrado, político, dinámico y situado.

Al asumir el carácter activo y epistemológico de las prácticas corporales en el proceso de configuración de subjetividades y sensibilidades, me acerco a las epistemologías feministas desde perspectivas interseccionales, desde las cuales fue posible indagar las dimensiones subjetivas como fuentes de conocimiento, afrontamiento y resistencia (hooks, 2005; Collins, 2019) frente a postulados ideales de objetividad, racionalidad y neutralidad. Tales herramientas me permitieron investigar cómo diferentes estructuras, niveles y aparatos de poder imprimen huellas en las vidas cotidianas de las mujeres a través de la producción de significados, representaciones y valoraciones violentas que, históricamente, continúan

⁴⁸ Propuesto por la investigadora Zandra Pedraza y apropiado por la LECCSP y promovido por esta junto con investigadores latinoamericanos como la Red Nacional de investigación El Giro Corporal <https://comunidad.udistrital.edu.co/giroporporal/>

excluyendo, invisibilizando y quitando la vida de las mujeres diferentes partes del mundo.

Por otro lado, aun apoyándome en la perspectiva de la interseccionalidad (Crenshaw, 1989), busco establecer diálogos con cuestiones migratorias, ya que la relación género-migración es reciente no sólo en el ámbito de las teorías migratorias latinoamericanas (Herrera 2012; Marinucci, 2007; Castellanos, 2005; sino en un contexto internacional (Boyd, 2006; Zlotnik 2005; Magliano, 2015; Guzmán-Ordaz, 2011; Anthias, 2012). Para ello, busco resaltar y problematizar los mecanismos y estrategias de invisibilización de los cuerpos de mujeres migrantes y personas feminizadas, quienes tienen sus experiencias atravesadas por diferentes formas de subordinación, muchas veces combinadas en el mantenimiento de regímenes de opresión. Las cuestiones se vuelven más complejas cuando reflexiono sobre las relaciones género-migración en diálogo con las prácticas en danza, ya que aún existen pocas investigaciones que aborden de manera compleja las problemáticas derivadas de la relación entre tales universos. Esta demanda me llevó al desafío de desarrollar caminos metodológicos utilizando instrumentos artísticos, particularmente la danza, en la búsqueda de contribuir a la profundización de cuestiones vinculadas a las variadas dinámicas de la migración femenina y de reconocer, valorar y contribuir a cambios positivos en las experiencias y condiciones vida de las mujeres migrantes.

Es a partir de esta red dialógica y compleja tejida entre aspectos teóricos y metodológicos que propongo *Translocar* una propuesta de camino metodológico para investigar las corporalidades y sensibilidades de las mujeres migrantes a través de dispositivos particulares del movimiento en danza. *Translocar* se compone de cuatro ejes prácticos: 1) Jugando con prácticas de Improvisación; 2) Recreando Imágenes, Autoimágenes e Imaginarios; 3) Transformando el espacio en lugar y 4) Creando en desplazamientos. El movimiento como posibilidad inventiva es lo que une estos conceptos que, en relación, diseñan una práctica creativa compartida, colaborativa y situada. Como ya se mencionó, la intención no es proponer una metodología ya hecha y replicable a modo de modelo, sino más bien presentar posibles pautas y pistas teórico-prácticas que puedan iluminar posibilidades y estrategias para transformar las condiciones de existencia de las mujeres migrantes.

Así, Translocar se teje con la intención de movilizar malestares femeninos encarnados que ocurren en el cuerpo, como un ambiente biopolítico que testimonia la multiplicidad de sentidos de lo sensible. De tal manera que, como práctica transformadora, se orienta la singularización, pues resalta las particularidades de cada persona en la relación con el colectivo. Translocar es la búsqueda continua de estrategias en la danza a través de la apertura de las expresividades corporales, a partir de procesos de conexión del sujeto con uno mismo, con el otro y con el tiempo presente. Translocar es, por tanto, moverse a través y con las diferencias, es malestar, fricción, choque, es un acuerdo temporal, una paradoja, es duda. Translocar es subvertir y dismantelar categorías esencializantes que sirven para aprisionar nuestra existencia como mujeres. Es un movimiento de transferencia hacia otro lado, hacia otro lugar, hacia otras posiciones, es un cambio de localización. Es una práctica de territorialización y desterritorialización como posibilidades creativas. Translocar es implicarse a través de las contingencias, a través de múltiples lugares contruidos a partir de las otras, en la interacción. Translocar, finalmente, se acerca a las situaciones de evasión, de fuga, de vazamento.⁴⁹ Por eso, la imagen de aguas que fluyen formando un río y que en un determinado momento del proceso se escapan, me parece una imagen justa para pensar en cuerpos translocados, cuerpos que inventan nuevas posibilidades de trayectorias, atajos, bifurcaciones y flujos espacio-temporales y que, en movimiento, rasgan otros caminos de existencia por la tierra.

3.1. La Investigación- Creación: Estado de la Cuestión

A pesar de los avances significativos, y siendo una opción cada vez más reconocida por varios contextos académicos internacionales, cuando el asunto es la aproximación entre prácticas científicas y prácticas artísticas, incluso dentro de los programas académicos de artes, son muchas las tensiones y obstáculos que se encuentran en el proceso de legitimación y autonomía de la investigación en las artes. Parafraseando a Borgdorff (2012), los

⁴⁹ La palabra “vazamento” en portugués significa: verter o derramar (un líquido) en un recipiente o lugar, en el Dicionário Priberam de la Lengua portuguesa [en línea], 2008-2024, consultado el 26 de septiembre de 2024.

principales y actuales debates sobre investigación-creación giran en torno a la validez y regulación de las investigaciones de carácter artístico en tanto que escapan a los modelos y protocolos científicos convencionales previamente establecidos como criterios universales e incuestionables de verdad.

El origen del concepto investigación-creación surge, predominantemente, del contexto anglosajón, a partir de una tensión académica desde que disciplinas creativas y artísticas, como el diseño y la arquitectura, se insertan dentro de la universidad, iniciándose numerosos debates sobre, que hasta entonces, la academia lo había ido entendiendo y validando como un fenómeno investigativo. Este proceso produce la necesidad de que la comunidad académico-artística, sistematice un modelo investigativo que pueda abarcar las particularidades de la naturaleza del tipo de conocimiento producido desde las artes (Sullivan, 2006). Estas tensiones abren muchas preguntas sobre: la cultura, los sentidos y los significados de las prácticas de investigación académica; las formas de evaluar tesis en el campo artístico en comparación con tesis situadas en modelos científicos tradicionales; la validez y evaluación de los resultados derivados de la práctica artística como resultados de investigación-creación; la recurrente separación entre la práctica investigativa, vista como una actividad reflexiva, y la práctica artística, considerada puramente práctica; así como reconocer la necesidad de estudiar y teorizar sobre las metodologías utilizadas por artistas y diseñadores en el desarrollo de tesis. Preguntas estas que producen la necesidad de que la comunidad académico-artística sistematice un modelo investigativo que pueda abarcar las particularidades de la naturaleza del tipo de conocimiento producido desde las artes (Sullivan, 2006).

La academia anglosajona propone la Investigación-creación (*Research-creation*) desde la *Práctica como investigación (Practice as research- PAR)*; entendiendo esta como una investigación académica original desarrollada para adquirir nuevos conocimientos, a partir de la incorporación de elementos prácticos tanto en la metodología como en los resultados de la investigación. A partir del interés de problematizar cuestiones académicas y creativas propuestas por la PAR, el investigador Baz Kershaw y su equipo de trabajo de la Universidad de Bristol (2001-2005) proponen la *Práctica como Investigación en Performance (PARIP)* situada específicamente desde el campo de las artes del espectáculo y

escénicas. (Piccini, 2003)

Son muchas las líneas, formas de hacer y nombrar existentes en las distintas Universidades y centros de investigación avanzada que se encuentran repartidos por todo el mundo. Entre ellos, se puede ver que existe una tendencia a diferenciar la investigación sobre arte de la investigación en arte (Conte, 2000; Lancri, 2002; Fortin, 2006). La investigación sobre arte se refiere a investigaciones interesadas en analizar obras y/o procesos artísticos, que pueden abarcar desde aspectos de producción, creación, recepción en sus dimensiones artística, política, social, económica (...) y desde un punto de vista externo. La investigación en artes, en cambio, la realiza el artista a partir del desarrollo de un proceso artístico personal y/o colectivo, que puede llegar a la configuración de una obra, de una metodología, de la sistematización de una práctica (...) a partir de la cual se articulan conceptos, categorías y conocimientos que emergen de la propia experiencia creativa. Borgoff (2010) añade una categoría más, *investigación para las artes*, que, según el autor, son investigaciones dedicadas al descubrimiento de nuevos instrumentos/tecnologías y materiales al servicio del desarrollo de la práctica artística y la propuesta de experimentación innovadora.

En el contexto europeo también hay muchos referentes e investigaciones correlacionadas, como es el caso de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, donde se habla de Proyectar/Investigar (P/I); que se define como un sistema de investigación que aborda y actualiza la metodología Acción/Investigación. Según Muñoz (2009), el P/I se organiza a través de una didáctica dialógica, y de la unión entre la actividad proyectual y la investigativa, tradicionalmente separadas en el campo de la arquitectura, con la intención de crear un sistema de intercambio de información entre otras áreas del conocimiento, con el arte, la ciencia, la política y la ecología (...), con el fin de mejorar la calidad de las investigaciones y construir una nueva cultura investigativa sostenible basada en la experiencia práctica.

Ya en el contexto francés, debido a una peculiar realidad institucional que separa las Escuelas de Arte de las Universidades, la pregunta por la investigación-creación en la experiencia doctoral se encuentra en su fase inaugural y permanece abierta al debate. Tal fragmentación ha producido necesidades de negociaciones en torno a la institucionalidad de la investigación en relación con la institucionalidad de las artes en los procesos de producción

de conocimiento, ya que el proceso de formación de artistas no está bajo la responsabilidad del Ministerio de Educación Superior, Investigación e Innovación, sino que del Ministerio de Cultura. Tal particularidad ha desencadenado importantes debates en torno a la IC en el entorno académico a respecto de la justificación de su inclusión, las especificidades de sus formatos, metodologías, diferentes enfoques y perspectivas institucionales, y la legitimación de este tipo particular de producción de conocimiento (Martínez Thomas, 2018). Dejando ver que “la constitución del campo de la Investigación-Creación no es un asunto epistemológico; también es una cuestión de negociaciones de órdenes plurales: institucional, político, económico, simbólico”. (Borgdorff, 2012 citado por Martínez Thomas, 2018)

Es de este contexto que, desde el año de 2011, a partir de diálogos e intercambios entre unas 15 Escuelas de Doctorales repartidas por todo el país, se creó la “Red de Escuelas Doctorales Arte y Medios” (RESCAM),⁵⁰ que tiene como uno de sus principales objetivos la visibilización y legitimación de disciplinas que, no pocas veces, son consideradas menores en relación con otras ciencias. Entre sus diferentes actividades científicas, RESCAM hoy se destaca como uno de los principales interlocutores con los organismos públicos en torno al debate sobre investigación-creación, especialmente en el contexto doctoral, establecidos a través de proposiciones de acciones y estrategias de articulación entre la práctica investigativa académica y las prácticas creativas propias de las escuelas de arte.

La red se orienta más desde la *Recherche en Création* (Gossolin) pues apuesta a que este es el término que más se acerca al carácter operativo y a la naturaleza misma de este tipo de investigaciones que integran el hacer y el pensar, donde el investigador con el rigor necesario, describe, reflexiona, reconoce y valora conceptos y acciones a partir del conocimiento que emerge de su práctica. Como afirma Martínez (2018), cofundadora de la red, “(...) de manera empírica, a través del trabajo artístico, se puede idear un nuevo método que permita abrir nuevos caminos de interrogantes sobre el arte y/o sobre cualquier aspecto de la sociedad contemporánea, según modalidades incluso no imaginadas o pensadas. La creación artística se convierte también en una herramienta de comprensión del mundo, muy arraigada en la investigación”. (Martínez, 2018, p. 6)

⁵⁰ Para conocer más sobre la red RESCAM acceder a: <http://res-cam.com>

Por su vez, Christine Buignet de la Universidad de Aix-Marseille, propone cuatro pistas importantes, a partir de las cuales podemos reflexionar sobre las posibilidades de estos modos particulares de investigar y crear (citada por Martínez Thomas, 2018, p. 23):

1. La investigación puede cuestionar un problema que plantea la práctica y se teoriza. Si la pregunta es relevante puede conducir al desarrollo de un concepto operacional para el análisis de un corpus más grande, destacando características aún no identificadas del arte o de la sociedad contemporánea, etc.
2. El cuestionamiento teórico también puede preexistir mediante una interrogación que la práctica, por su parte, experimenta y que se alimentará con nuevas pistas de reflexión, y viceversa.
3. De manera empírica, a través de un trabajo artístico, se puede pensar un nuevo método que permita abrir nuevas vías de preguntas sobre el arte y/o sobre cualquier aspecto de la sociedad contemporánea, según modalidades aún no imaginadas ni pensadas. La creación artística se convierte en una herramienta de comprensión del mundo, profundamente arraigada en la investigación.
4. Una investigación que responde a un encargo; pero el trabajo puede, a través de las interrogaciones, estudios de campo, experimentos artísticos, desviar el proyecto inicial y desarrollar un nuevo concepto de objeto, espacio, servicio...

Estas pistas revelan los diversos alcances y configuraciones que la práctica artística puede asumir más allá de las formas tradicionales centradas exclusivamente en cuestiones estéticas. Tal diversidad de aplicación puede reflejarse en la propia naturaleza del conocimiento artístico que, contrariamente a los modelos científicos tradicionales que trabajan en busca de la verdad, se establece en el campo de las posibilidades inyectivas, como vectores que nos abren constantemente a interrogantes. Es precisamente la posibilidad de proponer algo innovador, útil o estimulante a los miembros de esta comunidad lo que justifica su reconocimiento académico como un proceso investigativo legítimo, particular, que se desarrolla en un campo específico del conocimiento.

De ese modo, como tesis en cotutela junto a la Universidad de Toulouse Jean Jaurès

en la Escola Doctoral Allph@ (Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication), miembro fundador de RESCAM, esta investigación situada en el programa de Doctorado en Artes y Ciencias del Arte, busca problematizar las maneras de articular el conocimiento artístico en la investigación académica con la intención de contribuir con soluciones creativas a problemas sociales, en este caso particular: problemas derivados de la condición migrante.

Por otra parte, en América Latina, las discusiones sobre investigación-creación son un debate en plena expansión, especialmente en el contexto universitario de las Artes. En Brasil, específicamente en la Universidad Federal de Bahía - UFBA, en el marco del Programa de Posgrado en Artes Escénicas - PPGAC, desde la década de 1990 con los estudios de etnoescenología, inaugurados por el profesor Armino Bião, cuestiones relacionadas con la importancia de la práctica y la corporalidad del investigador(a) como pilares estructurantes de la acción investigativa, ya estaban en el centro de las discusiones. Ciane Fernandes, profesora-investigadora del mismo programa, a partir de diálogos con la perspectiva de la Práctica como Investigación (Nelson, 2013) y la Investigación Performativa (Hansen, 2006) propone el enfoque Somático Performativo, a partir del cual teje reflexiones metodológicas desde la congruencia entre componentes somáticos, prácticos e investigativos, revelando la creatividad y la inestabilidad como factores intrínsecos del acto investigativo, desestabilizando deseos compulsivos de hechos que puedan ser controlados y verificados de forma lineal.

Estos enfoques también hacen eco con los aportes del investigador Pablo Parga (2018) de la Universidad Autónoma de Queretano - México y la red InvestiCreación Artística (2012). Parafraseando al autor, la creación del neologismo InvestiCreación es un intento crítico de reconceptualizar la presencia y el valor de la investigación para desengancharla pura y exclusivamente de los postulados científicos, proponiendo rutas metodológicas que articulen horizontal y dialógicamente las prácticas artísticas con las académicas.

En el contexto colombiano, la investigación-creación cobra mayor fuerza y se institucionaliza principalmente por la presencia e incorporación de prácticas artísticas en la educación superior, así como por la necesidad de representación -a través de herramientas sensibles- de las diversas y complejas experiencias de las realidades sociales colombianas.

En este sentido, la investigación-creación en el ámbito académico colombiano se destaca por ir más allá de los límites de la institución artística, conectando con áreas como las ciencias sociales y humanas, así como con las especificidades de la experiencia humana, con el propósito de contribuir a una comprensión crítica de la realidad social y para la formación de subjetividades críticas.

Desde el año 2007 en Bogotá, a partir de las necesidades de la comunidad académica, se fue gestando al interior de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, la configuración de un Programa de Posgrado en Estudios Artísticos, dichas necesidades surgieron entrelazadas con la urgencia de indagar y proponer miradas más amplias sobre conocer, investigar, crear e interpretar, y de legitimar otras formas posibles de producir conocimiento desde perspectivas más sensibles, integradoras y relacionales. Para el Doctorado en Estudios Artísticos, la investigación-creación se presenta como un componente fundamental que se despliega en posiciones críticas y/o decoloniales que se materializan en modos de intervención en el ámbito social. El DEA, parafraseando a Gómez (2016), propone la Investigación-Creación como una categoría *relacional-diferencial*: relacional porque facilita conexiones horizontales entre diferentes formas de conocimiento en las que la investigación no se subordina a la creación, ni viceversa. Diferencial, porque se organiza como resultado de la articulación entre la formación, la creación y la proyección social en el campo del arte y otros campos disciplinarios y no disciplinarios, orientada a la reflexión crítica sobre formas efectivas de incidencia en el ámbito social.

Así, el programa propone dos categorías investigativas centrales y complementarias que denominamos como “Investigación-Creadora” y/o “Creación-Investigadora”. En el caso de la primera modalidad, las formulaciones creativas forman parte del proceso de elaboración teórico-metodológico o se presentan como resultado del mismo en forma de creación artística, sociocultural, auto creativa y/o científica. En el caso de la segunda categoría, en la que se ubica esta tesis, el proceso creativo aparece como un camino metodológico para el desarrollo investigativo, es decir, la actividad creativa se convierte en el eje central de la investigación. Específicamente al interior de la línea de Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades (LECCSP), que conforma este programa de doctorado, se valora la investigación-creación basada en supuestos dinámicos y

dialógicos desde los cuales las búsquedas de aspectos existenciales, artísticos y epistemológicos del investigador y su contexto guían los procesos de comprensión e interpretación que se desarrollan en los proyectos de investigación-creación. Es a partir de esta red de fuerzas que, en la LECCSP

(...) el acento investigativo-creativo recae en el estudio de las sensibilidades y estéticas de la cotidianidad, orientando los proyectos de la línea a la proposición e innovación de rutas metodológicas de investigación-creación, cuyas perspectivas y alcances buscan contribuir a la comprensión de cómo las prácticas corporales artísticas y prosaicas participan en la modelación social y colectiva de las representaciones biopolíticas de sujeto, arte, género, raza y nación (...). (Documento de Línea, 2020, p. 7)⁵¹

En este sentido, parafraseando a Castillo (2016), la perspectiva de IC propuesta por LECCSP se desarrolla a partir de dos ejes de tensión: por un lado, resalta las formas específicas en que las personas y grupos sociales hacen, entienden, sienten e interactúan a partir de dinámicas particulares relacionadas tanto con prácticas artísticas como con prácticas culturales; por otro lado, contribuye con perspectivas académicas para investigar tales prácticas. Para ello, la línea adopta una visión holística de la investigación que abarca una pluralidad de enfoques, perspectivas y paradigmas. Asimismo, trata la actividad creativa desde una perspectiva amplia, buscando nombrarla y activarla desde sus diversas tipologías, a saber, la creatividad artística, la creatividad social-cultural, la creación científica y la posibilidad auto creativa (...).

A partir de estos aspectos, la línea también reconoce que la tensión entre investigación y creación está determinada por el lugar de enunciación de quienes investigan, lo que refleja la dinámica y condiciones existenciales de los investigadores y artistas involucrados en el proceso. A partir de este reconocimiento, se apoya en el concepto de *indagación* como forma de corporizar esta tensión, entendiéndola como una acción compleja que involucra dinámicas sensibles y emocionales, como la intuición, la percepción, la imaginación, la memoria

⁵¹ Escrito por la Dra. Sonia Castillo Ballén.

colectiva y las prácticas culturales (...), presentes en actividades tanto artísticas como en la investigativa.

Así que, al pensar la indagación en sus plurales sinónimos de curiosear, escrutar, escudriñar, husmear, tejer, inquirir, remover, enriquece corporalmente la tensión entre investigación y creación pues vincula las posibilidades de ver, olfatear, tocar, escuchar, y un sinnúmero de actividades las personas ponen en marcha a la hora de la realización tanto de la investigación, como de la creación, el juego, las cuales, sin embargo, frecuentemente no son valoradas en la actividad investigativa. (Documento de Línea, 2020, p. 31).

Según los planteamientos de LECCSP, la incorporación del lugar de enunciación del sujeto investigador como eje orientador de los procesos investigativos-creativos implica reconocer y abordar las experiencias y efectos experimentados tanto por el investigador como por las comunidades colaboradoras, como datos investigativos. Al ponerse en diálogo y en contraste con procesos creativos, de argumentación teórica, reflexiva y metodológica, generan arquitecturas investigativas y resultados particulares donde cada instancia complementa y alimenta entre sí.

En el caso particular de esta investigación, propongo un proceso investigativo-creativo sobre el estudio de las corporalidades y sensibilidades de mujeres migrantes, partiendo primero de un proceso reflexivo sobre mi propia condición como bailarina migrante, en la búsqueda de formulaciones metodológicas utilizando instrumentos propios de las artes, que puedan contribuir a fortalecer procesos de reexistencia y recreación frente a los innumerables procesos de violencia que vive cotidianamente esta particular comunidad. Con estos procesos se busca también contribuir a la profundización de los debates sobre los principios metodológicos de la IC a nivel internacional y señalar formas alternativas e innovadoras de investigar el campo de los estudios de danza, particularmente en Colombia.

Es a partir de estos intereses que me incorporo a los siguientes núcleos investigativos-creativos asociados a LECCSP: 1- Experiencias y prácticas de creación en el campo artístico; 2- Estudios del cuerpo; 3- Estudios de las sensibilidades y las inter-sensibilidades; 4-Prácticas danzarias y de movimiento expresivo; 5- Prácticas somato-políticas; 6-Investigación-

creación como innovación societal; y 7- Investigación sobre migraciones y desplazamientos, procesos de paz y reexistencia. A partir de la interrelación entre estos núcleos, se investiga, desde perspectivas metodológicas artísticas, interdisciplinarias y auto etnográficas, las prácticas de movimiento danzado situadas en los contextos de comunidades de mujeres en condición de migración.

Con este breve mapeo es posible visualizar el carácter flexible e innovador de la IC, ya que asume dimensiones prácticas, empíricas y experimentales como caminos legítimos y abundantes para explorar nuevas preguntas, dispositivos y posibilidades para la producción de conocimiento. De ahí que parezca una forma fértil de investigar los alcances, efectos y límites de las prácticas artísticas destinadas a un fin específico.

Por otro lado, a partir de vínculos de colaboración entre la UDFJC, específicamente desde la LECCSP y la Universidad Toulouse Jean Jaurès, estos debates adquieren otros matices basadas en cuestiones epistemológicas comunes ubicadas en el campo de la “Investigación-Creación Aplicada”, que, en definitiva, parafraseando a Martínez (2021) es un campo que busca desdibujar las rígidas fronteras (institucionales, laborales e ideológicas) de lo que tradicionalmente se entiende como “Arte Puro”, proponiendo diálogos entre el arte, otros campos del conocimiento y sectores sociales en busca de respuestas, innovación y mejora de la vida social. Es una apuesta (...) “por un arte que pueda transformar, proporcionar bienestar físico o moral, permitir el desarrollo personal, reparar traumas o aliviar dificultades, trabajar mejor en grupo, resolver problemas en el trabajo” (Martínez, 2021, p. 18). Un claro referente de un campo de aplicación de esta metodología es el actual proyecto internacional TransMigrARTS, junto al cual se desarrolla esta investigación. Este es un tema en el que profundizaré a continuación.

3.2. El Programa TransMigrARTS y la Investigación- Creación Aplicada

TransMigrARTS - Transformar la migración por las Artes⁵² es un programa aprobado

⁵² Para saber más sobre el programa acceder a: <https://www.transmigrarts.com/> y <https://www.instagram.com/transmigrarts/>

y financiado por la Unión Europea mediante la convocatoria Research and Innovation Staff Exchang - RISE, dentro de las acciones Marie Skłodowska - Curie del Programa Horizonte 2020. Se trata de un macroproyecto internacional de 5 años (2020-2025) que propone la creación de una red de intercambios entre artistas, investigadores y expertos de Europa y América Latina, centrado en la hipótesis de que “las artes escénicas, a través de la investigación-creación herramientas, puedes contribuir a transformar y mejorar los modos de existencia que se han asignado a las personas migrantes en situación de vulnerabilidad”. (Tomado de la página web del proyecto antes mencionado).

A través de procesos de movilidad científica entre los países miembros, las personas y estructuras que participan en el proyecto son establecimientos de enseñanza superior públicos y privados y empresas culturales de cuatro países: Universidad de Toulouse Jean Jaurès; Aparté Théâtre, Bataclown, Les Anachroniques de Francia, Universidad Distrital Francisco José de Caldas y Universidad de Antioquia de Colombia, Universidad de Aarhus de Dinamarca, agencia estatal española adscrita al Ministerio de Ciencia e Innovación, Escuela Universitaria de Artes TAI, Proyecto Ñaque, Remiendo Teatro y Universidad de Granada de España. Estas se unen en torno al objetivo común de generar redes de investigación e innovación interdisciplinarias, intergeneracionales e intersectoriales entre empresas culturales, investigadores, artistas/investigadores de habla hispana. El objetivo principal es “modelar talleres artísticos socialmente innovadores y transformadores, a través de una metodología de investigación-creación aplicada, que sirvan para contribuir, transformar y mejorar los modos de existencia de las personas migrantes en situaciones vulnerables”. (Tomado del documento Proposal, 2020, p. 4)

En ese sentido, su arquitectura metodológica se organiza a través de la aplicación de talleres artísticos interdisciplinarios para comunidades migrantes vulnerables, con la intención de probar su hipótesis a través de la aplicación de recursos artísticos como herramientas de transformación social y metodologías que se tejen desde la articulación entre precisión científica y sensibilidad artística. Además de colaborar con el fortalecimiento de la producción científica en el campo de la investigación-creación aplicada donde aún existen pocos referentes, uno de los propósitos del proyecto es generar herramientas claras y efectivas para que las (los) artistas-investigadores (as) puedan continuar y profundizar

investigaciones ubicadas en este campo. Para ello, propone sistematizar y dar a ver, sobre todo, las prácticas investigativas, partiendo del supuesto de que "...la investigación creación aplicada a comunidades específicas puede ser una forma de "investigación acción" o " de intervención", desde el campo de las artes, con gran utilidad social". (Martínez / Naugrette, 2020)

El diseño metodológico de TransMigrARTS se organiza en 6 fases o paquetes de trabajo (PT) distribuidos en función de los objetivos específicos de: 1. observar, 2. evaluar, 3. modelar y 4. implementar talleres artísticos prototipos (en las áreas del teatro, danza, clown, música y performance). El proyecto comienza con el paquete de trabajo 1 (PT1) mediante la realización de talleres interdisciplinarios (arte, psicología, antropología, sociología, geografía, ciencias de la educación, etc.) orientados a desarrollar una herramienta de observación y evaluación de talleres artísticos transformativos con el fin de demostrar su eficacia. Esta herramienta creada colectivamente será validada en el PT2, a través de su aplicación en 10 talleres realizados con distintas poblaciones migrantes y diferentes disciplinas de las artes escénicas. En el PT3, el principal objetivo científico es modelar prototipos artísticos mediante un proceso de análisis e investigación comparativa de los resultados científicos generados con el PT2 con el fin de identificar los criterios y dispositivos artísticos con mayor impacto transformativo.

Finalmente, los talleres prototipos creados se implementarán en el PT4, buscando abarcar una diversidad de poblaciones migrantes, así como asociaciones e instituciones que trabajan apoyando a personas migrantes en situación de vulnerabilidad. Los siguientes tres paquetes de trabajo PT5, PT6 y PT7 están orientados, respectivamente, a difundir y comunicar los resultados obtenidos a todos los socios del programa y al público en general; regir, gestionar y controlar la calidad de los productos artístico-científicos producidos; regular y proteger los datos para garantizar que se respeten los estándares éticos y de calidad del proyecto. Dichas fases/paquetes de trabajo y sus respectivas acciones científicas se pueden visualizar mejor en la siguiente tabla:

Tabla 2. Work Package (WP) List, tomada del documento Proposal, p. 6 (2020)

Work package N°	Work Package Title	Activity Type	Number of person months involved per secondment	Lead Beneficiary	Start Month	End month
WP1	Development of an observation and assessment tool for transformational artistic workshops	Research Training	123	Aarhus Universitet	1	7
WP2	Use of the observation and assessment tool on transformational artistic workshops	Research Training	133	Universidad de Granada	8	17
WP3	Modelling of the prototype workshops	Research Training	31	Remiendo Teatro & Université Toulouse II-Jean Jaurès	18	20
WP4	Implementation of the prototype workshops	Research Training	144	Université Toulouse II-Jean Jaurès	21	42
WP5	Dissemination and Communication	Dissemination Training	52	Proyecto Naque	1	48
WP6	Project governance and management	Management Coordination Quality control	4	Université Toulouse II-Jean Jaurès	1	48

Esa tesis, se une a TransMigrARTS y a su compleja arquitectura metodológica, a partir de la afinidad e intereses investigativos en relación a los debates sobre arte y migración y de la posibilidad de conexión a una comunidad de extranjeros latinos americanos y europeos, como oportunidad de entender y practicar: la investigación como un escenario glocal, la indagación de manera comparada entre distintas prácticas y comunidades migrantes, la profundización de experiencias en investigación-creación aplicada desde la bioética, y el compromiso de trabajar colaborativamente para la resolución de grandes problemas sociales globales, como es el caso de la migración.

El interés y la urgencia de adentrarse en esos debates y problemáticas desde una

perspectiva de género, fue otro lazo fundamental que movilizó la efectucción de dicho vínculo. En lo que respecta a las cuestiones de género, TransMigrARTS se posiciona desde dos niveles diferentes: el primero es en relación con la red de investigadores/as en la que las mujeres están ampliamente representadas en las diversas disciplinas artísticas y científicas, así como en los puestos de responsabilidad en empresas y/u organizaciones socioculturales que hacen parte del proyecto y que presentan un compromiso claro con los temas de igualdad de género. Por otro lado, está el compromiso de la presencia, participación y representatividad de las mujeres en las poblaciones migrante que participan en el programa, ya que investigaciones recientes en el campo de los estudios de género y estudios migratorios muestran que, tanto en Colombia como en Europa, las mujeres representan el 51% de la población migrante. En este sentido, diversos talleres se organizan específicamente para mujeres e/o desde perspectivas de género. Uno de ellos es precisamente el taller que propongo con esta investigación.

Como se mencionó en el capítulo anterior, la vinculación con este programa se presenta como una invitación a transformaciones, especialmente en lo que respecta al enfoque metodológico. Inicialmente, esta investigación se ubicaba en el campo de la creación artística y ponía un especial énfasis en el proceso de análisis de obra. Conectarse a TransMigrARTS significó un desplazamiento del campo de la creación artística al campo de la investigación-creación aplicada, que, en última instancia, se trataba de proponer instrumentos artísticos para ser aplicados en forma de talleres con objetivos, etapas investigativas y resultados definidos orientados a la búsqueda de soluciones concretas a problemas socioculturales provenientes de una condición específica: la condición migrante. En otras palabras, significaba “desplazar al arte de su función puramente estética, poniéndolo al servicio de una comunidad y sus posibilidades de transformación social”. (Martínez, 2017). Este cambio implicó ejercicios constantes de redefinición de conceptos, abandono de ideas preconcebidas y proposiciones de nuevas arquitecturas de pensamiento de una manera situada con mis propios contextos y los de las comunidades colaboradoras.

Mi primer acercamiento a la metodología de la Investigación-Creación Aplicada tuvo lugar en 2019 durante un Seminario-Taller propuesto por la profesora Monique Martínez, en el contexto del Doctorado en Estudios Artísticos y de la LECCSP. Monique ya estaba

introduciendo el concepto basado en experiencias prácticas con Teatro Aplicado...

¿¿¿Aplicada???

La palabra siguió resonando... y me provocó muchas interrogaciones...

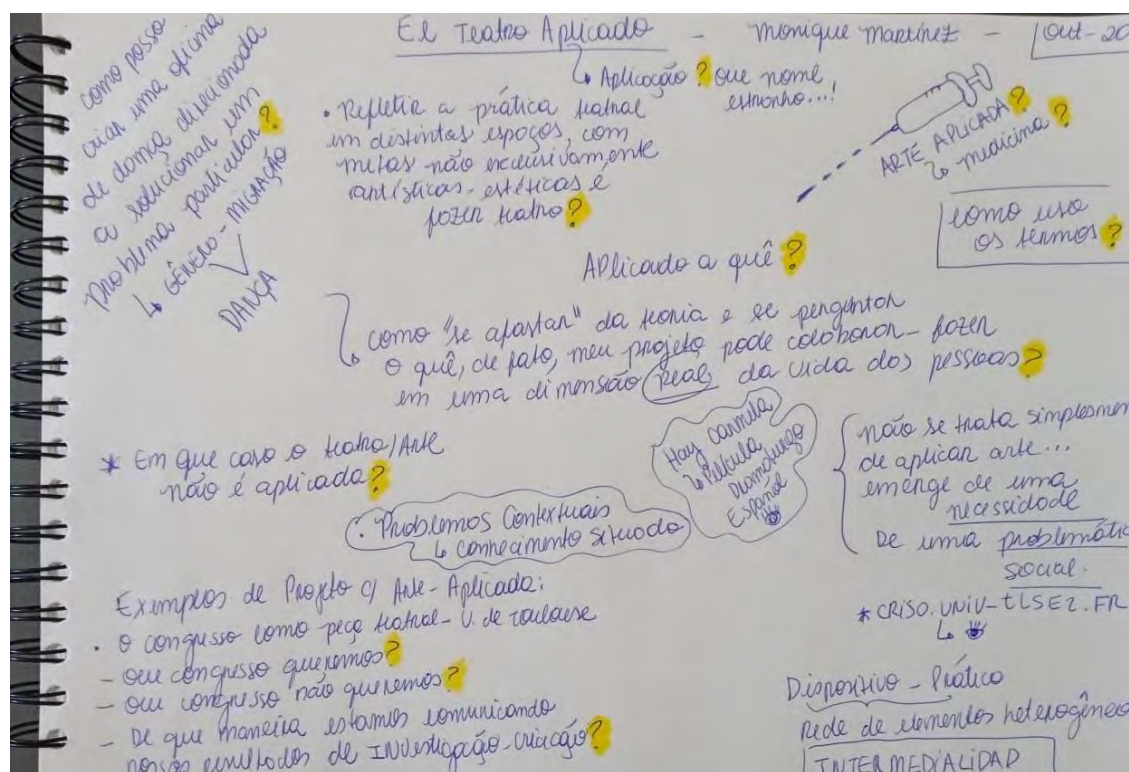


Figura 17. Notas de la autora tomadas durante el Seminario-Taller en el marco del Doctorado en Estudios Artísticos de la LECCSP. (2020)

Entonces le pregunté a Monique: “¿qué significa exactamente este concepto de “aplicado”? A primera vista, esta palabra me lleva al campo de la medicina... y sinceramente, la primera imagen que me viene a la mente es la de una jeringa con arte aplicándole a una persona... (risas)... Y esta idea de aplicación, es decir, la realización artística dirigida hacia un fin predeterminado, ¿no nos llevaría esto a una práctica de instrumentalización del arte?”. Monique, ríe primero. Luego, dice que este tema, el utilitarismo del arte, es uno de los debates recurrentes en el ámbito del Arte (...), ya que, para muchos artistas e investigadores, poner el arte al servicio de una problemática ajena a sí misma puede significar un tipo de ofensa o pérdida de la autonomía, pureza y libertad del artista. Pero antes de profundizar en estas

cuestiones, Monique nos invita a adentrar en algunos elementos que podrían ayudarnos a acercarnos a este tipo particular de metodología investigativa:



Figura 18. Elaborada por la autora desde las notas tomadas durante el Seminario-Taller dictado por la maestra Monique Martínez en el contexto del doctorado en Estudios Artísticos y de la LECCSSP.

Tales elementos me llaman a reflexionar en profundidad sobre las formas, los contextos, para quién y para qué el arte será aplicado, lo que provoca cambios fundamentales, especialmente en lo que respecta a la ética en la investigación. Además del desarrollo y/o enriquecimiento de productos, formas y lenguajes artísticos, al investigar teniendo el impacto social como propósito principal, las relaciones de cuidado y atención sobre los efectos e implicaciones de cada acción investigativa cobran otros sentidos y dimensiones ya que, estamos ante un tipo de práctica encaminada a resolver problemas relacionados con las *condiciones de vida* de un determinado grupo social.

Navegar en el universo investigativo aplicado requiere el manejo y reflexión crítica de aspectos éticos como: las relaciones entre investigadores, la relación entre investigadores y colaboradores, la privacidad, la confidencialidad, los consentimientos informados de los sujetos de investigación, la claridad metodológica, la propiedad de datos sensibles, los códigos de conducta, las formas de acceso, las diferencias culturales, las relaciones de poder,

el rol del investigador, entre otros (...). Tales acciones movilizan muchas preguntas-problemas: ¿Qué otros tipos de relaciones y prácticas del arte podría establecer con el público, con los lugares y con la sociedad? ¿Cómo crear diálogos con otros campos del conocimiento, sectores sociales y ocupar espacios más allá de los institucionalmente preestablecidos? ¿De qué manera los conocimientos artísticos pueden ser útiles a la sociedad? ¿Cómo podemos incorporar cambios verdaderamente efectivos en las relaciones de producción de las artes y, así, repercutir en transformaciones sociales más contundentes?

La ICA, al proponer prácticas artísticas orientadas a la solución de problemas de la vida cotidiana, en diálogo con otros campos del conocimiento y sectores económicos y sociales, busca establecer relaciones directas e inmediatas con las personas y el contexto en el que se desarrolla el proceso investigativo. Esta posición desestabiliza supuestos esencialistas, históricamente sustentados por las grandes teorías del Arte Occidental/Moderno que establecen estéticas y prácticas artísticas específicas como referentes exclusivos de legitimidad en el campo. Una estrategia eficaz para producir invisibilidad y devaluación de todo lo que no se corresponde con tales referencias. En sentido contrario, la ICA llama a sacar el arte de su pedestal, de un lugar supuestamente puro y hermético, el famoso “Arte para Artistas”, al que sólo un público selecto tiene las condiciones y boletos para acceder. Una postura ética clara y fundamental frente a la desestabilización de las formas hegemónicas de acceso al arte.

Volviendo al día del Seminario-taller... después de muchas preguntas y reflexiones quedé reticente (...) con muchas dudas, curiosidades y provocaciones que me siguen acompañando. Desde entonces, vuelvo a mi cuaderno y reviso mis preguntas de aquel momento (...) además de revelar mi desconocimiento sobre el campo, también revelan el derrumbe de muchas verdades absolutas que casi invisiblemente me acompañaron. Verdades esas que permean temáticas y las relaciones entre: arte y comunidad; artistas, obra, mundo; entre artistas y artistas; entre artista y el sistema del arte; entre arte y estética; arte y mercancía; arte y sociabilidad (...). Recuerdo que al final de este primer día de Seminario-taller, Monique me dijo que estaba segura de que, al final del curso, me convencería de la importancia y urgencia de prácticas de esta naturaleza...

A partir de este breve mapeo, es posible percibir los avances de las discusiones a nivel

nacional e internacional y la maduración de las estructuras conceptuales que sustentan la investigación-creación y la investigación creación aplicada en sus diferentes líneas. Sin embargo, aún existen muchos desafíos para la consolidación de la investigación en las artes dentro de contextos académicos endurecidos en los que las relaciones entre conocimiento y vida permanecen diametralmente separadas. Reflejo de ello, por ejemplo, es el predominio de órdenes masculinizantes y formas de autoridad, ya sean métodos y/o modos de validación basados en el pensamiento disciplinario, el individualista y la descalificación de los saberes sensibles, estratégicamente atribuidos al orden femenino y, por tanto, valorados como procesos “irreflexivos”. Tales procesos provocan muchos cuestionamientos: ¿Cómo tratar el conocimiento artístico en la investigación académica? ¿Cuáles son las implicaciones del arte en un entorno institucionalizado de conocimiento? ¿Para quién/para qué sirve el mantenimiento de formas tradicionales y formalistas de hacer investigación? Afectada por estas cuestiones, inicié el proceso de revisión de la literatura específicamente sobre prácticas investigativas-creativas con énfasis en/de/con las mujeres, discusiones esas que, en primera instancia, me llevaron a reflexionar sobre posibles conexiones entre las categorías de cuerpo, género y migración.

3.3. Diálogos teóricos entre cuerpo, género y migración

El concepto de cuerpo ha sido interpretado y significado de diferentes maneras a lo largo del tiempo; sus múltiples formas de abordaje, comprensión, utilización y representación están moldeadas por una variedad de fuerzas estrechamente vinculadas a las normas y valores de cada sociedad en un momento histórico determinado. Instituciones como el Estado, la Familia, la Religión, la Educación, la Ciencia (...) juegan papeles cruciales en la definición, control y regulación de las experiencias corporales a través de discursos que incluyen aspectos como la alimentación, la higiene, la salud, el trabajo, el placer, el deporte, la sexualidad, moda (...). Así, la condición corporal humana no se restringe sólo a un fenómeno orgánico y biológico, sino que pasa por fuerzas y códigos sociales, políticos e históricos que la significan y resignifican según las particularidades contextuales en las que se insertan (Ricco Bovio, 1998). Según Rico Bovio,

El cuerpo no es lo que se piensa comúnmente. No es una vestidura, ni un vehículo que tripulamos. Tampoco una máquina o materia orgánica desprovista de propósito. Occidente ha oscilado entre el dualismo y el materialismo, porque así les ha convenido a las culturas colonizadoras, más preocupadas por el poder y el tener que por conocer y desarrollar el potencial humano. La investigación científica que, junto con su aplicación tecnológica, han sido instrumentos al servicio de la dominación de pueblos y recursos naturales, terminaron por desembocar en la crisis del concepto del cuerpo-objeto. Hoy empezamos a comprender que el cuerpo es el conjunto de aspectos visibles e invisibles de lo que somos. Ya no hay razón para seguir sosteniendo que se trata de una realidad material a nuestro servicio. (Rico Bovio, 2019)

Asimismo, en la constitución de las identidades y experiencias humanas, individuales y colectivas, el cuerpo se revela como locus central de inscripción y confluencia de fuerzas y resistencias políticas y simbólicas que, de manera articulada, se combinan y manifiestan como realidades complejas abiertas a lo histórico (Pedraza, 2004). De la enorme variedad de perspectivas que existen para abordar los estudios del cuerpo, aquellas que buscan concebirlo más allá de atributos físicos y divisiones determinantes, es decir, que proponen que el cuerpo es una amplia integración de elementos como pensamientos, emociones, sentimientos, procesos psíquicos (...) han cobrado mayor relevancia en la contemporaneidad. Es de la necesidad de profundizar en tales complejidades que surge la urgencia de buscar nuevas categorías que sean capaces de nombrar y abarcar tales elementos. Este es el caso de los conceptos de corporalidad o corporeidad.

Estas nuevas categorías, al proponer comprensiones del cuerpo basadas en dimensiones experienciales y vínculos psicosomáticos, permiten vislumbrarlo como una unidad integrada, dinámica y expresiva, así como situar *la condición corporal de la vida* misma (Rico Bovio, 1998). Tales supuestos amplían las comprensiones de las relaciones del cuerpo consigo mismo, entre cuerpos, objetos y cosas involucradas en sus horizontes perceptivos a partir del reconocimiento de atributos emocionales, psíquicos y culturales como hechos corpóreos, así como en las esferas personales, sociales y/o simbólicas. Por tanto, la

corporalidad, como cuerpo experimentado, no es ni el principio ni el fin, es el medio y el proceso a través del cual la vida se hace posible y permanece (Freitas, 1999).

Por otro lado, para reflexionar críticamente sobre los impactos e implicaciones del orden racional y el establecimiento de sus lógicas de visualidad, jerarquía y poder en las diferentes formas de entender y tratar el cuerpo en nuestros territorios colonizados, las investigaciones de Zandra Pedraza, basadas en estudios históricos sobre la antropología del cuerpo, nos parecen fértiles. Pedraza (2008; 2010) señala que, para indagar el cuerpo, se hace necesario historizar sus formas de conocimiento y sus prácticas, las cuales construyen formas de organización de la vida, una vez que, “el cuerpo es una construcción histórica, social, política y cultural”. (Pedraza, 2010; p.8). En este sentido, señala que la categoría de corporalidad surge precisamente como una necesidad de ruptura histórica frente al modelo occidental moderno, reiterado sobre todo por los campos de las ciencias exactas y biomédicas que, durante siglos, permearon los modos de concebir el cuerpo a partir de concepciones reduccionistas en las que se lo trataba como una sustancia meramente física y orgánica. De esta manera, el concepto de corporalidad, al enfatizar los contenidos socioculturales del cuerpo, permite entrar en comprensiones más complejas en las cuales las dimensiones perceptivas, sensitivas, sensibles y emocionales son leídas como productos sociales basados en los efectos del biopoder y de las experiencias vividas.

En su texto “El régimen biopolítico en América Latina” (2004), Pedraza nos permite reflexionar sobre las formas modernas de gobierno del Estado-Nación en el proceso de constitución social en nuestra región, resaltando el papel que ha jugado la educación en el proceso de regulación biopolítica de los cuerpos. A partir de la relación intrínseca entre el conocimiento y el ejercicio del poder, la autora analiza las formas en que la ideología dualista se materializó en los cuerpos individuales y sociales a lo largo del tiempo, a través de prácticas, discursos y ejercicios disciplinarios anatomo políticos con el propósito de contener y manipular las formas de vida individuales y colectivas (Pedraza, 2004). En particular, me interesa recuperar el análisis de la autora sobre las formas en que el ordenamiento biopolítico fortalece el proceso de distinción y jerarquización entre hombres y mujeres. En esta racionalidad, las mujeres son ubicadas en escalas inferiores a través de atribuciones de orden anatómico y fisiológico en las que las funciones de fuerza y constitución hueso-muscular

determinan su naturaleza frágil. Es a partir de estos supuestos que se reiteran imágenes e imaginarios del cuerpo femenino vinculados a la delicadeza, la fragilidad, la maternidad como condición natural y fisiológica, la necesidad de la mujer de cuidar y ser cuidada por un hombre (...) como características innatas que, con el tiempo, contribuyen a la construcción social del cuerpo femenino que implica directamente en las percepciones sociales de sus apariencias, referentes y en las experiencias encarnadas personales y colectivas del ser mujer.

De manera articulada con el propósito de esta investigación, de indagar las corporalidades de las mujeres migrantes, es posible afirmar que, dichas corporalidades se encuentran atravesadas por procesos históricos, sociales y culturales, conectados con las formas, circunstancias y particularidades a través de las cuales se desarrollan sus procesos de desplazamiento. Asimismo, no son construcciones fijas y terminadas, se componen de actualizaciones permanentes de acuerdo con los cambios socioculturales en juego, por lo que no pueden naturalizarse ni homogeneizarse. La migración de mujeres, además de un desplazamiento geográfico, implica un movimiento atravesado por cuestiones de género, raza, clase, entre otras dinámicas sociales que configuran experiencias migratorias particulares que, no pocas veces, imponen a las mujeres la necesidad constante de entablar negociaciones sobre sus identidades e identificaciones, en diferentes niveles de las matrices de poder, tanto en el lugar de origen, como en tránsito y en el lugar de destino (OIM, 2014).

De manera recurrente, las experiencias migratorias de niñas y mujeres, particularmente del sur global, están marcadas por innumerables e intensos procesos de violencia en diferentes niveles, dejando profundas marcas corporales concretas y subjetivas que pueden tomar la forma de: cicatrices, traumas, discapacidades, gestos, posturas, maneras de ser, de relacionarse, de estar en el mundo, de sentir y percibir el propio cuerpo (...), marcas que pueden abarcar toda una existencia. Los estereotipos de género socialmente atribuidos a los cuerpos de las mujeres migrantes no son pocos ni raros; si en nuestros territorios, en particular, la condición de mujer implica habitar condiciones de vulnerabilidad, ser mujer migrante significa una complejización de dichas condiciones de riesgo y violencia, tanto en lo que respecta a la dimensión físicas como simbólicas. Son cuerpos vistos y tratados como cuerpos dependientes o asistentes de cuerpos masculinos, cuerpos disponibles para fiestas, comercio sexual y pornografía, cuerpos para servidumbre, cuerpos susceptibles de ser

expuestos a peligro mortal, cuerpos disponibles para la venta, cuerpos baratos, cuerpos nacidos para realizar tareas de cuidado y sostenimiento de “cadenas globales de cuidado” (Sassen, 2005; Orozco, 2007), cuerpos para cocinar, coser, lavar, limpiar, ordenar, cuerpos para el matrimonio, cuerpos destinados a la maternidad, cuerpos apolíticos, cuerpos explotables, cuerpos para el narcotráfico, cuerpos tratados como moneda de cambio, cuerpos desechables, violables, torturables, desaparecibles (...).

Por otro lado, si por una parte están las fuerzas letales de los poderes hegemónicos que controlan las experiencias del cuerpo migrante, por el otro están las formas humanas colectivas y cotidianas que, a partir de experiencias vividas y ejercicios de re- existencia, rompen y desestabilizan ideas de control que fijan vidas e identidades, dando nuevos sentidos, significados y posibilidades de ser/existir. Entre ellas, la danza que, para mí, ha sido un ambiente de reinvención permanente de otras formas de existir. Por todo lo anterior, indagar sobre la corporalidad de las mujeres migrantes implica: situar las especificidades y tipologías de las experiencias migratorias que se está tratando; localizar los distintos acontecimientos que desencadenaron la condición migrante y las formas en las cuales dichos acontecimientos se plasman en las experiencias de vida; escuchar las historias, necesidades y urgencias derivadas de tales experiencias. En resumen, la corporalidad migrante se entiende aquí a partir de las experiencias vividas y compartidas por mujeres que viven y han vivido tales procesos en carne propia, de ahí la necesidad de dimensionarla desde una *matriz integradora y holística* (Rico Bovio, 1998).

3.3.1. El cuerpo como realidad situada

En *Las fronteras del cuerpo: Crítica a la corporalidad*, el filósofo mexicano Arturo Rico Bovio (1998) propone una teoría de la corporalidad que se basa en la idea de que *no tenemos cuerpo, sino que somos un cuerpo*. Se trata de elaboraciones ubicadas en el contexto latinoamericano configuradas en diálogo con diferentes autores que, de manera articulada, buscan tejer argumentos encaminados a desmontar la hegemonía del modelo dualista cartesiano.

Entre estos antecedentes de la filosofía del cuerpo aparece: Sartre (1943) quien se

dedica a los modos de ser del cuerpo: *el para-sí, el para-otro y el para-sí-otro*, afirmando la confluencia entre nociones de cuerpo y contingencia; Gabriel Marcel (1964) reconoce la unidad sustancial-corpórea de la persona es decir, un ser esencialmente encarnado; Merleau-Ponty (1994) propuso una fenomenología de la percepción en relación con el cuerpo basada en la comprensión del sujeto encarnado en el mundo. Estos argumentos defienden comprensiones del cuerpo basadas en nociones del cuerpo vivido, de la existencia encarnada, de la condición corporal de la vida, en busca de avanzar en los entendimientos en torno a la propia existencia humana. Como señala Merleau-Ponty, “(...) mi cuerpo está hecho de la misma carne que el mundo (es un percibido), y que además esta carne que mi cuerpo es participada por el mundo, él la refleja, ambos son mutuamente entrelazados”. (Ponty, 2014, p. 225)

Bovio utiliza el término cuerpo para abarcar un conjunto de procesos y propiedades que constituyen el ser, reafirmando como una totalidad integrada de aspectos bio-sociales-personales (Rico Bovio, 1995). Este ámbito abarca tanto las dimensiones tangibles e intangibles del cuerpo como los diferentes significados que le atribuyen las diferentes culturas y grupos sociales. Para ello, el autor sugiere el concepto de corporalidad como una posibilidad de romper con las atribuciones fragmentarias de la cultura occidental, proponiendo que el cuerpo está atravesado por dimensiones históricas y culturales biológicamente conectadas a la conciencia. Si, por un lado, las propuestas contemporáneas del cuerpo han avanzado y ampliado significativamente en los modos de entenderlo, el autor considera que, de manera casi subterránea, persisten legados del pensamiento dualista, de ahí la necesidad de proponer una perspectiva corporal *integradora, holística y situada* en nuestros contextos latinoamericanos.

La crítica a la corporalidad (Rico Bovio 1995, 1998, 2005), como propuesta ontológica y cognitiva, permite ampliar las lecturas de las realidades corporales ya que sus planteamientos parten de la idea de que *somos un cuerpo* donde las dimensiones visibles e invisibles son tratadas como hechos corpóreos e involucradas con *coordenadas corporales* que orientan las prácticas de un grupo social específico (Rico Bovio, 2005). En este sentido, el autor utiliza la categoría de corporalidad para referirse a un conjunto de procesos socialmente contruidos y transmitidos en diferentes niveles de organización y

manifestaciones corporales humanas, tratados desde una perspectiva evolutiva. Según el autor,

(...) somos seres psíquicos, estamos dotados de un pensamiento lingüístico, una consciencia de nosotros mismos y una compleja gama de facultades afectivas y racionales. En un segundo momento, subyacente al anterior, nos presentamos como organismos celulares con tejidos diferenciados según formas y funciones diversas, coordinados genética, hormonal y neuronalmente. El tercero, soporte de los procesos biológicos y mentales, se configura con el conjunto total de los átomos-moléculas de nuestro ser físico químico. Todavía vislumbramos un cuarto nivel, el energético, formado por las partículas componentes de los átomos; se encuentra en los límites de la observabilidad microfísica y por lo mismo no ha sido suficientemente explorado, pese a los enormes avances de la ciencia y la tecnología contemporánea. (Rico, 1998, p. 55)

Tales enfoques son de gran utilidad para esta investigación ya que alientan las posibilidades de visualizar un proceso investigativo empírico sobre y con el cuerpo desde sus posibilidades de movimiento basado en una fisicalidad holística y la atención a las personas desde la integración de las partes a la totalidad del ser. Por otro lado, convocar a la danza para abordar la corporalidad migrante tiene mucho que aportar a los avances en las discusiones sobre los estudios del cuerpo, especialmente en lo que respecta a la dimensión energética corporal, este cuarto nivel, mencionado anteriormente por Bovio.

Es función de la danza activar las percepciones complejas del cuerpo que emergen del paso de movimientos y sensibilidades a través de tendones, articulaciones, músculos, fascias y huesos, promoviendo particulares y sofisticados intercambios energéticos que emergen de la integración dinámica entre estructuras físicas, químicas, emocionales, afectivas, neuronales (...) generando formas creativas y conscientes de lidiar, de manera fina y consciente, con la energía (Rocha, 2017).

La práctica de la danza, al promover cambios en las cualidades del movimiento, actúa modulando y transformando la energía corporal: cambia las formas del cuerpo, sus

intenciones, sus tensiones, incluso llegando a la reestructuración del tejido y la materia de ese cuerpo. Así,

(...) el cuerpo que danza, a través de cambios en las cualidades del movimiento (rítmicas y espaciales) reverbera energía dentro de sí mismo y más allá, llegando a otros cuerpos (tanto de observadores como de los danzantes), produciendo variaciones de energía que organizan las acciones, generando un determinado estado dramático del cuerpo. (Almeida & Scialon, 2019, p. 104)⁵³

Volviendo a Rico Bovio, para profundizar en los niveles de las manifestaciones corporales humanas, el autor utiliza el término *extractos corporales* para referirse a las diferentes “capas” que componen un mismo cuerpo; son camadas energéticas, químicas, celulares, orgánicas, sociales y personales. Si bien tales capas operan de manera selectiva y específica, son aspectos interconectados que producen resultados complementarios. Al mismo tiempo, al definirnos como seres de naturaleza corpórea, Bovio anuncia nuestra condición de apertura e insuficiencia frente a nuestra individualidad, es decir, señala que necesitamos estar en relación con algo o alguien más, es por ello que estamos dotados de recursos congénitos denominados por el autor como *valencias corporales*. Éstas, a su vez, se subdividen en *necesidades y capacidades* y se refieren a las habilidades corporales personales, efectivas a través de intercambios con la exterioridad y las propiedades intrínsecas que tenemos como seres naturales. Mientras que las *necesidades* se definen como los impulsos que nos llevan a entrar en movimiento, consciente o inconscientemente, con el fin de interactuar al exterior o al interior de nosotros mismos (Rico Bovio, 1995, pág. 49), las *capacidades* son los medios corporales que, desde nuestro origen, contamos para satisfacer nuestras carencias.

Según Rico Bovio, las capacidades y necesidades humanas se pueden subdividir en al menos tres nuevos niveles de la corporalidad: las *biogénicas*, las *sociogénicas* y las *noogénicas o personales*. Las primeras definen la subsistencia, donde se sitúan las acciones de respirar, alimentarse, dormir, cubrir deficiencias térmicas; las segundas se refieren a los

⁵³ Traducción mía.

atributos de comunicación y convivencia, las necesidades de establecimiento de vínculos, las necesidades sexuales, la tendencia a formar parejas, el impulso a la coparticipación; finalmente, la tercera se refiere a las expresiones de la singularidad y particularidad de cada ser humano, el desarrollo vocacional, la maduración de la personalidad, las potencialidades, el autoconocimiento y la creatividad (Rico Bovio, 2005). Tales niveles de corporalidad no ocurren de forma aislada, son aspectos interconectados donde uno transforma y actualiza al otro. En otras palabras, la dimensión noógena (o personal) puede interferir y reorientar las fuerzas y significados de las necesidades sociogénicas y biogénicas a partir de las fuerzas y marcas personales que impulsa cada corporalidad. Asimismo, la dimensión sociogénica puede trazar vínculos, conexiones y modos de relaciones sociales que interfieren en la forma e intensidad en que se configuran las necesidades biogénicas, e así, sucesivamente.

Finalmente, las valencias corporales todavía pueden ocurrir en forma de movimientos *centrífgos y centrípetos* dependiendo de la forma en que opera la energía, es decir, se dirige dentro o fuera del cuerpo de manera similar a los procesos de asimilación o expulsión. Es importante señalar que, con estas categorías de la corporalidad, Bovio no pretende abarcar un inventario total de los “aspectos y características” del cuerpo humano. Es más bien una manera de llamar la atención para la complejidad interactiva de su naturaleza e ir más allá de los supuestos biólogos.

No es diferente con el cuerpo que baila. La práctica de la danza conduce al cuerpo a constantes procesos interactivos con elementos intrínsecos de la naturaleza, del espacio, del tiempo, de la energía, del flujo, de las dinámicas y las formas de relacionamiento entre los cuerpos. Con la danza, el cuerpo es desafiado a interactuar con estos elementos para desplazarse, saltar, girar, correr, respirar y finalmente, para moverse. Es este diálogo entre la persona que baila y la complejidad de estas fuerzas energéticas vitales, que se construirá la danza: un tipo de conocimiento encarnado e interactivo que produce sus propios subsidios para la supervivencia mientras el cuerpo interactúa con el mundo, por lo tanto, la danza es una forma refinada de conciencia sensible, una manera de conocer y de autoconocimiento, de conocer en movimiento mientras se vive.

La concepción integrada y poliédrica propuesta por Rico Bovio para tratar el cuerpo

me ayuda a pensar la danza desde una diversidad y complejidad de manifestaciones corporales que atraviesan la existencia humana; manifestaciones y realidades corporales, que muchas veces son ignoradas, debido a que “a menudo se ignora la relación tan estrecha que existe entre la sensación y la consciencia (Rico Bovio, 2005, p. 64), de allí la necesidad de adentrarse a los estudios críticos de las sensibilidades.

3.3.2. La condición política y encarnada de las sensibilidades

Puedo dudar de todo, menos de que soy un cuerpo que siente, actúa y piensa entre y con otros cuerpos. Y que a partir de mi propia corporeidad interpreto al mundo, equivocándome a menudo en este intento por la errónea apreciación del cuerpo que soy. (Rico Bovio, 2005, p. 95)

Con esta afirmación, Rico Bovio fortalece el contexto holístico que propone para descifrar *el cuerpo que somos*, a partir del cual los actos de sentir y percibir se entienden como fenómenos generales de la vida. Según el autor, sentir y percibir son atributos corporales, una apertura cognitiva vital desde la cual somos capaces de detectar aspectos y estímulos de la realidad externa para actuar sobre ellos. De esta manera, la idea de sensación se acerca de la acción de “darse cuenta” como una característica fundamental que inaugura y activa la noción de *conciencia*, entendida como una característica no sólo humana, sino de todas las especies vivas.

En el caso humano, el acto de “darse cuenta” puede observarse desde diferentes niveles y modalidades, siendo el uso del lenguaje verbal, la lengua y las diferentes formas de comunicación las características fundamentales que demarcan su distinción, complejidad y naturaleza reflexiva. Es a partir de la interrelación entre estas formas comunicativas que se configura la capacidad de *autoconciencia*, un “pensar, un comunicar consigo mismo cuya constitución presupone un desenvolvimiento psíquico, para erigirse en emisor y receptor de los propios mensajes”. (Rico Bovio, 1995, p. 65). Desde esta perspectiva, la experiencia de percepción y conciencia reflexiva es una experiencia corporal ya que, en primera instancia, es desde el cuerpo y los órganos sensoriales que construimos nuestros referentes, capacidades selectivas y cognoscitivas. En este mismo sentido, las sensaciones aparecen estrechamente

ligadas al movimiento, a partir del cual se constituyen nuestros acuerdos perceptivos con el mundo a través de la integración entre sistemas sensoriales como el tacto, el olfato, la visión, el oído y la cinestesia. Así,

(...) toda consciencia es corporal, porque sus características se ajustan a las propiedades de cada cuerpo viviente, en el caso humano la consciencia es también del cuerpo, no sólo en razón a que somos los únicos entes capaces de autocomtemplarse y reconocerse, sino por la necesidad de dirigir nuestra conducta conforme al conocimiento articulado en torno a nosotros mismos. (Rico Bovio, 1995, p. 65-66)

En estos circuitos de elaboración perceptual, el autor también llama nuestra atención sobre la participación e interferencia de la dimensión cultural, es decir, sobre la forma en que las fuerzas culturales moldean los modos de percepción, ya que nuestras capacidades para sentir, movernos o establecer conexiones no están desvinculadas de las creencias, normas y valores de un determinado grupo social. Las corporeidades, de esta manera, se abastecen de informaciones conceptuales que varían en relación a las particularidades de cada cultura y de acuerdo con los procesos formativos y educativos vividos por cada persona y/o grupo. De esta manera, todo fenómeno humano es posicional, ya que nos situamos en y frente al mundo a partir de nuestras valencias corporales que nos movilizan a actuar de forma selectiva. Así, (...) no hay neutralidad en el ejercicio de la conciencia, pero sí puede haber mayor o menor criticidad. (Rico Bovio, 1995, p. 71)

Las necesidades naturales y personales del cuerpo permanecen en constantes negociaciones con las reglas y normas sociales que, a través de interpretaciones culturales colectivas e individuales, imponen ejercicios de control que limitan conductas, sentires y acciones, configurando una conciencia disciplinada y, en consecuencia, limitando las valencias corporales (biogénicas, sociogénicas y noogénicas). Por tanto, las imágenes que cada persona tiene de su cuerpo interactúan mutuamente con las concepciones y conceptos vigentes en un determinado contexto sociocultural; no es casualidad que la *conciencia estimada del cuerpo*, medida de nuestra apreciación de la realidad, en primera instancia, sea de orden social, construida a través de opiniones, creencias y normas introyectadas, en gran

medida, a través del ejemplo y de la palabra, incidiendo de forma determinante en las actitudes y comportamientos individuales y colectivos.

A partir del hecho de existir como ser encarnado e inacabado, los procesos de percepción de la autoimagen y de la conciencia reflexiva sufren transformaciones mediante el encuentro con nuevas experiencias cinéticas, cinestésicas, táctiles, olfativas, sonoras, visuales (...), desencadenando nuevas experiencias personales a través de desafíos, dificultades y descubrimientos que configuran formas singulares y únicas de conciencia corporal. En estos procesos no dejan de participar simultáneamente las capas biogénicas, sociogénicas y noogénicas; si, por un lado, están las potencias personales que constituyen nuestras relaciones afectivas e inspiran la creatividad, por el otro, está la normatividad social, predominante en la mayoría de los casos, determinando patrones, modos de conducta y estereotipos de diferentes naturalezas que inmovilizan las posibilidades particulares de existencia.

En esta línea, las investigaciones de la filósofa mexicana Katia Mandoki (2006), ayudan a profundizar en los estudios críticos de las sensibilidades cuando en su libro *Prosaica II - Prácticas estéticas e identidades sociales* indaga sobre los intercambios somáticos intersensibles desde el concepto de *estesis*. Para la autora la *estesis* no se refiere sólo al campo artístico, sino a las formas en que la experiencia estética está presente en todas las dimensiones de la vida cotidiana. La *estesis*, para ella, es una expansión de la comprensión estética tradicional, que va más allá de lo "bello" para incluir cómo nuestros sentidos nos conectan con el mundo que nos rodea. Mandoki explora la *estesis* como la sensibilidad y la percepción estética en contextos cotidianos, argumentando que todas las experiencias humanas tienen un componente estético, ya que implican una interacción sensorial y emocional con el ambiente. Con esto, propone una estética situada, que examina cómo las prácticas y los objetos ordinarios afectan y expresan las identidades culturales, sociales e individuales (Mandoki, 2006).

Por lo tanto, la *estesis* es una condición activa que se manifiesta en todo ser viviente que tenga la disposición para la receptividad o percepción, pudiendo ser compartida con los demás por medio de actividades. Así como la acción de una membrana celular, que transita por movimientos de apertura y cierre, permeabilidad e impermeabilidad, separación y

contacto, la *estesis* puede pensarse como una especie de capa o contorno que conecta el cuerpo, en su conjunto, con el entorno, con otras personas o consigo mismo, a través de procesos de valoración y resignificación según las experiencias y/o vínculos establecidos. Para Mandoki (2006) la *estésis*:

(...) es la condición fundamental de todo ser viviente...la condición de *estésis* como abertura del sujeto en tanto expuesto a la vida...Al estar expuesto a la vida y al entorno, el sujeto es atraído a ciertos elementos según su especie y capacidad...en procesos semio-químicos que involucran tanta significación como atracción, es decir, tanto *semiósisis* como *estésis*. Se trata, pues, de la condición fundamental de todo ser viviente. (Mandoki, 2006, p. 11)

Este concepto nos permite comprender cómo percibimos subjetivamente nuestros ambientes externos a partir de una interfaz filtrante que moviliza la selectividad de la percepción en función de las particularidades de cada especie viva que, en busca de permanencia, busca estrategias de flexibilidad y adaptación. Sin embargo, si, por un lado, la *estesis* moviliza nuestras capacidades creativas y nuestras inteligencias, en relación con la diversidad de contextos que somos capaces de habitar, por otro lado, las consecuencias de la *estesis* nos imponen la condición de (...) “ser vulnerable y susceptible al placer y al dolor, apto para la fascinación y la repulsión, siempre en un contexto social”. (Mandoki, 2006 p. 14)

Al situar la *estesis* como componente fundamental de todo intercambio social sensible, la autora destaca diferentes contextos culturales en los que la misma juega un papel determinante en la constitución de las subjetividades y su desarrollo a través del establecimiento de identidades individuales y colectivas. En este sentido, desarrolla el concepto de “matrices sociales” refiriéndose a las estructuras y patrones que organizan las experiencias sensoriales y estéticas en la vida cotidiana. En su opinión, estas matrices son estructuras y dinámicas culturales, históricas y sociales que organizan experiencias estéticas y sensoriales en la vida diaria, moldeando de manera sutil y casi inconscientemente a las percepciones, sentimientos, interpretaciones y comportamientos de las personas. Estas matrices determinan estándares estéticos que refuerzan valores y normas en diferentes contextos.

Una matriz de género, por ejemplo, puede crear expectativas sobre el uso del maquillaje en las mujeres, asociando el cuidado y la belleza con la feminidad, mientras que en los hombres promueve una estética de la sencillez. Una matriz económica establece símbolos de estatus, como el uso de marcas de diseñadores o la preferencia por ciertos estilos arquitectónicos en vecindarios más exclusivos, que señalan riqueza y prestigio. La matriz de identidad cultural, a su vez, define la estética local, como el aprecio por el wabi-sabi en Japón, que valora la sencillez y la imperfección, en contraste con el gusto occidental por la novedad y el refinamiento. Estas matrices sociales permean todas las dimensiones de la vida, afectando todo, desde la forma en que nos presentamos hasta la forma en que organizamos los espacios públicos y los objetos que consumimos, mostrando cómo la estética es un componente esencial en la construcción de identidades y relaciones sociales. Con esto, la autora revela las dimensiones materiales y políticas de las prácticas estéticas, deshaciendo representaciones románticas que insisten en tratar las sensibilidades como un atributo esencialmente inmaterial o espiritual. (Mandoki, 2006)

De manera conectada, la Dra. Sonia Castillo, amplía las formas de entender la “condición corpórea de existencia” cuando señala que también está involucrada con marcadores de género, raza, clase, etnia, edad, discapacidad, entre otros aspectos socio-históricos que, a través de dinámicas de concepciones, representaciones y jerarquizaciones sobre la corporalidad, regulan modos de existir. Interesada en investigar formas hegemónicas de relacionamientos sensibles socialmente incorporadas, la autora profundiza sus investigaciones en torno a la dimensión política de las sensibilidades, ubicando las experiencias de formación/educación en la infancia, como procesos que, en gran medida, operan como mecanismos domesticadores de las potencias sensibles. que, hasta entonces, se expresaban de manera exploratoria y creativa. De esta manera afirma que

Sentir es una acción política que aprendemos a ejercer a partir de procesos previos de formación y educación, así como de reproducciones e incorporaciones que llevamos a cabo a partir de la interacción cotidiana con las disposiciones y órdenes corporales de los ámbitos sociales y culturales en que habitamos. (Castillo, 2015, p. 131)

De esta manera, Castillo define la condición corporal como una condición sensible-sentiente⁵⁴: sensible en la medida en que se constituye a partir de cualidades de porosidad y receptividad, sentiente por las mediaciones psicofísicas realizadas a modo de membrana, acercando y/o distanciando realidades internas y externas; tal como afirma Didier Anziu (Anziu, 2001 citado por Castillo 2015) en “Yo Piel”, la piel, como gran membrana u órgano madre, es la vía principal por la que se concretiza la percepción para todos los seres vivos; resaltando así el papel que tiene lo sentido en la construcción de las principales funciones psíquicas.

Si, por un lado, los intercambios sensibles-sentientes se dinamizan y reinventan desde las manifestaciones de nuestra vida corporal “interior” (tales como imágenes, ideas, pensamientos, recuerdos, sueños, ensoñaciones, fantasías, etc.), por otro lado, están involucrados con aspectos “externos” o regímenes corporales específicos que determinan los modos por los cuales las dimensiones del sentir interactúan, son valoradas y comprendidas en la vida social. “El intercambio sensible-sintiente es, por lo tanto, políticamente situado, contextualizado, encarnado. La experiencia de la existencia no es neutra, ni ocurre desde la idealización objetiva, es una experiencia política. (Castillo, 2015, p. 136)

En este sentido, me interesa especialmente las reflexiones que la autora plantea en torno a las formas de *educación biopolítica de las sensibilidades* (Pedraza, 2008) en relación con la condición femenina, históricamente subvalorizada y vulnerada a partir de valoraciones de subordinación, desigualdad y dependencia; valoraciones estas que, de manera general, impactan en las formas en que, en nuestra región, aprendemos a ser y sentirnos mujeres. De esta manera, la autora afirma que

El ejercicio de los roles de género en Colombia conlleva la reproducción e

⁵⁴ Para valorar tal condición la autora propone una ruta metodológica para la indagación de las subjetividades nombrada como *Modos de relación sintiente*. Se trata de un modelo que evidencia la necesidad política de proponer maneras de cuestionar los conocimientos sensibles o estéticos que se dan en los procesos creadores de las artes, los cuales no concluyen solamente en las lógicas y propósitos de la creación de obra, sino también incluyen las aportaciones que hoy las artes pueden hacer respecto de otros modos posibles del ejercicio de las inter-sensibilidades. (Castillo, 2015).

institucionalización de prácticas de violencia contra los cuerpos en el ejercicio social de la inter-sensibilidades, una de cuyas mayores recurrencias lo constituyen las formas de violencia contra la mujer en los ámbitos de la vida cotidiana, familiar, escolar, universitaria, urbana, rural... (Castillo, 2017, p. 151)

Frente a tales procesos, Castillo señala la potencialidad de las prácticas artísticas, particularmente la performance, como un camino de aprendizaje sensible y político para indagar representaciones sociales en torno a feminidades y masculinidades. A partir del reconocimiento de las teatralidades como manifestaciones liminales y estrechamente vinculadas a problemas de la vida social, la autora presenta la performance como un tipo de teatralidad/evento crítico y situado capaz de incidir en dimensiones cotidianas y en las prácticas socioculturales. Se tratan de ejercicios fundamentados en procesos de autorreconocimiento de la condición política del sentir y de restitución de la autorrepresentación, de manera a hacer resistencia frente a los roles socialmente aprendidos, en el caso femenino: la maternidad, la domesticidad, la docilidad, la servidumbre (...) incorporados o impuestos por órdenes corporales universalizadores del ser. De este modo,

El sentir conlleva la acción misma del estar presente y ser presente en cada circunstancia. Es a través del aprender a sentir, como aprendemos a morar en lo que conocemos como ‘yoidad’, y desde allí ejercemos los modos como habitamos e interactuamos con el mundo, los espacio-tiempos, los lugares, los encuentros. Aprender a sentir conlleva dos acciones de sujeción: una sujeción estésica en tanto incorporamos modos de ver, palpar, oler, oír, comer, respirar, de interacción con los otros, etc.; pero este modo conlleva una segunda sujeción, del orden semiósico, en tanto incorporamos los significados de dicho modo. Tal vez acciones políticas de deconstrucción de los modos cómo aprendemos a sentir, puedan contribuir a que nos demos cuenta y demos cuenta de la condición corporal de la existencia del mundo de la vida y de nuestra propia existencia como especie. (Castillo, 2015, p. 148)

Con la práctica de la danza, desde una perspectiva contemporánea, no es diferente. Como tipo de conocimiento corporizado, que parte de las expresividades corporales como instrumento de comunicación a través del movimiento, se trata de un saber-hacer que se

centra en el cuerpo vivo, como energía que se lanza a desafíos en el espacio y el tiempo. Al movilizar formas de movernos conscientes, sensibles e inventivas, nos permite elaborar nuevos tipos de relaciones con el ambiente para conocer y representar las realidades que nos atraviesan, ya sean personales, colectivas, culturales y/o políticas, al mismo tiempo que permite la invención e imaginación de otras realidades posibles. La práctica en danza provoca infinitas posibilidades de percepción y activación creativa del propio cuerpo, a partir de la activación de las sensibilidades únicas de cada persona, “abarcando sensaciones de señales internos, conciencia de funciones corporales, sentimientos y movimientos que desencadenan un rol individual en relación con el ambiente” (Hanna, 1986; Fortin; Vieira; Trem Blay BLAY, 2010), permitiendo así descubrir otras formas de ser y ensayar formas de creación de sí.

Tales perspectivas me parecen apropiadas para abordar las corporalidades de las mujeres migrantes, que están frecuentemente expuestas a mecanismos de violencia, en sus más variadas formas, y que, por tanto, necesitan procesos de reparaciones tanto de órdenes materiales como simbólicos. Partimos de la apuesta de que las sensibilidades movilizadas por la danza conllevan un poder particular que facilita formas de acceder, de *darse cuenta*, de visualización de sentimientos y afectos encarnados que, a través del movimiento, pueden ganar otras capas de complejidad y posibilidades de (re)significación. Por ello, propongo técnicas de improvisación y conciencia corporal en danza como caminos posibles para reconstruir las imágenes que construimos de nosotras mismas, como fuente reparadora de vínculos y potenciadora de capacidades individuales y colectivas. En definitiva, moverse desde una perspectiva consciente, crítica e inventiva puede ser un camino para construir proyectos emancipadores y que ayuden a dismantelar las tramas discursivas que perpetúan la violencia contra las mujeres: un saberse y un sentirse que apunta a la restitución de derechos y libertades individuales y colectivas en las formas de ser, estar e interactuar en y con el mundo.

Finalmente, se puede afirmar que tales enfoques contribuyen de manera precisa con a esta investigación, ya que permiten, a través de una mirada crítica a las sensibilidades en la vida cotidiana, revelar el ejercicio biopolítico de la intersensibilidad, así como sus consecuencias en las experiencias personales, colectivas y sociales (Castillo, 2015). También

me llevan a apostar en el trabajo con las subjetividades y en la liberación de la imaginación y la capacidad creativa de las mujeres como estrategia política para la reexistencia. Dichas cuestiones me llevan a adentrar al campo de las epistemologías feministas críticas.

3.3.3. Prácticas investigativas-creativas desde Epistemologías Feministas

De los pensamientos críticos feministas he aprendido que la dimensión subjetiva es abordada como una herramienta de enfrentamiento y resistencia frente a postulados ideales de objetividad, racionalidad y neutralidad que sistemáticamente desvalorizan, subvaloran o definitivamente excluyen todo y cualquier tipo de conocimiento que no corresponda con los manuales institucionalizados del saber. En contraste, a través de propuestas de identificación, análisis y transformación, las epistemologías feministas proponen un régimen investigativo dirigido a búsqueda de soluciones a los problemas y violencias epistémicas provocadas por sesgos sexistas en la producción de conocimiento. Para ello, proyecta procesos de autorreconocimiento a través de la articulación entre dimensiones colectivas, creativas, afectivas, comunitarias y críticas, cuestionando las lógicas patriarcales y procesos de racismo estructural como poderes inseparables y causas principales de nuestra represión colonial y violencias encubiertas (Cusicanqui, 2012).

En oposición al punto de vista neutral y positivista, Sandra Harding (1991) propone un tipo de posicionamiento desde una ubicación particular denominada como "*strongest objectivity*" (objetividad fuerte). A partir de este concepto, la autora desplaza comprensiones consensuadas sobre lo que habitualmente denominamos objetividad o conocimiento objetivo, proponiendo un giro esencial al presentar una nueva forma de objetividad, una *objetividad radical*. En otras palabras, Harding propone que debemos insistir en una perspectiva objetiva en lo que se refiere a la ubicación de la vida de las mujeres, de manera que la misma sea el punto de partida para la investigación feminista.

Grande parte de los enfoques feministas críticos asumen la localidad, la parcialidad y la encarnación del conocimiento (Haraway, 1988), es decir, que el conocimiento no puede dissociarse del tiempo, lugar y contexto de su producción (Harding, 1987, 1993; Haraway, 1988; Keller, 1984; Longino, 1999). Este posicionamiento refleja el compromiso ético-

político de la (del) investigadora (r) de considerar la situación y locus de los sujetos de conocimiento como resultado de determinaciones culturales incorporadas a una red compleja y dinámica de relaciones sociales, sexuales, étnicas (...). Por lo tanto, la crítica feminista implica dismantlar totalidades universalizantes y fijas a través de la problematización de racionalidades científicas objetivas y predominantes, que llevan las marcas éticas, políticas y cognitivas de su institución creadora: la masculinidad.

Las investigaciones de la socióloga Patricia Hill Collins (1998), quien sistematizó el pensamiento del *Black Feminism* de las mujeres afro estadounidenses, también nos ayudan a situar la vida de las mujeres de manera compleja cuando nos invita a problematizar el desempeño simultáneo entre las relaciones de clase, raza y género a partir de la noción de *matriz de opresiones* propuesta por la misma. Además, con el concepto “*outsider within*”, Collins nos ofrece reflexiones sobre el punto de vista de las mujeres y particularmente de las mujeres negras, quienes, según la autora, tienen un punto de vista especial capaz de promover visiones del mundo alternativas precisamente porque ocupan un lugar posición simultánea de “internas-externas”, extranjeras a la misma sociedad patriarcal y racista que sistemáticamente las excluye y les asigna un no-lugar social (Collins, 1986).

De manera similar, el paradigma de la *interseccionalidad*, propuesto por Kimberlè Crenshaw (2002; 2004) en el campo de los derechos humanos, se vuelve fundamental para demarcar la perpetuación de las opresiones. La autora enfatiza la urgencia de esta categoría de análisis para que podamos leer, reflexionar y actuar sobre las innumerables situaciones de la vida de las mujeres a partir de la intersección de diferentes relaciones de poder que, simultáneamente, oprimen sus existencias. La interseccionalidad, por lo tanto, se entiende como una categoría metodológica dinámica, que apunta a visualizar categorías imbricadas dentro de las jerarquías sociales. Para la activista social Carla Akotirene (2019),

La interseccionalidad impide aforismos matemáticos jerarquizantes o comparativos. En lugar de sumar identidades, analiza qué condiciones estructurales atraviesan los cuerpos, qué posicionalidades reorientan los significados subjetivos de esos cuerpos, por ser experiencias modeladas por y durante la interacción de las estructuras, repetidas veces colonialistas, establecidas por la matriz de opresión, bajo la forma de identidad. (...) El pensamiento interseccional nos lleva a reconocer la posibilidad de

ser oprimidas y de corroborarnos con las violencias. (...) La interseccionalidad estimula el pensamiento complejo, la creatividad y evita la producción de nuevos esencialismos. (p. 43 y 45)

El movimiento de mujeres negras, entendido como un movimiento interseccional, traduce las experiencias de las mujeres en su vida cotidiana, presentando un conjunto de prácticas y estrategias de lucha colectiva compartidas que pueden reflejarse a partir de los siguientes ejes fundacionales: 1- la experiencia vivida como principio productor de conocimientos; 2- la utilización del diálogo para el proceso de discusión, evaluación y reivindicación de conocimientos; 3- la ética del cuidar, entendida como una práctica de expresividad personal en la que el sentir, las emociones y la empatía son componentes cruciales para el proceso de validación de los conocimientos y 4- la ética de la responsabilidad personal que aborda las relaciones de reivindicación y compromiso sobre aquello lo que producimos (Collins, 2019).

Además de las afectividades, las subjetividades y el compartir como fuentes fundamentales que producen conocimiento, varias autoras feministas han señalado la necesidad de crear espacios seguros, entendidos como lugares en los que las mujeres puedan compartir libremente sus cuestiones. En mi opinión, la creación de espacios seguros tiene que ver con la composición de un ambiente particular, de movimiento, escucha, habla y compartir que emerge desde la experiencia singular del ser femenino. Creo que crear en un ambiente femenino potencia la creación de espacios de confianza, cuidado, expresión y tranquilidad como aspectos fundamentales para abordar temas sensibles que puedan surgir durante un encuentro específico. En este sentido, la conformación de *grupos de mujeres* como estrategia metodológica para trabajar las cuestiones de género es un dispositivo que, históricamente, compone una de las bases fundamentales del movimiento feminista (Oliveira, 2017).

Frente a una cultura racionalista y de anti-intimidad, bell hooks apunta al ejercicio y compromiso de permanecernos en contacto con nosotras mismas, de modo a celebrar nuestras corporalidades y sensibilidades, así como afirmar el encuentro unas con las otras. Para la autora, la concreción de una lucha liberadora implica, necesariamente, procesos de liberación de nuestras mentes y corazones (hooks, 2005). Antes de que se instalen ideas románticas y

sentimentalistas sobre el encuentro entre mujeres como una supuesta práctica capaz de estimular la amistad y la solidaridad entre mujeres por el “simple hecho” de ser mujeres, aclaro: lo que aquí entiendo y nombro como encuentro entre mujeres apunta a la posibilidad de construir un terreno fértil para tejer alianzas políticas, sociales y culturales en busca de fortalecer la lucha y enfrentar los problemas derivados del patriarcalismo. En este contexto, el intercambio de experiencias, el debate sobre problemas comunes, la construcción de vínculos frente a las diversidades culturales, la coexistencia de diferentes puntos de vista, la creación de complicidades a partir del compartir de historias personales, las posibilidades colectivas de autodefinición, la construcción de redes de apoyo, la valoración de estereotipos, la creación de nuevos modelos de sociabilidad, referentes y aspiraciones (...) son algunos de los elementos dinamizadores que facilitan los entendimientos interseccionales, el intercambio de conocimientos y los aprendizajes mutuos.

En este sentido, creo que el taller artístico, abordado desde una perspectiva co-creativa, es una de las posibles respuestas de plataformas que pueden dinamizar y movilizar encuentros con tales cualidades. Al configurarse como un entorno de expresión e intercambio, las participantes tienen la posibilidad de reafirmarse no solo como receptoras, sino también como creadoras de conocimientos, compartiendo experiencias, perspectivas y habilidades de manera horizontal y colaborativa. La práctica artística, en este contexto, no se limita a la producción de obras o al perfeccionamiento técnico, sino que surge como un proceso de autoconocimiento y resignificación de experiencias individuales y colectivas. Al promover procesos cocreativos desde perspectivas de género, el taller permite romper con estereotipos y estándares de representación impuestos a las mujeres, permitiendo a cada participante reconstruir narrativas que reflejen sus identidades y subjetividades.

Estos procesos conectan con la práctica de la autodefinición identificada como una herramienta emancipadora por el feminismo negro. Autodefinirse es una forma de desafiar las imágenes deshumanizantes, estereotipadas y controladoras impuestas a las mujeres por la hegemonía de la colonialidad (Collins, 2019). Desde perspectivas feministas decoloniales, Curiel (2020) señala que, cuando nos definimos a partir de la conciencia de las opresiones que sufrimos, tenemos la posibilidad de ver con claridad las contradicciones, desmitificar creencias, desafiar y romper imágenes de otredad y objetificación atribuidas a nuestras

cuerpas y experiencias cotidianas por las lógicas dominadoras de los poderes coloniales. La autodefinición sería, por tanto, una herramienta capaz de producir autoafirmación y reconocimiento como sujetas portadoras de voz y productoras de conocimiento. En este sentido, la autora refuerza aún más que la práctica de la autodefinición, como práctica decolonial y verdaderamente transformadora, debe incorporar la geopolítica, la raza, la clase, la sexualidad, el capital social, entre otras posiciones sociales (Curiel, 2020).

De manera conectada, María Lugones (2014) nos permite adentrar en entendimientos profundos sobre las dinámicas del control colonial, la subalternización y la clasificación de cuerpos y sexualidades, particularmente en América Latina y el Caribe, cuando propone una teoría interseccional basada en el concepto de *colonialidad de género*. Según la autora, el pensamiento moderno-colonial, se fundamenta en una lógica dicotómica y jerárquica, produciendo y reproduciendo categorías que operan como herramientas de control y distinción social, siendo las principales: la raza, la clase y el género-sexualidad.

La distinción jerárquica entre hombres y mujeres, blancos y negros, civilizados y salvajes, burgueses y proletarios, cristianos y paganos, europeos y no europeos (...) son algunos de los ejemplos de lo que, en definitiva, significa la distinción entre aquellas cuerpas considerados humanos y aquellas cuerpas considerados no humanos. Desprovistos de humanidad y género, las cuerpas femeninos y feminizados no sólo eran infinitamente explotables, sino también eliminables. Según Lugones,

Sólo las personas civilizadas son hombres o mujeres. Los pueblos indígenas de las Américas y los/las africanos/as esclavizados eran clasificados/as como especies no humanas - como animales, incontrolablemente sexuales y salvajes. El hombre europeo, burgués, colonial moderno se convirtió en un sujeto/agente, capaz de decidir, para la vida pública y el gobierno, un ser de civilización, heterosexual, cristiano, un ser de mente y razón. La mujer burguesa europea no era entendida como su complemento, sino como alguien que reproducía raza y capital a través de su pureza sexual, su pasividad y por estar atada al hogar al servicio del hombre blanco europeo burgués. (Lugones, 2014, p. 936)

Naturalmente, en esta ecuación, las “mujeres” no civilizadas, particularmente las

racializadas y feminizadas y sus personalidades, son vinculadas a imágenes de bestialidad, promiscuidad, animalidad, deformidad de la perfección masculina clasificadas como hembras y, por tanto, no gendradas. Para la manutención de este juego de violencia sistemática y acceso brutal a las cuerpos de las personas, la racionalidad moderno-colonial se justifica mediante la invención de un sistema sexo-género⁵⁵ (Rubin, 1996), fundamentado en categorías dimórficas, excluyentes y duales: hombre/mujer, heterosexual/homosexual, activo/pasivo, privado/público, naturalidad/cultura, normal /desviado, a partir de la cuales se organizan estrategias que trabajan para determinar identidades de género que, en definitiva, se constituyen como “una tecnología social que asegura la subordinación de las mujeres a los hombres”. (Rubin, 1996). En esta lógica binaria, el sexo es entendido como la base natural o biológica del género, sirviendo para regular la existencia de las personas a partir del establecimiento de una inteligibilidad masculina, de heterosexualidad obligatoria en la cual la subordinación de lo femenino y la asociación de lo masculino con la universalidad es la principal regla de conducta (Lugones, 2014).

Con la emergencia del campo de los estudios de género y la complejización de las problematizaciones sobre las culturas sexuales, se han introducido análisis y argumentos en torno a la reivindicación de otras formas posibles de concebir el universo sexo/generico, las identidades sexuales y las opciones más allá del modelo binario.

Diversas autoras en este campo han puesto en duda el supuesto colonial que parte de la comprensión de que las relaciones sexo-género no derivan únicamente de la naturaleza sexual/biológica de los seres humanos, presentando argumentos que demuestran que el género es, simultáneamente, un producto y un proceso histórico-cultural y que se transforma según las diferentes culturas en las que se inserta (Rubin, 1975; Wittig 1992; Lauretis (2004); Butler, 1996; Rich, 1984; Lugones, 2014). En otras palabras, afirman que la determinación de las formas de “ser hombre” y “ser mujer” son representaciones sociales vinculadas a relaciones históricas y culturales, de poder, control social, visiones del mundo e intereses

⁵⁵ Segundo Rubin “un sistema sexo/género es un conjunto de acuerdos por el cual la sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana y en las cuales estas necesidades sexuales transformadas, son satisfechas”. (Rubin, 1996, p. 44)

dominantes propios de cada sociedad. Por lo tanto, tales enfoques otorgan a la categoría de género un estatus relacional y político (Scott, 1986) que va más allá del marco de los modelos establecidos y las fronteras disciplinarias, ya que se basa en un continuum de relaciones semióticas, culturales, políticas, sociales y performativas donde sus sentidos y significados diferenciales se construyen, siempre en un movimiento de actualización, negociación política y procesos de resistencia (Lauretos, 1994; Butter, 1996; Esguerra, 2015).

A partir de tales reflexiones, la urgencia de elaboración de prácticas de ruptura frente a la noción hegemónica de “mujer universal” ha aparecido recurrentemente en las agendas feministas desde la necesidad crítica de valorar y visibilizar las innumerables formas posibles de ser/existir que reexisten a las relaciones de poder y la producción de subordinación de la vida. De esta manera, interactuando con corrientes postestructuralistas y deconstruccionistas, Butler (2003) conceptualiza el género como un *acto performativo*, como un efecto, producido o generado. Esta definición reafirma la cualidad procesual y singular de cada sujeto, situado dentro de un campo de posibilidades que pueden ser reafirmadas o renegociadas a través de sucesivas “performances”, es decir, actos, prácticas concretas (y no esencias naturalizadas) a través de las cuales se constituyen los sujetos. El género es, por tanto, una construcción social, una invención (Nogueira, 2001).

En el campo de las artes, específicamente de la danza, hacen parte de esta discusión autoras como Silvia Citro (2021) y Paola Marugán (2021), quienes, con sus especificidades investigativas, resaltan las formas en que colectivos de mujeres de diferentes contextos se han puesto en practicar estrategias de reexistencia frente a tales estructuras universalizadoras a través de las artes. Ambas coinciden en señalar que las mujeres y las personas feminizadas, al estar en los márgenes de las estructuras diferenciadoras de la vida social y de las prácticas de saber-poder, ocupan un lugar de enunciación particular desde el cual es posible movilizar nuevas formas de reflexividad, potencia creativa y subversión de las estructuras de poder hegemónicas.

Marugán, al analizar las prácticas creativas y feministas de comunidades de mujeres de la región nordeste de Brasil, revela las posibilidades inventivas y disruptivas que tales organizaciones pueden desatar ya que, al organizarse en base a valores basados en la colaboración, el cuidado, la generosidad, en la reciprocidad como elementos político-

afectivos son capaces de generar otras arquitecturas investigativas y formas de existencia comprometidas ética/estética/políticamente, en primer lugar, con la responsabilidad por la vida. Tales posicionamientos contribuyen a la construcción de una red de fuerzas que se oponen y desestabilizan el canon colonial moderno, sus ideales universalistas y centralistas vinculados al objeto artístico y el individualismo masculino del genio creador. Según la autora,

(...) las mujeres estamos continuamente reelaborando los discursos del arte, al enriquecer debates sobre la producción de subjetividad, la sexualidad, las experiencias, lo afectivo, los procesos de racialidad, la memoria, la colonialidad, la transversalidad de las diferencias, la violencia, etc., lo que genera, en definitiva, un pensamiento sobre y desde el cuerpo. (Marugán, 2022, p. 130)

No es casualidad que Silvia Citro, desde Argentina, en colaboración con un grupo de investigadoras-artistas mayoritariamente mujeres, también vinculadas a la red latino americana del Giro Corporal, legitimaran, con años de persistencia, una antropología centrada en la corporalidad con la intención de traer nuevos componentes al campo de la investigación-creación que pueden fortalecer el proceso de construcción de otras posibles formas de conocer que superen la dicotomía “conocer-sentir”.

En este sentido, la insistencia por una antropología de y desde los cuerpos situados funda un conjunto de propuestas, discusiones, referentes, aportes teóricos y metodológicos que apuntan a una mirada innovadora que permite investigar la complejidad de las realidades sociales a partir de lo que sucede en las corporalidades de las personas y comunidades. Proponer investigaciones-creaciones basadas en el estudio de la corporalidad situada es una manera de elaborar hipótesis encarnadas sobre la complejidad y constitución de realidades sociales a partir de las experiencias concretas de los cuerpos en el mundo, ya que,

(...) la imagen corporal y determinados gestos, maneras de moverse o sentir, suelen constituirse en marcas indicadoras o a veces invisibilizadas de diferentes roles sociales, estatus y/o jerarquías dentro el grupo o práctica, o también en diacríticos identitarios de posiciones de género, étnicas, raciales, etarias, o de condiciones sociales como clase, adscripción religiosa, profesional etc. que pueden ser utilizadas

por los actores para reforzar o legitimar esos roles y posiciones identitarias o también para intentar transformarlas. (Citro, 2020, p. 18)

Estos enfoques epistemológicos son de gran importancia para esta investigación ya que, en primer plano, me permiten situarme, como ya se mencionó en el primer capítulo, como parte del universo investigativo en el que me propongo centrarme. Frente a la complejidad de ser investigadora de mi propia corporeidad danzante, estas percepciones impulsan una tomada de posición política, ya que producir teoría a partir de nuestras vidas concretas, las vidas de las mujeres afectadas por la opresión patriarcal en sus más diversas formas de expresión, constituye una lucha ética ininterrumpida contra las relaciones de poder-saber, las formas de sometimiento, de captura y de seducción que inciden sobre nosotras, en diferentes niveles en cada momento. En un segundo nivel, estos enfoques también permiten ampliar la movilización de la noción de mujer universal para indagar los procesos creativos de los colectivos de mujeres. Es precisamente en este punto que toma forma la idea de taller artístico, en tanto reclama categorías para pensar la dimensión de las colectividades.

Por otro lado, desarrollar un trabajo con mujeres migrantes desde prácticas artísticas desde perspectivas feministas permite invertir en las subjetividades y la liberación de la imaginación femenina como estrategia política de reexistencia. De esta manera, la recuperación de historias de vida de mujeres; el uso de la cuerpo de forma creativa, autónoma y reivindicatoria; la deconstrucción de los estereotipos de género; la incorporación de actividades particularmente relacionadas con el universo femenino cotidiano y rutinario; la creación de espacios seguros; la problematización de cuestiones de género, raza, etnia y clase desde una perspectiva interseccional (...) aparecen como herramientas poderosas e indispensables para el establecimiento de genuinas prácticas transformadoras. En este camino, como afirma Braidotti, el feminismo puede entenderse como “una práctica y un impulso creativo movido por una fuerza que afirma la vida en su diferencia y multiplicidad”. (Braidotti, 2000, p. 70)

En definitiva, se puede decir que las prácticas teórico-discursivas de los feminismos negros, decoloniales y descoloniales conciben la teoría desde y con la cuerpo, enfoques que funcionan como dispositivos eficaces para la propuesta de auténticos procesos de

transformación que buscan dismantlar las innumerables formas de violencia de género que atraviesan las corporalidades de mujeres migrantes de diferentes partes del mundo. Pero, ¿a qué nos referimos realmente cuando hablamos de *transformación*?

3.4. Indagando el concepto de transformación

A esta altura del camino, me parece necesario aclarar lo que entiendo cuando digo la palabra *transformación*, una cara categoría propuesta en el contexto del programa TransMigrARTS y que continúa provocando debates y reflexiones entre investigadoras (es), artistas, socios y estructuras participantes. En este sentido, quisiera retomar las provocativas palabras que me brindó el profesor Pedro Pablo Gómez luego de ver el proceso de sustentación del proyecto de esta tesis en el contexto de la UDFJC:

(...) la palabra transformación es complicada. La transformación, en mi opinión, viene cargada desde el discurso del capitalismo. Porque el capitalismo lo que hace es darle una nueva forma a lo mismo, que es la mercancía. Es decir, lo que cambia en el capitalismo, lo que se transforma en el capitalismo, es la misma mercancía que adquiere un nuevo tinte, una máscara distinta, pero la esencia es la misma. La transformación siempre es sospechosa, porque esconde una trampa, muchas veces (...). Entonces la incidencia, es distinta... en los estudios culturales, en los estudios artísticos, su proyecto político está basado en su posible incidencia social (...) incidencia para un cambio, para cambiar las condiciones de existencia. Y no tanto la palabra transformación, que es más...ideológica, ¿no? (Gómez, 2021)⁵⁶

Tales palabras alientan a poner en duda tal categoría, ya que, al ser cooptada por el discurso capitalista, pasa a funcionar como un instrumento de mantenimiento de prácticas asistencialistas, con el fin de seguir ejerciendo control social sobre los grupos oprimidos, inhibiendo procesos reales de mudanza social. Camuflada de buenas intenciones, una acción transformativa en este particular contexto capitalista-moderno-colonial, al tener lugar desde el deseo de poder y control de las cuerpos, borra todas y cada una de las diferencias, ya sea a través de la subordinación de culturas, prácticas y/o conocimientos o mediante la

⁵⁶ Transcripción realizada por la autora.

reproducción *ad infinitum* del mismo. En la práctica, lo que se busca transformar, dentro de este orden, son los *otros* desde principios que respondan a los intereses de quienes ejercen el poder, ya sea en nombre del progreso, del desarrollo o de la civilidad.

Es con el advenimiento de la modernidad que la idea del *otro* gana fronteras coloniales extremas (Kilomba, 2008; Hill Collins, 2000; Hall, 2016). La idea del otro, en los más diversos marcos teóricos, concierne a procesos de distinción entre quienes hablan, quienes piensan, quienes saben, quienes tienen poder. El otro (a) es aquello que es transformado, no aquél/aquella que transforma. Es aquello que es estudiado, no aquél/aquella que estudia. La idea de transformación entonces, en este régimen de pensamiento, no es un proceso verdaderamente comprometido con cambios reales en las condiciones de vida de personas y grupos históricamente oprimidos, sino más bien un dispositivo para mantener políticas de control, empobrecimiento y dominación.

En consonancia con tales pensamientos, el sociólogo Richard Sennet (2012) dice que:

El deseo de neutralizar toda diferencia, de domesticarla, surge de una angustia en relación con la diferencia, conectándose con la economía de la cultura de consumo global. Uno de los resultados es el debilitamiento del impulso de cooperar con quienes obstinadamente siguen siendo OTROS. (Sennet, 2012, p. 19)⁵⁷

Pero entonces, ¿de qué manera podemos activar concretamente prácticas de transformación que se posicionen frente a los mecanismos de consumo, poder y de diferencias humanas como fronteras de jerarquización?

En primer lugar, es importante situar que el término *transformación* se utiliza en diferentes campos del conocimiento como las ciencias exactas, biológicas, sociales, humanas, en las artes (...) desde diferentes puntos de vista siendo necesario que sus usos, sentidos y significados sean siempre contextualizados. Para la física, por ejemplo, “una transformación ocurre cuando se modifica el estado inicial de una sustancia, sin embargo, no ocurre alteraciones de las propiedades características de esa sustancia; el cambio de estados

⁵⁷ Traducción mía,

del agua—fusión, vaporización, sublimación, solidificación y condensación— es un ejemplo de transformación física”. (Infopédia, 2023). En cambio, una transformación química es “un proceso en el que una sustancia inicial se convierte en otra, mediante la formación de nuevas conexiones químicas que dan origen a nuevas sustancias”. (Infopédia, 2023). Una transformación social, por otra parte, puede entenderse como “un cambio en la sociedad en relación con sus modos de organización que puede reflejarse en transformaciones en entornos, estructuras, comportamientos y relaciones (...)” (Glosario, Instituto Alana, 2019).

No es raro notar la presencia y uso de esta categoría vinculada a las artes: “El poder transformador del Arte”, “El arte como instrumento de transformación social”, “El arte como transformación”, “El arte como medio de transformación” , (...) son algunos de los títulos que se repiten reiteradamente, especialmente en investigaciones interesadas en discutir los efectos del arte en la mejora de la salud o el tratamiento de enfermedades, como es el caso de los abordajes desde el arteterapia. El hecho es que, al priorizar la dimensión terapéutica, tales investigaciones no siempre resaltan y/o problematizan la profundidad de los procesos de creación, los dispositivos artísticos (Martinez/Gobbé-Mévellec, 2014) utilizados, así como sus posibilidades de aplicación. Tales recurrencias nos llevan a las siguientes preguntas: ¿Qué ideas de transformación estamos proponiendo desde las artes? ¿Cómo suceden? ¿Desde qué dispositivos artísticos? ¿Cómo las observamos? ¿Cómo las registramos? ¿Sería posible medirlas? Estas son algunas de las preguntas plantea en dialogo con el programa TransMigrARTS y que buscamos responder a lo largo de este escrito.

También es importante aclarar que el propósito aquí no es agotar la polisemia de esta palabra, sino construir pistas en confluencia con pensamientos, autores y prácticas con la intención de esclarecer la comprensión de esta categoría en esta investigación. Para rastrear tales pistas y avanzar en el proceso de reflexión crítica, comencemos diciendo que, aquí, cuando hablo de transformación, me refiero a procesos situados particularmente en el contexto de un taller artístico interesado en movilizar cambios positivos en relación con la calidad de vida de las personas migrantes que participan en el mismo. En este sentido, me parece que sería más coherente decir *prácticas artísticas transformativas o acciones artísticas transformadoras* ya que nuestro principal interés, además del ejercicio conceptual, radica en la dimensión aplicable y efectiva de las acciones artísticas para afrontar situaciones

de vulnerabilidad vinculada a las experiencias migratorias. Por tanto, en esta investigación la categoría transformación aparece en relación con otras tres:



TRANSFORMAR, COOPERAR, DANZAR, EMANCIPAR.

Observar estas acciones en relación, provoca las siguientes preguntas:

¿Transformar qué? ¿Para qué? ¿Para quién? ¿Desde qué posturas?

Cuando preguntamos por la transformación desde perspectivas colaborativas, lo que se pone en juego es la pregunta por la posibilidad de estar juntos (as/es), con nuestras diferencias, trabajando por un fin común, lo que necesariamente nos sitúa en un terreno ético-político. Esta pregunta nos convoca también a una acción básica y fundamental: no perder de vista la dimensión del otro. El otro se entiende no como aquello que se mira, sino como aquel/aquella que también mira. El otro es aquel/aquella que ocupa espacios de articulación crítica, proposiciones creativas y de agenciamiento.

Posicionarse al lado de y junto con otras(os) en busca de componer un espacio común de creación se diseña como una oportunidad para encontrar con conjuntos diversos de afectos, fuerzas y resistencias. Son particularidades y diferencias en puntos de vista, deseos, formas de ver, moverse, conocer y estar en el mundo que, cuando se encuentran, potencian la posibilidad de recrear límites individuales y colectivos. El encuentro, una vez cuidado, puede generar inestabilidades, dudas, necesidades de negociación que exigen que estemos lo suficientemente abiertas como para dejarnos afectar. Tales afectaciones pueden producir nuevas formas de percepción, de movimiento y presencia; es precisamente en esas grietas

provocadas por el encuentro, en la proximidad con el otro en su diferencia, donde reside la posibilidad transformativa.

Es importante decir que transformarse no es necesariamente un proceso suave y armonioso. Mucho menos una experiencia exclusivamente positiva, ya que los procesos transformadores, muchas veces, se dan por caminos desconcertantes a través de la fricción y la negociación entre diferencias. Las diferencias, al mismo tiempo que complejizan y enriquecen las relaciones de intercambio, requieren más atención, flexibilidad y disposición de las personas para comprender qué elecciones y caminos seguir, ya que no se dan según una relación de persuasión o convencimiento (Vallim&Valentín 2016). En palabras simples y directas, nadie transforma a nadie. Es más, una práctica de apertura y disponibilidad individual y colectiva para habitar lo nuevo, lo que necesariamente implica riesgos, desafíos, dudas, inestabilidades, escuchar, desapego (...) un ejercicio constante de rehacerse a uno mismo y del otro.

**No hay otra manera de transformarse, sino que
caminar en dirección al otro.**

Llegados a este punto, es posible afirmar que, el tipo de prácticas transformativas a las que me refiero son, necesariamente, prácticas dialógicas. Una acción de diálogo puede caracterizarse como una forma de orientarse y posicionarse en la relación al otro. El diálogo busca horizontalizar las relaciones desde la garantía de voz para todas las personas involucradas en el proceso, directa o indirectamente, acogiendo la diversidad de pensamientos, como sugiere Freire (1981). Para que se produzca un diálogo, es necesario que haya colaboración entre las personas involucradas en el proceso de conocerse a sí mismas, a los demás y al mundo.

Podríamos pensar en una acción dialógica como un estado corporal constantemente abierto y curioso para afrontar lo inesperado, la incertidumbre y el malestar que la duda y la

novedad pueden producir. Según Tiburi (2015), “...el diálogo es una actividad que nos forma y es formada por nosotros. Se trata de un acto lingüístico complejo capaz de promover acciones de transformación en diferentes niveles. Podríamos preguntarnos qué nos pasa cuando entramos en diálogo y qué pasa si esto no es posible. El diálogo es una práctica de la no violencia. La violencia surge cuando el diálogo no entra en escena”, (Tiburi, 2015, p. 23)⁵⁸. En este mismo sentido, el sociólogo Richard Sennet (2012) nos ayuda a profundizar en el tema, al diferenciar conversas dialógicas de conversas dialécticas, afirmando que, “(...) los procedimientos dialécticos y dialógicos proporcionan dos formas de practicar una conversación, algunas por el juego de contrarios que conducen a un acuerdo, otros por el rebote de puntos de vista y experiencias de manera abierta”. En esta misma línea argumental continúa el autor estableciendo una diferenciación entre simpatía y empatía:

Tanto la simpatía como la empatía transmiten reconocimiento, y ambas forjan un vínculo, pero la primera es un abrazo; la segunda, un encuentro. La simpatía supera las divergencias mediante actos imaginativos de identificación; la empatía es estar atento a la otra persona en sus propios términos. La simpatía a menudo se considera un sentimiento más fuerte que la empatía, ya que “siento tu dolor” enfatiza lo que siento, activando el ego. La empatía es una práctica más exigente, al menos en la escucha; el oyente necesita salir de sí mismo. (Sennett, 2012, p. 34)⁵⁹

La noción de prácticas transformativas alejadas de lógicas de dominación parece acercarse de manera más íntima a la forma dialógica de relacionarse, al fin y al cabo, son experiencias que no necesariamente parten del deseo de alcanzar entendimientos comunes u homogéneos, sino que buscan poner a disposición en un mismo espacio, diferentes elecciones y puntos de vista distintos. Pensar el diálogo como un movimiento entre diferentes presencias puede ser una pista para movilizar cambios relacionales y cognitivos, ya que fomentan otras formas de sentir-pensar, estimulando la toma de decisiones que, a lo largo de un proceso de convivencia, pueden materializarse en acciones comunes promotoras de transformaciones colectivas y estructurales.

⁵⁸ Traducción mía.

⁵⁹ Traducción mía.

(...) Transformar es un camino de doble sentido, un movimiento de ida y vuelta, fricción y chispa que surge de las relaciones de convivencia (...)

Pero las transformaciones también pueden producir miedo...

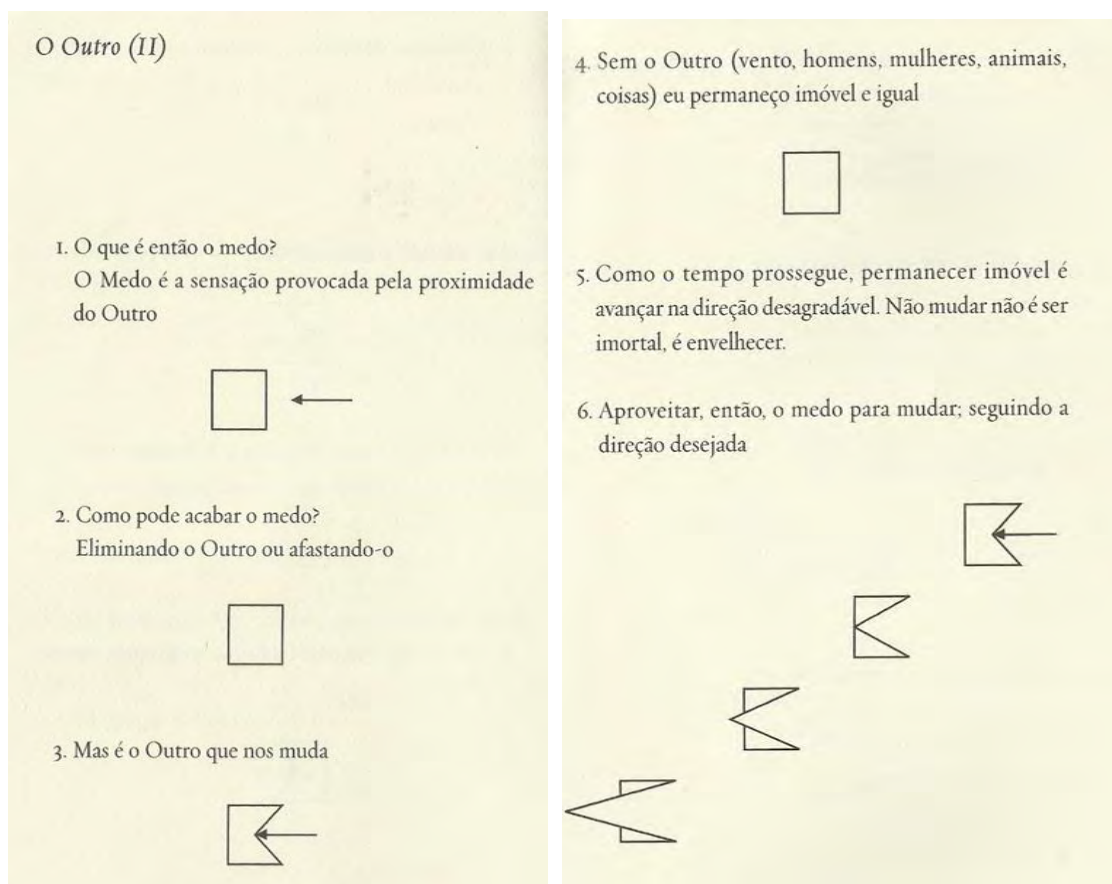


Figura 15. Gonçalo M. Tavares en “Las Investigaciones Geométricas”. Edición Campo Alegre. Cadernos do Campo Alegre/9. sin página Porto (2005).

Desde mi posición como investigadora-bailarina, hablar de transformación se confunde con la propia idea de movimiento, lo que invoca imágenes de desplazamientos, tránsitos, de flujos continuos e ininterrumpidos, de incompletitud, de formas y estados

corporales cambiantes (...). Según Klauss Vianna⁶⁰ (1984): “(...) movimiento es experiencia de vida. La vida repite infinitamente todas sus creaciones, reproduciendo, con todas las cosas, ciclos cada vez más perfeccionados de nacimiento-vida-muerte-renacimiento”. (Vianna, 194, p. 56). Pensar la existencia a través del movimiento implica asumir la naturaleza procesual de lo vivo; animales, plantas, personas, piedras (...) nada escapa a las intemperies del tiempo-espacio que, cada vez que es accedido, cambia al mismo tiempo que es modificado. Somos seres de procesos en permanente movimiento de cambio y transformación.

Afirmar que la esencia del movimiento es el cambio (Hackney, 2022), implica también comprender que la construcción de lo que somos -o estamos- se hace atravesada por los modos por los cuales nos movemos en el tiempo-espacio, que se materializan en posturas, actitudes físicas, perceptuales, emocionales (...) como formas provisionales que nunca se estancan, siempre se están haciendo y aún por hacer. Según Rosemeri Rocha,

(...) somos un organismo en tránsito en los procesos perceptivos; la percepción-acción-movimiento nos conecta con las extensiones variables de nuestros entornos y con nuestros diferentes contextos de mundo; somos continuos perceptores y transformadores, como creadores de los referentes del movimiento de la VIDA. (Rocha, 2011, p. 25)⁶¹

De la danza aprenderemos que el concepto de *forma* se puede experimentar más allá de algo fijo o de una acción exclusivamente física. Para Klauss Vianna (2005), existen dos tipos de formas: aquellas preconcebidas, estáticas y repetitivas y, por tanto, opuestas a la idea de movimiento propiamente dicha. Es aquella forma que surge como resultado del autoconocimiento, del flujo de relaciones entre espacios internos y externos, que son dinámicos y expresivos, el movimiento de la vida misma. Así, “[...] conocer la danza requiere

⁶⁰ Klauss Vianna (Belo Horizonte, 1928 — São Paulo, 1992) fue entrenador corporal, coreógrafo, profesor, bailarín. Responsable de llevar los estudios anatómicos a las aulas en búsqueda de comprender, a través del cuerpo, lo que sería “una danza brasileña”. Es un precursor de la comprensión de la Conciencia/Expresión Corporal, asociada con la materialidad del cuerpo. Para saber más sobre Klauss visite: (<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349623/klauss-vianna>)

⁶¹ Traducción mía.

una incredulidad básica en las formas definitivas. Siendo la danza una semiosis permanente, nos corresponde a nosotros la tarea de emprender series de series de aproximaciones”. (Katz, 2005, p. 42)⁶²

La forma de un movimiento, que se produce en un determinado lugar y con una determinada duración, también se correlaciona con una emoción, con un lenguaje, con una experiencia, una manera de conocer (Rengel, 2021). Si prestamos atención al simple acto de caminar, como forma de locomoción, podemos notar que no se trata de una acción neutra o meramente automática. Cuando una persona camina, mueve consigo hábitos, culturas, temporalidades, pesos, ritmos, historias de vida y situaciones que diseñan una corporalidades particulares y únicas. Tales particularidades se materializan como una multiplicidad de formas, en este caso formas de caminar, que se transforman constantemente, según cada nueva situación, encuentro y circunstancia. En este sentido, lo múltiple,

(...) no consiste en añadir, ni siquiera desplazar, elementos de un lugar a otro, sino que consiste, en un movimiento del gesto, del caminar o de la danza, en formar, deformar, transformar, es decir, en crear formas siempre nuevas. (Laplantine, 2012)

Entre lo que se define y lo que no se define, la danza comparte esta misma sintonía: de un hacer en el tiempo presente, en constante transformación, en lo cual las emergencias de novedades nunca terminan (Vallim, 2014). Ponerse en contacto creativamente con esa materialidad es una manera de aprender a lidiar con el flujo de tales cambios. En este ejercicio, en la medida que la práctica de la danza intensifica el contacto consciente con la cuerpo y el movimiento, se puede pensarla como una posibilidad potente y dinamizadora de procesos transformativos que se hacen por la vía corporal, es decir, a través del reconocimiento y comprensión de las corporalidades, que es la forma más concreta de aprender a convivir con la variedad de cambios que continuamente nos afectan.

Las investigaciones propuestas por la bailarina e investigadora María Teresa García (2022) también nos ayudan a reflexionar sobre la capacidad transformativa de la danza,

⁶² Traducción mía.

especialmente cuando ella define la transformación como “(...) la manera como se hace la energía de una forma a otra, es decir, *transducción* (García, 2022)”. Interesada en indagar específicamente sobre la transformación de los estados cinético-emocionales en las experiencias de entrenamientos en movimiento, la autora, en diálogo con Ingold (200, 2011a, 2011b, 2013, 2014), propone pensarla en términos de cambios de patrones energéticos.

Pensar la idea de transformación como un proceso transductivo parece útil para esta investigación una vez que, además de aportar un sentido de continuidad y provisionalidad para investigar experiencias sensibles, nos permite analizarlas en términos de intensidades, lo que nos pone ante al desafío de leer patrones de diferencias y cambios que se producen en forma de resonancias, ritmos, paisajes y relaciones en movimiento. En otras palabras, nos permite reflexionar sobre las experiencias de transformación no como un proceso lineal donde se puede localizar con absoluta precisión un comienzo o un final, sino como un flujo continuo de modulaciones de fuerzas y sinergias. La transformación como lo que sucede, lo que va surgiendo durante el transcurso de la práctica, como variaciones de movimientos en el tiempo-espacio (García, 2022).

En cambio, afirmar que la transformación es un flujo continuo de movimientos no significa tratarla como una masa indeterminada donde su supuesta imprecisión excluiría la posibilidad de visualizarla, evaluarla, observarla (...). Significa poner atención al hecho de que la exactitud absoluta, capaz de predecir y determinar la posibilidad transformativa de existentes, no es capaz de explicar los procesos de la vida en su amplia diversidad y complejidad. Analizar procesos transformativos en experiencias creativas junto a personas y comunidades implica visualizar procesos en formación, que nunca son los mismos de un momento a otro.

Transformar es siempre acción en el gerundio.

Transformando...

Así, aquí partimos de la premisa de que las prácticas transformativas son siempre

acciones *colectivas, inacabadas y situadas* y que, por tanto, requieren de protocolos, instrumentos, maneras de ver, ser y hacer que sean lo suficientemente flexibles y sensibles para captar la plasticidad, dinamicidad y sutilezas de tales movimientos. Para ello, a lo largo de las experiencias de observación-participación en los talleres artísticos de TransMigrARTS, vivenciadas a lo largo de esta investigación, se buscó llevar la atención para las formas de existencia que emergieron con las (los) participantes de los talleres con el fin de ubicar elementos e indicios que, desde el campo de las artes, pudieran colaborar con la investigación sobre los procedimientos investigativos comprometidos con procesos de transformación.

Lo que denominamos como auténticos procesos de transformación desde las artes, se aproximan a las acciones de despertar, (de)formar, conmover, cocrear, aprender-enseñar y conocer desde las corporalidades y las sensibilidades, orientándose desde una postura basada en las afectividades y en el amor. Antes de que aparezcan ideas romantizadas sobre el amor, aclaro, cuando hablamos de la construcción de prácticas basadas en el amor y el afecto verdadero, estamos hablando de un trabajo esencialmente político en el que (...) las personas se tratan con respeto, reconociendo el valor de humanidad en el otro y alejado de la idea del uso o del desechable. (Berth, 2019, p. 63)

Siguiendo estas pistas es posible comprender que las auténticas prácticas artísticas transformativas se alejan decisivamente de la idea colonial de salvación. Son entendidas como caminos de emancipación del ser en la medida que articulan emocionalidades, sensorialidades, creatividad, materialidades con la posibilidad de reaccionar y posicionarse críticamente en relación a ellas. En este proceso, el acto creativo se convierte en un acto emancipador, cuando anima las capacidades de resiliencia e imaginación necesarias para la invención de nuevas formas de ver, sentir y actuar. Se trata de prácticas inventivas de modos singulares de percepción-acción que buscan plasmar formas de conciencia: un sentirse para un saberse, favoreciendo la comprensión y la conciencia de las condiciones sociopolíticas individuales y colectivas. Emanciparse es, por tanto, un acto permanente de liberación, autodeterminación, autoconciencia y reconocimiento de derechos (Segato, 2005).

(...) transformar para emancipar para transformar
para emancipar para transformar para emancipar (...)

Dicho esto, puedo afirmar que la experiencia de participar como artista-doctorante en TransMigrARTS se ha configurado como un espacio (trans)formativo de mis maneras de ver y actuar como artista-investigadora. Un contexto que invita a explorar diferentes formas de relación con el conocimiento a través de la propuesta de diálogos entre diferentes personas, investigadores, generaciones, disciplinas, sectores, instituciones sociales y sus formas de hacer arte y ciencia. Dichos diálogos me conducen a cuestionar mis propias prácticas artísticas, académicas y docentes, así como a reorganizar métodos y metodologías. Muchos de estas provocaciones tuvieron lugar en un contexto investigativo-creativo particular: *el taller artístico*, tema que exploraré a continuación.

3.5. Tallereando⁶³: el taller artístico como instrumento de Investigación-Creación

Según el Etymology Dictionaty, uno de los significados de la palabra “taller” es: lugar de trabajo o estudio de un escultor o pintor (1940). Su origen etimológico proviene de: 1. el francés *atelier*, del francés antiguo “astelier” taller de carpintería o montón de madera (siglo XIV); 2. de *astele* “trozo de madera, una astilla, en fragmentos”; 3. del latín tardío *hastella* “un palo delgado”, del diminutivo de *haste* “lanza, vara”. La idea de *taller* puede tener muchos significados y usarse en diferentes situaciones y contextos; en el sentido común, se refiere al lugar donde se realizan trabajos de origen manual, que pueden ser

⁶³ El profesor-artista-investigador Álvaro Hernández de la UDFJC, en diálogo con el proyecto TransMigrARTS y durante su práctica como tallerista, propone la idea de *tallereando*. El neologismo es una de las muchas formas que adopta, lo que Hernández llama en las ecologías emergentes del dramaturgiando (2019). *Tallereando* es un intento de revelar el carácter móvil y circunstancial de este tipo de práctica, provocando que pensemos en los talleres artísticos como acciones que se desarrollan durante su propio movimiento de hacer. Movimiento del ser, siempre por hacer y hacerse en el mismo momento en que sucede.

artesanales -*taller del artesano*- como pintura, escultura, sastrería, alfarería, artesanía en general (...). O, también, de origen fabril -*taller de fábrica*- como lugares de reparación de automóviles, máquinas, bicicletas, aparatos mecánicos (...) (Porto, 2021).

Con el pasar del tiempo, a partir de las necesidades de adaptación y cambios sociales, políticos y culturales, el concepto de taller sufre transformaciones, abarcando la producción industrial y tecnológica, la educación y la creatividad en la sociedad contemporánea. Sus significados y tipologías se expanden al ámbito de las escuelas, las bellas artes y las artes aplicadas (Bodé, 2016) y además de significar un *lugar* donde se realizan y oficios, técnicas y actividades realizadas con las manos, también pasa a entenderse como como *práctica formativa y creativa*. Es en el Renacimiento donde es posible observar una de las primeras manifestaciones de la idea de taller vinculado a las artes, conocido como *Taller de Maestros Artistas*. En este modelo, un taller era entendido como un lugar-situación, orientado al aprendizaje técnico de un determinado oficio a partir de una lógica organizativa basada en el binomio maestros-aprendices (Corominas, 1987). Es decir, los/las artistas-maestros (as) proponían y dirigían talleres en los cuales no sólo producían obras, sino que también enseñaban a aprendices interesados en dominar sus herramientas y técnicas específicas, configurando un lugar para el aprendizaje y la experimentación artística.

En el ámbito de la educación contemporánea, el concepto se refiere a una estrategia metodológica diseñada desde el enfoque constructivista (Piaget, 1967; Assman, 2011) que, fundamentalmente, es un ambiente pedagógico en el que el proceso de enseñanza se centra en el estudiante y en la utilización de la *práctica* como método de aprendizaje: el *saber-hacer*. Investigaciones actuales en el campo de las ciencias de la educación han utilizado el término *dispositivo didáctico* para referirse a una estructura pedagógica intencional que articula recursos materiales e inmateriales, estrategias metodológicas e interacciones sociales para organizar y mediar el proceso de enseñanza y aprendizaje. Guy Brousseau (1998), en el campo de la didáctica de las matemáticas, destaca que los dispositivos didácticos crean situaciones de aprendizaje que promueven la construcción activa del conocimiento, mientras que Martinand (1989) enfatiza su papel en la transposición didáctica, mediando entre el conocimiento científico y el conocimiento escolar. Así, el dispositivo didáctico es a la vez una herramienta práctica y un concepto teórico que conecta objetivos educativos, contenidos

y prácticas pedagógicas.

En ese sentido, un taller educativo se caracteriza esencialmente por el trabajo colaborativo, el aprendizaje compartido y la capacidad de investigación, lo que presupone un espacio de experimentación en el que el aprendizaje se produce a través del descubrimiento. En el sentido organizativo, puede entenderse como un curso práctico o seminario intensivo, de corta duración, que puede impartirse ya sea durante un determinado nivel educativo, de forma disciplinaria, interdisciplinaria o transdisciplinaria, o durante unos días dentro de un programa educativo específico. (UNESCO, 2006). Según Stern,

El taller es también un lugar donde la actividad lúdica se vuelve seria. Es donde la actividad es juego y donde el lenguaje es imagen. El alumno disfruta del taller con todo lo que lo compone: la actividad, el educador, el grupo de compañeros, las reglas, los descubrimientos, la investigación, la movilidad, la acción, la reflexión, el pensar con las manos, el disfrute, el sentido de la belleza y la estética, la creación, el logro, el éxito (Stern, 1997).

Un elemento diferenciador importante que orienta este modelo tiene que ver con el papel del educador. En un ambiente de taller, el educador o líder de taller ya no enseña en el sentido tradicional, sino que acompaña, guía y conduce procesos, facilitando que cada estudiante encuentre sus propias respuestas a través de una actividad práctica (Ander-Egg, 1999). Para ello, se seleccionan actividades centradas en las experiencias de los estudiantes, abriendo espacios de intercambio de conocimientos para impulsar los procesos de enseñanza-aprendizaje. Se puede afirmar que, al ser este enfoque un modelo de enseñanza activo, flexible, dinámico y creativo, favorece el surgimiento de la empatía, la colaboración y la construcción de vínculos interpersonales y sociales (Stern, 1997).

Muchos de estos elementos resuenan con el campo de las artes. La idea de taller artístico surgió en el discurso y la práctica artística a principios del siglo XX, especialmente en el ámbito de las artes escénicas (Veloso, 2020). A diferencia del taller de artistas maestros, en el que el énfasis recae en el aprendizaje técnico, el concepto de taller artístico pasa a entenderse como un medio propicio para construir contextos de encuentro, convivencia e intercambio de conocimientos. Este cambio de comprensión provoca transformaciones

sustanciales pues su aplicación ya no necesariamente se trata de mejorar o enseñar habilidades puramente técnicas, sino que se diseña como una posibilidad de ampliar prácticas sensibles y perceptivas en las que la experimentación y la creatividad conducen procesos inventivos a partir de experiencias vividas.

En el siglo XXI, es posible observar que, cada vez más, el taller está siendo utilizado como camino de investigación por varios artistas e investigadores. Sin embargo, la ausencia de bibliografías específicas, que lo definan precisamente como un método investigativo en/de/para las artes, nos convoca al compromiso de buscar colaborar con la urgente y desafiante tarea de su sistematización. Asumir este desafío nos lleva inicialmente a regresar a la noción de “*método de investigación*” ya que la producción de conocimiento científico, en el contexto académico, está históricamente sustentada por la misma. Parafraseando a Bunge, un método de investigación es un procedimiento o conjunto de reglas adoptadas para abordar un conjunto de problemas. Cada tipo de problema requiere la invención y/o aplicación de procedimientos y técnicas especiales adecuadas a los diversos estados del tratamiento del problema: desde el planteamiento hasta las soluciones propuestas (BUNGE, 2000).

En el campo de las artes no es diferente, existen problemas, procedimientos, técnicas y formas particulares de hacer investigación. El creciente avance de las *embodied researchs - investigaciones encarnadas* (Queiroz, 2012)- en el campo de las ciencias sociales y humanas y, particularmente en las artes, es un claro ejemplo de un particular enfoque metodológico que, al partir de la premisa de la corporalidad como auténtica productora de conocimiento, permite la emergencia de otros caminos investigativos en las formas de hacer ciencia. En este movimiento de regreso al cuerpo – *embodied turn* (Torkild Thanem y David Knights, 2019)– el cuerpo es tratado no solo como un objeto de investigación, sino como un medio que promueve y determina el proceso investigativo.

Comprender la producción de conocimiento como resultado de trabajos corporales conecta también se vincula con el movimiento llamado “volver a la práctica”- *practice turn*, un enfoque en el que el hacer, el vivir y la experiencia se han vuelto cada vez más relevantes para la investigación académica (Schatzki, Knorr-Centina y Savigny, 2001). En esta corriente, el lugar de la práctica tiene una posición decisiva, “(...) es la idea de que la práctica

misma incorpora y desarrolla una forma de conocimiento, en lugar de simplemente ofrecer una demostración física de una posición intelectual preteorizada (Pakes, 2003, p. 140). Esta corriente, además de resaltar el carácter activo, innovador, transformador y epistemológico que conllevan las actividades corporales, nos provoca cuestionar los tipos de entornos en los que es posible el surgimiento de investigaciones de esta naturaleza: investigaciones que articulan teoría y práctica, experiencias prácticas y reflexivas. El taller artístico puede ser una de las posibles respuestas. Pero, ¿cómo podemos aplicarlo como práctica productora de conocimiento? ¿Cuáles serían las reglas, fases y momentos utilizados? ¿Cómo transitar por pensamientos y teorías que nos permitan articularla como una práctica efectiva de investigación- creación en/de/para las artes?

Indagar el taller artístico como una metodología de investigación-creación en diálogo con el contexto académico, proporciona una indicación en detalle de las reglas utilizadas para organizar, observar, evaluar y probar lo puesto a prueba. Con la intención de mostrar su ejecución como método de estudio riguroso, buscaremos, en el transcurso de esta investigación, dilucidar perspectivas, componentes, recurrencias de esta metodología y discutir sus implicaciones epistemológicas y políticas, especialmente en el campo de los estudios críticos. de corporeidades, sensibilidades y performatividades. De entrada, me parece importante precisar que, si bien los dispositivos y protocolos para la investigación en las artes difieren de los métodos científicos tradicionales, no se tratan de ambientes absolutamente opuestos. Hay investigaciones que pueden desarrollarse de manera articulada, produciendo resultados artísticos - científicos, colaborativos, procesuales y complejos.

Una de las evidencias de tal complejidad radica en las diversas posibilidades de aplicación, de formas de comprender, nombrar y proponer ambientes destinados a las prácticas de investigación artística. Talleres, laboratorios, ensayos, residencias artísticas (...) son algunas de las nomenclaturas comúnmente utilizadas para referirse a las plataformas de investigación establecidas a través de experimentos sensibles y corporales. El término taller, por ejemplo, ha sido utilizado recurrentemente en ambientes académicos latinoamericanos que buscan componer territorios particulares de investigación desde una perspectiva experimental y corporizada. Este es el caso de los nombres dados a algunos espacios académicos propuestos por el Doctorado en Estudios Artísticos y por el LECCSP en la

UDFJC: “*Seminario - Taller de Articulación*” y “*Taller- Laboratorio*”. Con estos cursos, los docentes proponen la exploración de diferentes relaciones con el conocimiento artístico a través de la propuesta de un ambiente dialógico y de experimentación teórico-práctica. Según el *syllabus* del espacio académico “*Taller-Laboratorio* (2019)”, un taller-laboratorio se entiende como un espacio de:

(...) carácter flexible que posibilitan las convergencias necesarias, los diálogos y agenciamientos de los estudios artísticos con otros campos del conocimiento, con el fin de poner en situación los procesos creadores e investigativos de los doctorandos, haciendo posible su problematización y fortalecimiento con otras perspectivas y miradas académicas y artísticas. (Syllabus del espacio académico “Taller-Laboratorio del DEA de la UDFJC, 2019)

En el contexto de la Escuela de Danza de la Universidad Federal de Bahía, la idea de laboratorio aparece en el currículum de algunos de los cursos ofrecidos por la escuela como nombre de las materias a estudiar: *Laboratorio de Cuerpo*, *Laboratorio de Creación Coreográfica*, *Laboratorio de Acondicionamiento Físico*, *Laboratorio de Creación y Prácticas Artísticas* (...). En el plan de estudios de este último, la noción de laboratorio se expresa de la siguiente manera:

(...) campo de experiencias para el desarrollo de habilidades artísticas específicas que involucran conocimientos, técnicas e instrumentos inherentes a determinados campos artísticos. Estudio de los procesos de comunicación articulados con la composición artística (...) (Syllabus del Laboratorio de Creación y Prácticas Artísticas de la Escuela de Danza de la Universidad Federal de Bahía- Brasil, 2005).

A pesar de las diferencias y especificidades organizativas, temporales, de abordajes, objetivos, e de estructura, es posible establecer una aproximación entre el taller artístico con la idea de laboratorio de creación, en la medida en que ambos se organizan en base a prácticas experimentales e innovadoras promoviendo procesos de experimentación y desarrollo creativo. Según Hortua,

(...) el taller es un gran laboratorio, un centro de pruebas y ensayos, de explorar caminos imprevistos, de investigar y desarrollar metodologías integradas en un espacio, para encontrarse, permanecer e intercambiar, en el taller los participantes están llamados a sonar, disfrutar, imaginar, especular e intervenir en todos los momentos de la producción, y ponen a prueba los saberes y las experiencias, la convivencia y el habitar. (Hortua, 2000, p. 17)

De esta manera, también es posible acercar la noción de taller a la idea de *ensayo*. Parafraseando a la investigadora Lynette Hunter (2018), el ensayo se entiende como un entorno en el que, a través de la repetición, se prueban las condiciones para que sea más posible que suceda una acción o situación deseada. Es una práctica de atención rigurosa para buscar caminos, basados en la intimidad, el involucramiento y el compromiso con el material / materialidad trabajada. Según la autora, insistir temporal y comprometidamente en las posibilidades de relacionarse con una materialidad específica, puede producir transformaciones somáticas en la corporalidad de quienes ensayan y, así, generar formas incorporadas que pueden repetirse en otros contextos (Hunter, 2018).

Pensar el taller artístico como una práctica de ensayos nos permite situarlo como un ambiente que se construye a partir de la noción de pruebas, errores, probabilidades (Prigogine, 2005). La radicalidad de tal concepción radica en el hecho de que hay un cambio desde las certezas y la previsibilidad, tratadas convencionalmente como categorías indispensables para la investigación, hacia una apertura a nuevos horizontes metodológicos basados en la indagación y la reflexión crítica sobre las posibilidades investigativas desde experiencias prácticas y sus modos de realización. Reflexionar sobre el taller artístico como espacio de probabilidades y de búsqueda de condiciones favorables para una finalidad específica, permite también caracterizarlo como un dispositivo movilizador de innovaciones, cuando y en la medida que invita a las personas que lo experimentan a abrirse a lo desconocido para que tengan el tiempo y el espacio necesarios para reconocer y acoger lo que emerge como acontecimiento (Hunter & Hernández, 2019).

En el contexto específico de esta investigación, en diálogo con el proyecto TransMigrARTS, la idea de taller artístico se vuelve más compleja cuando se conecta con el

objetivo de transformar o contribuir a la mejora de las condiciones de vida de las personas migrantes. Concebir un taller basado en una comunidad y problemáticas específicas requiere particularidades en las formas de entenderlo, organizarlo y aplicarlo.

La búsqueda del diálogo entre instituciones y estructuras de diferente naturaleza, la implementación de protocolos de bioética de protección y manejo de datos sensibles, la formación del equipo de investigadores, el proceso de caracterización de la comunidad, el diseño del taller en diálogo con la comunidad y sus necesidades, la compra de materiales, la preparación de refrigerios, el proceso de análisis para reducir riesgos, las reuniones científicas previas, la realización de actas, las formas de producir registros, el movimiento de ida y vuelta a la comunidad (...) son algunos de los elementos y etapas que conforman lo que nosotros, como investigadores de TransMigrARTS, estamos denominando como *taller artístico-transformativo*. Espacio donde se mezclan el rigor científico y la sensibilidad artística en la búsqueda de la formación de comunidades y/o redes de apoyo entre migrantes en torno a problemáticas compartidas, aunque sean momentáneas.

En otras palabras, un *taller artístico transformativo*, a la vez que está marcado por la experimentación, también se define por el rigor en las formas en que se desarrollan y organizan todas sus etapas y actividades en función de la búsqueda de solución de problemas sociales concretos y de la coherencia y conexión entre sus principios éticos, políticos y estéticos.

En este puente aparece como uno de sus ejes fundamentales la perspectiva interdisciplinaria que acoge y nutre la presencia y visión de artistas e investigadores de diferentes áreas del conocimiento (artes, psicología, educación, ciencias sociales, humanas y exactas) en diálogo con personas que participan del taller, provocando diálogos ricos entre modos particulares y complementarios de afrontar y vivir tales problemas, sus desafíos, así como sus posibilidades de resolución. En este sentido, las investigadoras Ana Milena Velásquez y Sandra Milena Alvarán, de la Universidad de Antioquia e investigadoras en el proyecto TransMigrARTS definen un taller artístico transformativo como uno:

(...) espacio de experimentación y de relación entre los distintos actores del proyecto:

artistas, talleristas, investigadores, observadores, participantes, acompañantes. Se centra en reflexionar sobre la propia metodología como un resultado más del proceso de la investigación en TransMigrARTS y también como el dispositivo adoptado para el objetivo de contribuir desde las artes vivas a la transformación de los fenómenos asociados a los procesos de migración (...). (Velásquez & Alvarán, REVISTA TMA 3, 2023, p. 84)

De esta manera, los talleres artísticos transformativos, en el contexto del programa TMA, se conciben como herramientas estructurantes y organizadoras que permiten abrir espacios de innovación, articulación y diálogo para repensar a sí misma como una práctica investigativa-creativa en busca de superación de miradas esencialistas y puristas en el proceso de producción de conocimiento. A través de esta herramienta se movilizan personas, contextos y prácticas artísticas heterogéneas entre sí, que al articularse facilitan el proceso de transformación no sólo de los participantes, sino también de los propios dispositivos artísticos. Son movimientos, acciones, dibujos, cantos, música, sonoridades, colores, imágenes, palabras, ficciones, tactilidades, temperaturas, olores, paisajes, historias de vida (...) que funcionan como dinamizadores para la recreación de otras corporeidades existenciales posibles, así como de las formas de acceder a ellas.

Estas herramientas corporales, sonoras, verbales, plásticas e imagéticas abren grietas para la imaginación y encarnación de otras formas de sentir como alternativas de transformación de modos hegemónicos de percepción y acción en el mundo. El *taller artístico transformativo* se constituye, así como un entorno que se orienta a través del encuentro entre dos fuerzas: las experiencias, historias de vida, conocimientos y contextos que las personas participantes traen consigo y la posibilidad creativa de darles nuevos significados o reordenarlos si lo consideran necesario. En este ambiente, arte y vida se rozan, construyendo otras subjetividades, corporalidades y sensibilidades en un movimiento constante que nunca termina. En este camino, *un taller artístico transformativo* también puede entenderse como

(...) un dispositivo estratégico, en donde cada persona puede transitar un camino de forma individual en un espacio colectivo. Un lugar seguro de intercambio grupal. Un proceso en constante cambio, en el que se integran distintas prácticas y en el que se

reflexiona constantemente sobre el hacer y viceversa” (Velásquez & Alvarán, REVISTA TMA3, p. 84).

En consonancia con tales pensamientos,

El taller es el espacio que se habita, en el que se permanece. Si bien es el lugar (físico) donde intervienen herramientas, materiales, pensamientos, ideas, discusiones; es también un ambiente que no se ancla exclusivamente en un lugar geográfico, sino que va adquiriendo otra connotación. El lugar, es el conocimiento de un oficio, el lenguaje, el contacto, permeado por el movimiento que implica culturalmente la producción de objetos y no-objetos, pertinentes para su hacedor, como para su contexto. Taller implica residir, con relaciones, responsabilidades grupales y compromisos individuales. (Artistas- Docentes de "Taller y Viaje", 2011, p. 10)

Tales elementos permiten, finalmente, situar *el taller artístico transformativo* como una posibilidad de una plataforma particular de investigación-creación que permite, a través de la articulación entre el contexto académico y artístico, reunir un conjunto de prácticas inter y transdisciplinarias comprometidas en proponer nuevas metodologías, epistemologías, formas de hacer, interpretar y nombrar otras posibles formas de conocer. Desde estados porosos de estar en movimiento, se experimenta y se inventa otras formas de relacionarnos, nuevos territorios existenciales, nuevas formas de ser y estar con el mundo. Taller es cuando, a través de ejercicios de sociabilidad, intercambios, universos simbólicos y lenguajes, se construyen nuevas posibilidades de vida. Ideas estas que se conectan con lo que, aquí, nombro como *Translocar*, una ruta metodológica que emerge de experiencias de aplicación práctica junto a mujeres migrantes de diferentes geografías en el contexto de residencias artísticas y talleres artísticos.

3.6. TRANSLOCAR: por un pensamiento situado en movimiento.

En diálogo con dichas perspectivas teórico-metodológicas y con el objetivo de

investigar las corporalidades migrantes a través del movimiento danzado, se propone *Translocar*, un camino de investigación-creación de las sensibilidades cinestésicas encaminado a provocar la tomada de conciencia y la habilidad creativa del movimiento corporal a partir de las experiencias de vida de las personas que lo experimentan. Lo que llamo corporalidad migrante emerge, inicialmente, del reconocimiento de mi propia experiencia como mujer, bailarina, migrante latinoamericana y de las constantes sensaciones de invasión, discontinuidad, ruptura, de la sensación de estar “fuera de lugar”, de inapropiación, de intersecciones de fluyen fronteras y culturas que simultáneamente habitan y definen mi *identidad formada por manchas contradictorias* (Rivera Cusicanqui, 2018) y mis modos improvisados de moverme con el mundo.

En un segundo momento, parto del reconocimiento de la condición migrante en nuestros territorios latinoamericanos; si en el pasado más o menos reciente las lógicas de la inmigración, la permanencia y la apropiación eran formas recurrentes de desplazamiento, en la contemporaneidad las personas se mueven cada vez más en múltiples direcciones: hacia adelante, hacia los lados, hacia atrás, hacia arriba, hacia abajo, a través de diagonales, líneas, curvas, puntos, espirales “(...) por entre espacios, lugares, contextos históricamente situados y culturalmente específicos, cada vez más permeables, a través de diferentes y múltiples fronteras, no sólo nacionales”. (Álvarez, 2009, p. 10).⁶⁴ Es a partir de estas experiencias de movimientos multidireccionales desencadenados por diferentes cruces y posicionalidades que cuestiono el ser migrante como un ser translocado. Es decir, un ser que porta en su corporalidad una colección de experiencias simultáneas de múltiples tiempos y espacios y en constantes movimientos de actualización y reinención.

La identificación de estos modos existenciales translocados despertó en mí la necesidad de elaborar prácticas que pudieran capturar o al menos facilitar algunas comprensiones sobre las innumerables, complejas y, a menudo, contradictorias ubicaciones que definen y redefinen nuestras identidades a medida que nos movemos a través de diferentes localidades. Como señala Álvarez, nuestras múltiples ubicaciones o posiciones de

⁶⁴ Traducción mía.

sujeto cambian, a menudo dramáticamente, a medida que nos movemos o viajamos a través de localidades espacio-temporales. Nuestras subjetividades están al mismo tiempo basadas en un lugar y desplazadas o fuera de lugar (Álvarez, p. 10, 2009). Como seres situados y al mismo tiempo deslocalizados, seres de *estatus no localizables*, que se mueven a través de diferentes fronteras, no es raro que nuestras existencias perturben las estructuras normalizadoras y formateadoras del ser ya que, en cierta medida, obstaculizan las posibilidades de captura, control e identificación, propia de los poderes disciplinarios que eliminan la diversidad de existencias a través de modelos homogéneos y previsibles de existencia.

¿Y qué otro campo del conocimiento es capaz de facilitar el contacto y la reorientación de las diversidades de estructuras espacio-temporales que nos habitan de manera corporalizada, consciente e inventiva sino la danza? Al poner en relación planos altos, medios y bajos, tiempos lentos, moderados y acelerados, flujos continuos e interrumpidos, espacios personales y colectivos, fuerzas centrífugas y centrípetas, trayectorias lineales y curvas, movimientos contra y a favor de la gravedad, movimientos “internos” y “externos”, situaciones de equilibrio y desequilibrio, sucesivos transferencias de peso (...) las prácticas de improvisación en danza nos enseña a lidiar con la simultaneidad de fuerzas, aparentemente opuestas, que nos habitan, en un continuo movimiento de adaptaciones y aprendizajes de convivencia entre lugares, muchas veces, ambivalentes y contradictorios.

En este sentido, la bailarina-investigadora Ann Cooper Albright en su libro *Coreografiando la diferencia: el cuerpo y la identidad en la danza contemporánea* (2010) me ayudó a situar la naturaleza paradójica de la práctica de la danza contemporánea al señalar que la persona que la experimenta se convierte, al menos al mismo tiempo, objeto de representación y sujeto de su propia experiencia, lo que la califica como, simultáneamente, un producto y un proceso configurado a partir de la articulación entre las acciones de observar y ser observado. Así,

“(...) los cuerpos que danzan simultáneamente producen y son producidos por su propia danza. Este doble momento de bailar frente a una audiencia se convierte en un momento en el que un(a) danzarino(a) negocia entre la objetividad y la subjetividad

entre observar y ser observado, experimentar y ser experimentado, moverse y ser movido— creando de esta manera cambios en los códigos de representación que nos obligan a repensar la experiencia del cuerpo durante una performance. (Albright, 2010, p. 3)⁶⁵

En mi opinión, es precisamente en esta tensión entre las acciones de moverse y ser movido, de experimentar y ser experimentado, donde radica el potencial inventivo de las formas de relacionamiento espacio-temporales provocadas por la experiencia de bailar. Esta tendencia paradójica de la danza pone en relación fuerzas ambivalentes, que pueden desencadenar en quien la experimenta nuevos estados corporales, gestos y/o acciones, como caminos desconocidos o poco explorados anteriormente.

A lo largo de la práctica, tales descubrimientos pueden abrir una multitud de otras posibles redes de relaciones. Estas novedades no son necesariamente grandiosas o espectaculares: a veces, una forma diferente de mover los brazos puede despertar una nueva forma de mirar, que lleva a los pies a caminar de una manera más firme, lo que repercute en la forma en que se posiciona la columna, que provoca el deseo de emitir un sonido, que trae un recuerdo, que facilita el descubrimiento de nuevas cualidades y formas de moverse y posicionarse en la vida; provocando en quienes las experimentan a buscar nuevas dinámicas de traducción y significado, creando posibilidades de “desvíos” de perspectivas, de cambios de posiciones: experiencias de translocación.

A partir de estas percepciones, *Translocar* se construye a partir de la incorporación de cuatro ejes metodológicos tratados como brújulas que pueden facilitar la navegación por caminos investigativos-creativos utilizando los recursos propios de la danza en diálogo con otros campos del conocimiento, ellos son: 1) Jugando con prácticas de improvisación; 2) Recreando imágenes, autoimágenes e imaginarios 3) Transformando el espacio en lugar, 4) Creando en Desplazamientos. El movimiento como posibilidad inventiva es lo que une estos conceptos-acciones que implican asumir un dinamismo interno en las formas de proceder,

⁶⁵ Traducción mía.

así como en una postura investigativa-creativa comprometida con lo procesual, el cambio y el contextual.

3.6.1. Jugando con prácticas de improvisación:

Se aborda la práctica de la improvisación en danza como un modo particular de acción que permite la creación de movimientos en el tiempo real de su acontecimiento, convocando a las personas que improvisan a desarrollar un estado de atención despierta, una presencia en el “aquí y ahora”, para recibir y responder, dejándose modificar y, simultáneamente, modificando el presente de la manifestación en proceso. Para ello, a partir de procesos de exploración del movimiento, que pueden realizarse ya sea a partir de partituras coreográficas previamente configuradas o en tiempo real, se lanzan desafíos corporales para ser resueltos en movimiento tales como: cambios de direcciones espaciales, de tiempos, de dinámicas, de velocidades, de lugares, de planos, de flujos, variaciones de pausas, cambios en partes del cuerpo que realizan un determinado movimiento (...) como posibilidades de generar estados corporales flexibles y dispuestos a afrontar las necesidades de reorganización y adaptación ante lo inesperado. En el mismo sentido, se trabajan improvisaciones colectivas donde se dirige la atención a la percepción del otro y a las posibilidades interactivas a partir de los afectos recíprocamente provocados en el movimiento.

En diálogo con la Improvisación de Contacto, una práctica de danza contemporánea basada en el diálogo corporal espontáneo entre parejas, explorando el peso, el equilibrio, el tacto y el movimiento compartido, se conduce las percepciones de las participantes hacia su implicación sensible con el desarrollo del movimiento, de modo que se distancian de imágenes e ideas de forma consensuadas. Es decir, se provoca la exploración de movimientos en función de las posibilidades y sensibilidades de cada participante; por eso, la práctica no se basa en pasos o movimientos predeterminados que deban repetirse, sino que en estados y cualidades corporales a los cuales cada participante busca sus propios caminos de acceso, comprensión y recreación. Es por eso que propongo una experiencia de danza que no privilegia la visión como forma de translocar los modos de percepción y percepción de la cuerpo en el espacio. Parafraseando a Marie Bardet: una práctica que pasa de un modo de orientación visual a un modo de orientación propioceptiva, con especial énfasis en el sentido

háptico para abrir una zona de experiencias no codificadas y que permiten la exploración de movimientos desde territorios sensibles a través de la mediación de la piel. Con este enfoque no se elimina el sentido visual o la mirada, sino que se abordan a partir de las relaciones de contaminación con la propiocepción y el tacto (Bardet, 2018).

El tacto también es abordado en las relaciones de intercambio de peso, de acercamiento y distanciamiento, de apoyar y ser apoyado, en las acciones de ceder y resistir de manera que facilite la activación dinámica e interrelacional entre todos los sentidos como referentes de orientación espacial. En particular, es interesante practicar la dimensión de la reciprocidad inherente al sentido háptico, ya que, como señala la historiadora de la danza Annie Suquet, “(...) no se puede tocar sin ser tocado”, (Suquet, 2009, p. 533). Este hecho impulsa la construcción de danzas como resultado de dicha reciprocidad: un mover que se produce a partir de constantes ejercicios de negociación y regulación de relaciones físicas y emocionales mediadas por las superficies de la piel. Así, por ser una práctica que privilegia el movimiento a través del sentir, se configura como una práctica accesible a las cuerpos en sus más diversas estructuras y diversidades.

Por otro lado, establezco diálogos entre la práctica de la improvisación con los sentidos de juego y del jugar, propios de diversas manifestaciones y culturas populares afro amerindias latinoamericanas en las que, a través del acto de jugar, las personas y comunidades movilizan la liberación de normas rígidas y reinventan el mundo que los rodea creando espacios de expresión alternativos y flexibles. En la experiencia del juego en las culturas populares, se puede observar la flexibilidad, por ejemplo, en ausencia de reglas fijas, ya que las reglas de juego son creadas por las personas y comunidades que juegan y pueden ser recreadas y modificadas cuando sea necesario y en base a las necesidades de las personas que juegan (Amoroso, 2009). Por otro lado, el acto de jugar, al crear un ambiente alegre, lúdico y de festividad, facilita la deconstrucción de ideas del cierto y errado, de saber o no bailar ya que invita a cada persona a participar del juego desde sus propias posibilidades corporales.

Finalmente, propongo la práctica del *jugar improvisando* como lugar de interacción, creatividad y movilización de representaciones de la propia vida, en las cuales siempre es posible cambiarse en el encuentro con los demás, incluso para revolucionar la condición de

lo vivido. Al igual que jugar, improvisar requiere disponibilidad, atención, reacción, astucia, alegría, seriedad, audacia, inventividad e intuición para descubrir, sobre la marcha, las reglas que rigen la improvisación. Tales estados del cuerpo, provocados por el acto de improvisar mientras se juega, facilitan la búsqueda de nuevas disposiciones corporales a través de: la escucha somática, el contacto entre cuerpos, la percepción aguda de pequeños gestos, la movilización de sentimientos y emociones encarnados, del contacto con las propiedades compartidas entre las personas que improvisan y de las relaciones sensibles que se establecen con las materialidades y la informaciones presentes en el entorno, promoviendo así percepciones más precisas sobre sí mismos, los demás y el ambiente. Dichos aspectos se materializan a partir de las siguientes acciones:

Tabla 3. “Jugando con las prácticas de Improvisación” propuesta por la autora.

ACCIONES	POSIBILIDADES PRÁCTICAS DE ACCIONAMIENTO
Crear espacios de interacción e intercambio de juegos, manifestaciones artísticas y culturales propias de los lugares y en diálogo con los contextos de las participantes.	. Disposición espacial circular: concentración circular de energía colectiva y utilización del interior de la rueda como espacio expresivo. . Entrecruzamiento entre acciones de bailar-tocar y cantar . Uso de instrumentos musicales y canciones como motores de movimiento expresivo. . Recrear juegos y explorar nuevas reglas de improvisación a partir de juegos compartidos . Creación de composiciones coreográficas comunes basadas en movimientos provenientes de juegos compartidos y manifestaciones culturales.
Invocar la “libre expresión” de movimientos desde los gestos y acciones prosaicas presentes en la vida cotidiana de las personas y en los repertorios individuales y colectivos comunes a las comunidades que los experimentan.	. Improvisaciones basadas en formas particulares de caminar, sentarse, vestirse, gesticular, dormir, comer, formas de saludar, acercamiento y distanciamiento. . Improvisación de trayectorias y formas de desplazamiento a través de la creación de dibujos y mapas coreográficos individuales y colectivos. . Exploración de movimientos basados en una pulsación rítmica común desde indicaciones simples y directas.

	. Exploración de diferentes cualidades corporales a partir de conexiones con los elementos: tierra, agua, fuego y aire presentes en las características del lugar y en las corporalidades de las participantes. . Exploración de diferentes formas de apoyo y cualidades de movimiento basadas en la relación entre los pies y el suelo.
Fomentar la exploración del movimiento a partir del reconocimiento sensible de las partes del cuerpo, de acciones básicas como disparadores del movimiento, así como de las posibilidades de conexión entre las anteriores, Profundizar en las formas de relación con el espacio como camino para reconocer las potencialidades y límites corporales de cada participante.	. Provocar la creación de movimientos a través de las acciones de: oír, ver, tatear, respirar, detenerse, hablar, apoyarse, flotar, caminar lenta y rápidamente, correr, girar, esperar, preguntar, desde una parte del cuerpo poco utilizada. . Improvisación basada en la exploración y reconocimiento de estructuras hueso-musculares (tamaños, pesos, formas, dimensiones, tono...) y sus conexiones óseas (cabeza-cóccix; escápula-mano, isquio-talón) . Exploración del espacio de forma tridimensional y esférica utilizando visión periférica (arriba-abajo, laterales, diagonales, espirales) y sentidos de orientación a través de la piel; . Proponer la exploración de movimientos a partir de retos corporales como: cambios de direcciones espaciales, tiempos, dinámicas, ritmos, velocidades, lugares, planos, flujos, intensidades, variaciones de pausas, cambios en partes del cuerpo que realiza un determinado movimiento.
Recuperar y movilizar las experiencias vividas como fuente de autoconocimiento de la experiencia corporal;	. Compartir historias personales y situaciones vinculadas a experiencias migratorias. . Bailar la historia personal compartida a través de la creación de una partitura coreográfica y el uso de gestos, acciones, movimientos, objetos, música, vestimenta y/o espacios significativos.

	. Bailar la historia de la companera en función de lo que percibo y siento de la otra y/o de lo que es significativo para mí. . Improvisar y recrear colectivamente nuevas historias y/o la posibilidad de movilizar/actualizar los sentimientos que despiertan las historias vividas. . Explorar posibles actitudes y posiciones corporales para afrontar situaciones y contextos desafiantes.
Proporcionar exploraciones corporales a través de encuentros y contacto corporal con otros cuerpos.	. Exploraciones de movimientos desde diferentes puntos de contacto de un cuerpo en relación con otro. . Experimentar movimientos a través de las acciones de: dar y recibir peso, moverse y ser movido, llevar y ser llevado. . Experimentar rutas de movimiento desde el cambia de diferentes ejes, ubicaciones y planos, como: . plano sagital (verticalmente, de adelante hacia atrás, paralelo a la sutura sagital del cráneo, derecha/izquierda o medial/lateral); . plano frontal (verticalmente de izquierda a derecha, paralelo a la sutura coronal, adelante (anterior) atrás (posterior). . plano transversal (horizontalmente, paralelo al horizonte, arriba/abajo). Etc...

3.6.2. Re-creando imágenes, auto-imágenes e imaginarios

Cada uno de nosotros habla, se mueve, piensa y siente de manera diferente, según la imagen que nos hemos construido de nosotros mismos a lo largo de los años. Para cambiar nuestro modo de acción, debemos cambiar la autoimagen que hay dentro de nosotros. (Feldenkrais, 1977, p. 27)

A partir de la observación de la importancia de reconocer las imágenes construidas de nuestras cuerpos y su estrecha relación con las formas en que actuamos y nos posicionamos

en la vida, busco, a partir de enfoques somáticos en diálogo con la danza, prácticas que faciliten una inmersión y expansión de la autoconciencia, en relación con los demás, a través del movimiento. Son exploraciones cinéticas basadas en las diferentes posibilidades de modos de ver, percibir, sentir, nombrar e imaginarse, que con el tiempo pueden complejizar y aumentar el poder de elección y los modos de actuar frente a la vida, configurando en una conquista de “libertades”.

A través de herramientas que incluyen variadas cualidades del tacto, reconocimiento de patrones respiratorios, emociones que recorren el cuerpo a partir de estados tónicos específicos, intercambios verbales empáticos y prácticas investigativas de autocuidado, se establecen dinámicas que facilitan procesos de descubrimiento y profundización de las propias formas de moverse. Con este fin, se invita a las participantes a conectarse con las actividades vitales "internas" de su cuerpo a través de una interacción consciente y creativa con el medio "externo". A partir de este tránsito de movimientos, las participantes son conducidas a una práctica de observación atenta de sí mismas y de distanciamiento de ciertas imágenes e imaginarios femeninos que enclaustran formas personales de pensar y actuar.

Los ejercicios se realizan de forma verbal, tanto de manera individual como colectiva, animando a cada participante a explorar y desarrollar sus movimientos en función de sus propias formas de hacer según sus posibilidades y límites individuales. En particular, se pone énfasis en las acciones de “mirar y ser mirada” y “tocar y ser tocada” a partir de la exploración de los sentidos propioceptivos y del tacto. A través de tales exploraciones, las participantes son invitadas a explorar otras formas de resolver “problemas” a través del movimiento y de un trabajo constante de multiplicar formas de orientarse y hacer imágenes a través del movimiento.

Entrelazado con estos procedimientos, se trabaja compartiendo historias de vidas y situaciones vividas, particularmente experiencias vinculadas a procesos migratorios, de modo que los experimentos corporales puedan situarse a partir de situaciones individuales y/o colectivas concretas. Así, los ejercicios propuestos invitan a las participantes a prestar atención a su propia cuerpo, a las sensaciones y sentimientos, a sus propias formas de

moverse y establecer relaciones de modo que tengan tiempo suficiente para explorar conocimientos sobre sí mismas, sus potencialidades, formas personales poco investigadas o incluso desconocidas. La intención final es invocar una presencia atenta y curiosa: una persona que se pregunta y reflexiona sobre sí misma en movimiento a partir de lo que siente y percibe. Dichos aspectos se materializan a partir de las siguientes acciones:

Tabla 4. Recreando imágenes, auto-imágenes e imaginarios, propuesto por la autora.

AÇÕES	POSSIBILIDADES PRÁTICAS DE ACIONAMENTO
Exploración del movimiento a partir de la construcción de un estado introspectivo y el contacto con uno mismo y las propias sensibilidades. \	. Exploraciones del movimiento basadas en las acciones de cerrar los ojos, la percepción de sonidos y ruidos que componen el ambiente, la temperatura y textura del lugar, la conexión del movimiento con la respiración y la pulsación interna. . Exploraciones sobre el ritmo y amplitudes respiratorias en cada movimiento y sobre el tiempo necesario para que el cuerpo se vuelva más flexible. . Improvisación basada en el estudio y movilización de las articulaciones, pequeñas y grandes, como forma de aceitar y disponibilizar el sistema articular y musculoesquelético, así como la liberación progresiva de tensiones con el fin de ampliar las posibilidades de movimiento.
Motivar la exploración del movimiento a partir de la interrelación, integración y desjerarquización entre los sentidos.	. Experimentación de movimiento basados en las acciones de hacer-escuchando, escuchar-haciendo, mirar-tanteando, oler-escuchando, oler-tateando (...). . Improvisaciones basadas en la intersección de estímulos sonoros, visuales e imágéticos propios de los universos culturales y sensibles de las participantes. . Movilizaciones corporales a través de un enfoque de mirada y escucha para una parte o marcas específicas del cuerpo (reconocimiento de tamaños, pesos, formas, curvaturas,

	dimensiones, experiencias e historias vinculadas a dichas partes y/o marcas).
Movilizar la exploración del movimiento a través del ejercicio de mirar y ser mirada y tocar y ser tocada.	. Automaqueo y mapeo corporal colectivo a través de diferentes cualidades y posibilidades del tacto y el uso de una temporalidad extendida. . Creación de cartografías corporales que luego se materializan en el cuerpo a través de composiciones coreográficas, como recursos para localizar, nombrar y movilizar sentimientos y emociones corporalizadas. . Exploraciones coreográficas en parejas basadas en la experiencia de manejar y ser manejada. . Exploración de diferentes formas de mirar: mirar con las manos y diferentes partes del cuerpo, mirar con los ojos cerrados, mirar a la pareja durante un tiempo prolongado, mirarse a sí mismo a través del espejo, dibujar y garabatear lo que siento y veo , modelar lo que veo en mí, nombrar lo que veo en mí y en el otro, aprender el movimiento del otro, enseñar mi movimiento al otro.
Despertar y profundizar el interés por una danza colaborativa y la posibilidad de moverse con las otras	. Escuchar atentamente y reconocer las historias personales y colectivas de las participantes. . Reconocer y adaptarse a las necesidades particulares de las participantes. . Incorporar los conocimientos de las participantes, proporcionando un ambiente de protagonismo, seguridad y autonomía. . Proporcionar momentos de intercambio de experiencias, basados en la escucha atenta de los relatos individuales sobre posibles cambios y descubrimientos experimentados durante la práctica.

3.6.3. Transformando el espacio en lugar

Durante muchos siglos, la danza occidental se basó en conceptos de la mecánica clásica para comprender el espacio. Con los postulados newtonianos, como máxima expresión de esta corriente, se presenta la noción de espacio de forma homogénea a partir de estudios de la geometría de proporciones, cálculos y dimensiones aparentes. De manera vinculada, con la proposición de las ideas de tiempo y espacio absolutos, los mismos comienzan a ser tratados como fenómenos susceptibles de medición, homogeneización y uniformidad. En esta lógica, el espacio era visto como lo mismo en todo el universo, lo que significa que sus propiedades permanecían intactas, independientemente del contexto en el que se ubicara (Aquino, 2008). Desde este enfoque, se puede afirmar que espacio, en general, significa los locales en los que se realizan acciones, refiriéndose a algo físico que puede ser llenado por movimientos, objetos, materiales, muebles, equipos, etc., revelando así, un mundo bajo control.

En cambio, Translocar, en diálogo con perspectivas de la danza contemporánea y con otros campos del conocimiento, como la termodinámica, la química física cuántica y el estudio de los sistemas de no equilibrio (Prigogine, 1991) aborda ideas de inestabilidades, autoorganización y probabilidades para tratar las relaciones espacio-temporales. La radicalidad de tales concepciones radica en el hecho de que hay un paso de la certeza y la previsibilidad como leyes universales de la física a casos simples y específicos, señalando que la mayoría de las estructuras complejas que conocemos sólo pueden “producirse” lejos del equilibrio. Tales ideas resuenan también con las investigaciones propuestas por Agnès Surbezy en el libro *El Tratamiento cuántico de la historia en la dramaturgia femenina actual* (2008) donde, en el capítulo *Dramaturgias femeninas en el Teatro Español contemporáneo: entre pasado y presente*, la autora explora cómo dramaturgas contemporáneas utilizan un enfoque narrativo que hace referencia a conceptos de la física cuántica, como la indeterminación y la superposición, para romper con las estructuras lineales temporales y espaciales en el teatro, permitiendo lecturas múltiples e interpretativas del pasado y el presente. Con el cuerpo no es distinto. El mismo, entendido como un sistema complejo alejado del equilibrio (Bittencourt, 2001; Katz & Greiner, 2005; Brito, 2008, Setenta, 2008), refleja en sus estructuras la dinámica de interacciones y relaciones que establece con el ambiente.

En el tránsito entre procesos biológicos y culturales, el cuerpo se rehace permanentemente en un flujo entre regularidades e irregularidades. La danza como una de sus ocurrencias no escapa a esta lógica: un proceso en constante transformación, en el que las emergencias no terminan”. (Vallim, 2004, p.19)⁶⁶

Tales planteamientos me permitieron indagar la corporalidad misma y las formas de relación con el espacio a partir de modos orgánicos e inventivos de moverse, diferentes calidades de presencia, espacios de comunicación de sensibilidades y la desestabilización de espacios sociales limitantes. Por lo tanto, aquí parto de la comprensión de que la danza y el espacio se co-constituyen de manera dinámica y autoorganizativa (Bittencourt, 2001), transformándose mutuamente a través de cambios en los estados corporales y variaciones cinéticas que desencadenan la espacialización de aspectos emocionales, psicológicos. y estético.

Pensar el tiempo-espacio a partir de supuestos dinámicos me conduce a pensar la idea de *lugar*, entendiéndolo a partir de los elementos que componen el espacio físico ampliado a partir de las relaciones dinámicas que se establecen en su interior. Este tipo de relaciones se dan en el ámbito de la subjetividad y se refieren a los afectos, a las relaciones interpersonales entre sujetos que viven en un espacio determinado. El concepto de lugar, desde esta perspectiva, abarca el contexto de cuestiones objetivas (físicas y materiales) y subjetivas (relaciones) que se establecen en su interior, caracterizado como un espacio de vivencia en el que el sujeto actúa e interactúa de múltiples maneras (Santos,1997), así el lugar reúne significados, historias individuales y colectivas y apoya la construcción y reconstrucción de identidades.

Por ello, Translocar apuesta por transformar espacios en lugares que puede materializarse a través de las siguientes acciones:

⁶⁶ Traducción mía.

Tabla 5. Transformando el espacio en lugar, propuesto por la autora.

ACCIONES	POSIBILIDADES PRÁCTICAS DE ACCIONAMIENTO
Generar modos de organización espacial y ocupación afectiva con el lugar de la “Sala de danza”	. Crear dinámicas de percepción y observación atenta en relación al espacio a partir de otras posibilidades de velocidad y temporalidad de desplazamientos, ángulos de observación del espacio, de recorrido y ocupación de espacios poco habitados, ajustes y contacto entre los cuerpos de las participantes con el cuerpo del lugar. . Crear desde y con las disposiciones físicas y concretas presentes en el espacio: estructuras arquitectónicas, temperaturas, sonidos, olores, transitos, voces, luminosidad, presencias, simetrías y asimetrías. . Tejer la práctica como experiencia colectiva, como actividad que posibilita el fortalecimiento de las relaciones grupales y la creación de acuerdos colectivos de convivencia. . Escuchar-ver-sentir lo que otras personas tienen que danzar-decir de modo que las memorias sean evocadas y compartidas. . Establecer un espacio de trabajo acogedor donde haya suficiente espacio-tiempo para el ejercicio de la copresencia entre diferentes prácticas, corporalidades y sensibilidades. . Fomentar el cuidado del espacio: limpieza del suelo, eliminación de basura, organización de materiales al inicio, durante y al final de las actividades.

3.6.4. *Creando en desplazamientos:*

Fernandes (2006) afirma que, para Laban, la idea de transición y huellas de movimiento son fundamentales para pensar la danza: “Lo importante es lo que sucede entre puntos en el espacio, en el proceso y no en el objetivo final” (p.192).⁶⁷ Lo que me lleva a abordar esta afirmación es, precisamente, el interés por la dimensión procesual que puede

⁶⁷ Traducción mía.

asumir la práctica de la danza. Prestar atención a las trayectorias de los movimientos significa poner el foco de observación en lo que sucede entre lugares y no en su punto final, lo que implica pensar la práctica no desde objetivos causales, sino desde la percepción de cómo cada cuerpo soluciona y se organiza en movimiento.

Es a partir de estos entendimientos que las ideas de ruta, tránsito, desplazamientos y acontecimientos entre lugares comienzan a habitar el universo translocado. Me interesa abordar la idea de desplazamiento de manera amplia, abrazando una diversidad de perspectivas del movimiento, tales como: físicas, emocionales, perceptivas, geográficas, políticas, culturales (...). Así, en una primera capa, la práctica introduce experimentos corporales en torno a diferentes formas de desplazamiento con el espacio: caminando, saltando, corriendo, siendo transportada, transportando girando, rodando, arrastrando, deslizando (...) introduciendo, a lo largo del tiempo, diferentes tipos de trayectorias y direcciones: recorridos rectos, curvos, diagonales, espirales, para adelante, para atrás, para derecha, para izquierda, para arriba, para abajo, para las diagonales, los cuales pueden realizarse de manera individual y/o colectiva. Con tales propuestas se pretende provocar que las participantes reconozcan sus propias dinámicas y lugares de confort/incomodidad con el movimiento, así como profundizar su percepción alrededor de las fisicalidades y sensaciones que despiertan las diferentes formas de relación con el espacio.

En un segundo nivel, se propone que las participantes lleven la atención, durante dichos desplazamientos, a los ritmos de la cuerpo (desde la respiración, la dinámica de expansión y retracción, las direcciones espaciales, las transferencias de peso, el reconocimiento de las tensiones y el tamaño del movimiento). En este proceso se activa la noción de cinesfera como una forma de abordar el desplazamiento de uno mismo hacia las posibilidades de expandirse y ocupar el espacio y encontrarse con las demás. Al poner en relación las cinesferas se estimulan acciones de interconexión e interdependencia, en las que el movimiento personal sólo es posible a través del contacto, el diálogo y la comunicación con el movimiento de las demás. Estos aspectos, además de multiplicar las posibilidades de desplazamiento, invocan fuerzas y modos colectivos y cooperativos de moverse: lo que yo llamo *co-movencias*.

En una tercera capa exploratoria se invocan contenidos cotidianos y, particularmente, simbólicos, constituyentes de las sensibilidades, historias y experiencias de vida que habitan los imaginarios de cada participante. En particular, Translocar pone especial énfasis en los desplazamientos perceptivos relacionados con la autoimagen y sus asociaciones con cuestiones de género y migración. Es decir, se trabajan ejercicios corporales planteándose preguntas concretas como: ¿Cómo me veo? ¿Cómo veo a la otra? ¿Cómo me ve la otra? ¿Qué significa ser mujer? ¿Cómo he aprendido a ser y sentirme mujer? ¿Qué he encontrado y sentido en mis desplazamientos? A través de ruedas de conversación y el relevamiento de palabras, imágenes, huellas, sensaciones relacionadas con estereotipos de género, vinculados a experiencias de desplazamiento personales y/o colectivas, se incentiva a las participantes a encarnarlas a través de la exploración de formas, acciones, posturas, ritmos, atmósferas, posiciones, estados corporales y sentimientos que tales palabras evocan en la búsqueda de desarrollar una interacción creativa y su deconstrucción en la búsqueda de otras posibilidades de ser y estar. Estas palabras, imágenes y trazados funcionan como desencadenantes que alientan a las participantes a simbolizar sus contenidos sensibles a través del movimiento danzado. En concreto, estos fundamentos se materializan a través de las siguientes acciones

:

Tabla 6. “Creando en deslocalamentos”, creado por la autora.

Exploración de formas, direcciones y trayectorias de desplazamiento.	. Improvisaciones basadas en la exploración de diferentes direcciones, velocidades y formas de direccionamiento del cuerpo con el espacio: centro-periferia, adelante-atrás, alto-bajo (...); impulsos y palancas de flujos de movimiento; direcciones de los soportes del cuerpo en relación con el espacio y modos espirales de rotación de las articulaciones. . Exploración de trayectorias de movimiento a partir de la percepción y el contacto con los ritmos corporales: respiración, contracción, expansión, transferencias de peso, reconocimiento y liberación de tensiones. . Exploración de la autoimagen en movimiento basadas en el diálogo con dibujos, trazados, garabatos, modelaciones en relación con las formas en que uno se ve y se percibe a sí mismo y a las demás.

	. Exploraciones de formas de moverse con la otra: acercarse y alejarse, conexión entre miradas, contacto piel con piel, respirar con, entrar y/u oponerse al flujo de movimiento de la otra, manipular y ser manipulada. . Creación de composiciones coreográficas de recorridos de movimiento basados en el reconocimiento e invocación de los contenidos afectivos vinculados a las experiencias de vida y desplazamientos de las participantes.
Improvisar con estereotipos de género y de migración	. Crear espacios de diálogo y escucha atenta en torno a los estereotipos de género y de la condición migrante y sus impactos en la vida de las participantes. . Exploración de formas de nombrar y graficar dichos estereotipos y experiencias. . Encarnar tales estereotipos a través de la exploración de las materialidades de tales grafías creadas y la repetición de gestos, posturas, relaciones espaciales y la elaboración en movimiento de otras posibilidades de deshacer y recrear tales imágenes.

Finalmente, apuesto a que, a partir de la articulación entre estos cuatro ejes metodológicos, sea posible crear una red de fuerzas creativas que, a través de: modos particulares de moverse, la improvisación de movimientos basados en el sentir, el moverse con la otra, la exploración de la diversidad de puntos de referencia y formas de orientación del cuerpo con el espacio-tiempo, el ejercicio crítico y creativo de los modos de sentir y percibir puede contribuir al establecimiento de un campo de prácticas que faciliten el descubrimiento de modos más sensibles y conscientes de relacionarnos con nosotras mismas, con los/las/les demás y con el mundo. Al mismo tiempo, creo que profundizar en dichos elementos también puede contribuir a la construcción de acciones políticas colectivas para deconstruir imaginarios estereotipados de género y migratorios, tanto personales como colectivos, a través de la movilización, visibilización y reinvención de nuevas imágenes, especialmente aquellas que están latentes, reprimidas y/u olvidadas, pero que forman parte de nuestras corporalidades, sensibilidades, memorias, experiencias y trayectorias de vida

como mujeres migrantes.

Para investigar los efectos, impactos y potencialidades de tales prácticas, en el próximo destino me dedico a la sistematización, aplicación y análisis de una experiencia concreta de aplicación de tal propuesta, a partir de la cual, dudas, desafíos, límites, debilidades y nuevas posibilidades han sido y siguen siendo descubiertas.

DESTINO IV. REALOCAR

4.1. ATERRIZANDO: APLICACIÓN DE LA PROPUESTA METODOLÓGICA. SEGUNDA FASE DEL CAMPO

En este destino, entraremos en la descripción del proceso metodológico utilizado para la creación del taller “Creación Compartida en Danza con Mujeres Migrantes”, así como su aplicación, análisis y valoración de resultados. Para dar cuenta de estas acciones, utilizaré la lógica propuesta en la *Guía de Observación*⁶⁸ desarrollada colectivamente por la red de investigadoras (es) del programa TransMigrARTS. La guía se organiza con base a un sentido temporal, “Antes-Durante-Después” del taller, proponiendo para cada uno de estos tres momentos, indicativos acordados como fundamentales para la organización de un taller artístico, así como para el proceso de observación de las transformaciones de las personas participantes. Tales indicativos surgen del debate colectivo a partir de la experiencia práctica de aplicación y observación de talleres artísticos implementados en el desarrollo de este programa.

Además de dialogar con los elementos y la temporalidad que propone la guía, como forma de orientar las acciones investigativas desarrolladas en esta investigación, me pareció relevante revelar algunos antecedentes y elementos que fueron decisivos para el proceso de estructuración previa del taller, incluso antes de su fase de desarrollo y que, aquí, llamo ANTES DEL ANTES. Este momento abarca: 1) la contextualización de cómo surge la propuesta del taller; 2) el proceso de pasantía doctoral en el que participé como observadora-participante de talleres artísticos TransMigrARTS; 3) la realización de pre-talleres, donde pude ensayar algunos elementos metodológicos, logísticos y operativos, así como acercarme

⁶⁸ Esta guía de observación-valoración fue creada colaborativamente durante el mes de enero de 2022, en un encuentro científico interdisciplinario del programa TransMigrARTS en la ciudad de Granada en España, basado en Metodologías de Investigación Creación Aplicada desde el campo del arte, en diálogo con disciplinas de las ciencias humanas, sociales y exactas. Se trata de un material orientado a valorar las posibles transformaciones de las personas migrantes cuando entran en contacto con las prácticas artísticas. Este documento puede verse en la revista TMA número 2 en el enlace: <https://www.transmigrarts.com/3d-flip-book/tma2/>

por primera vez a la comunidad colaboradora; y 4) el conocimiento y revisión de las prácticas y manifestaciones artísticas de esta comunidad. Estos cuatro puntos permitieron iniciar el proceso de caracterización de la comunidad y actualizar el diseño metodológico del taller, a partir del diálogo entre los elementos observados, el intercambio y debate científico con otras investigadoras (es), estructuras y, sobre todo, del encuentro con las personas y con las realidades concretas de la comunidad.

La sección denominada ANTES DEL TALLER, busca resaltar los acuerdos previos, los elementos y las acciones científicas que se realizaron con antelación para cubrir el proceso de preparación del taller. Entre ellas aparecen la elaboración del dossier ético, orientado a definir los principios y fundamentos bioéticos necesarios para el establecimiento de prácticas cuidadosas y responsables entre todas las personas involucradas en el taller; así como las reflexiones teórico-prácticas que emergen de este innovador ejercicio en el cual, el campo de la bioética se encuentra con el campo de la investigación-creación. También ingresamos al proceso de caracterización de la comunidad e identificación de vulnerabilidades, los cuales trabajamos desde el encuentro, escucha y diálogo con las personas durante un importante evento cultural territorial. El dibujo o mapa del taller también aparece como una acción previa orientada a precisar los objetivos, la justificación, así como los componentes artísticos/metodológicos que conforman el taller: la secuencia de ejercicios, dinámicas, recursos, definición de espacios, tiempos.

En el DURANTE EL TALLER aparece un proceso de descripción reflexiva desarrollado a través de las acciones de interpretar, recopilar, registrar y sistematizar las experiencias e informaciones generadas durante las actividades artísticas aplicadas. Para dar cuenta de tales acciones, utilizamos herramientas propias de la etnografía como: el diario de campo, la observación participante, conversaciones informales y registros en video y fotográficos. También se utilizó una herramienta creada colectivamente, junto a mi compañera y mis compañeros doctorandos de la UDFJC y LECSA: Sandra Suarez, Daniel Pinzón y Rafael Acero, denominada *Diarios personales de los participantes* (2022), a partir de la cual se buscó, de forma individualizada, provocar formas sensibles de registro y reflexión. Para movilizar modos de comprensión y análisis desde el campo de la danza, para

observar y nombrar las transformaciones que se revelaron durante las prácticas artísticas, utilizamos un proceso interpretativo desde el propio proceso creativo basado en recursos cualitativos y performativos. En este sentido, se propuso una “Bitácora CoreoGráfica”, una forma particular de registro-observación que busca *coreografiar experiencias en movimiento* a partir de la implicación directa y sensible entre quien registra y la experiencia registrada. La Bitácora, es un intento performativo de capturar sutilezas, flujos energéticos, formas y orientaciones de los movimientos colectivos que emergen de la interrelación entre las personas que participan en el taller, las materialidades y las prácticas artísticas propuestas.

A partir de estas herramientas pudimos proponer diferentes momentos y estrategias interpretativas. Se realizó una primera interpretación en la que se buscó recolectar lo que les pasó a las personas participantes (audiencias) a partir de datos cualitativos y performativos generados por las experiencias coreográficas a partir de procesos de retroalimentación que se llevaron a cabo al final de cada jornada de trabajo, donde se pudo acceder a la información relevante en relación al impacto, el nivel de recepción y percepciones sobre las experiencias de las participantes. Posteriormente, construimos interpretaciones colectivas sobre estas experiencias entre el equipo de investigadoras del proyecto compuesto por: Carolina Mahecha⁶⁹, Elvira Molina Fernández⁷⁰, Yamile Turizo⁷¹, con la colaboración del doctorando

⁶⁹ **Carolina Mahecha Quintero**, es politóloga (UNAL-Bogotá). Maestra en Artes Escénicas con énfasis en interpretación de Danza Contemporánea (ASAB, UDFJC, Bogotá). Máster en Artes Escénicas (UFBA-Brasil). Estudiante del Doctorado en Artes del Espectáculo de la Universidad de Toulouse-Jean Jaurès (Francia) y del Doctorado en Artes Escénicas de la Universidad Federal de la Bahía (Brasil), universidades en la que realiza la tesis titulada: *Corporalidades de mujeres migrantes latinoamericanas. Una proposición de investigación-creación en danza contemporánea*.

⁷⁰ **Elvira Molina Fernández**, es maestra y psicopedagoga. Profesora de la Universidad de Granada en el Departamento de Pedagogía. Maestra, Psicopedagoga, Máster en Gestión Democrática y Doctora de la Universidad de Granada. Es miembro del Instituto de Migraciones de la Universidad de Granada y docente en el Máster en Cultura de Paz, Conflictos, Educación y Derechos Humanos de la misma Universidad. Tiene una larga trayectoria con el trabajo con comunidades desde el desarrollo comunitario y el quehacer socioeducativo en contextos de frontera y con población migrante. Elvira asume el rol de recogida de la valoración y opinión de las personas participantes, a través del instrumento elaborado y validado para tal fin por el equipo de la Universidad de Granada

⁷¹ **Yamile Turizo**, es psicóloga. Especialista y Magíster en Desarrollo Social. Estudiante de Doctorado en Psicología de la Universidad de Toulouse-Jean Jaurès, Francia. Profesora universitaria de la Universidad de la Costa (Barranquilla, Colombia), e Investigadora asociada de MinCiencias. Cuenta con 14 años de experiencia en investigación e intervención con población migrante y víctimas de violencia por conflicto armado, y violencia de género.

Daniel Pinzón⁷². A partir de estas interpretaciones colectivas, pude tejer percepciones y poner en diálogo diferentes puntos de vista. Un tercer momento interpretativo emergió de la apreciación crítica de las transformaciones que experimenté desde mi triple rol como tallerista, bailarina e investigadora. A partir de distintos parámetros de registro -antes, durante y después del taller- se buscó crear puentes interpretativos desde una perspectiva procesual, y de modos cinéticos y “somáticos de atención”. (Csordas, 1993)

El momento denominado DESPUÉS DEL TALLER, se concentra en el proceso de análisis y profundización de las lógicas interpretativas, utilizadas para comprender cómo los dispositivos artísticos aplicados, dinamizaron transformaciones en las personas participantes (incluida yo) con el particular interés de identificar cambios en torno a la autoimagen y a los procesos de silenciamiento. Las diferentes materialidades creadas durante el taller, tales como: dibujos, garabatos, cartografías corporales, poemas, palabras, sonidos, movimientos, formas en esculturas, gestos, acciones, voces, coreografías (...), constituyeron un corpus diverso y complejo. Para rigor en el proceso de interpretación y análisis de dichos datos, fue necesario organizarlos en 4 momentos distintos y complementarios.

Inicialmente, se realizó un análisis cualitativo de los contenidos del informe científico⁷³, elaborado de manera colaborativa por el equipo de investigación mencionado anteriormente, en diálogo con la *Guía de Observación* y otros documentos adjuntos asociados a lo mismo, como textos, artículos y materiales de apoyo. En este proceso se analizaron los contenidos evidentes de los textos escritos, así como se buscó rastrear los sentidos y significados implícitos en ellos. Los resultados de esta fase mostraron la recurrencia de 5

⁷² **Daniel Pinzón** es Candidato a Doctor en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital, Magíster en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia, Diploma en Antropología del Arte de Latir A.C. y el CIESAS en México, Diploma en Estudios Editoriales por el Instituto Caro y Cuervo, Licenciado en Educación Artística de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en Bogotá.

⁷³ El informe científico del taller es uno de los productos científicos previstos por el proyecto TransMigrARTS. Realizado de manera colaborativa, por el equipo de investigadores que participan del taller, el documento busca recuperar, valorar y analizar las experiencias observadas a partir de las percepciones, diálogos y experticias de cada investigador.

categorías: *cuerpa, mujer, participante, comunidad y actividad*. Dichas categorías, a lo largo del proceso de análisis, son recuperadas y relacionadas con las intencionalidades y efectos de las prácticas artísticas aplicadas en el taller, así como con la problematización de sus “eficacias transformativas”.

En un segundo momento, para analizar los caminos y trazados que movilizan y orientan a las participantes a transitar la experiencia con el taller, proponemos la aplicación de un modo de valoración que se teje a partir del diálogo con el concepto de *ductus cinético* (García, 2016). María Teresa García toma la definición de *ductus* propuesta por Mary Carruthers entendida como “la forma en que una obra guía a alguien a través de sí misma” (Carruthers, 2010, p. 190); y a partir de ella invita a reconocer las formas particulares en que artistas arreglan sus obras, imaginando y planificando *rutras, itinerarios y dispositivos* específicos para facilitar el proceso de aprehensión y/o provocar un determinado efecto en quienes las experimentan. García (2016) plantea que las disposiciones formales y compositivas de una obra, en sí mismas, son agentes que provocan y dirigen movimientos perceptivos, físicos y sensoriales (...); tales movimientos no son orientaciones cerradas en sí mismas, son canales dinámicos, vías de probabilidades que adquieren nuevas intensidades y coloraciones, a partir del encuentro con las experiencias de las personas que las transitan.

García, (2016) al proponer el concepto de *ductus* como ruta investigativa y valorativa para investigar los procesos de formación en artes, nos permite vislumbrar el taller artístico como un *ductus*, en la medida en que el mismo, a través de un diseño previo de fases específicas y ejercicios intencionados, planifica rutas probables para alcanzar objetivos propios con aquellas personas que aceptan transitar y dejarse conmover por él. Siguiendo las pistas de la autora, de sus aportes científicos compartidos en el contexto del Taller Laboratorio y Seminario Taller II del Doctorado en Estudios Artísticos, así como de los diálogos establecidos durante el proceso de tutoría de esta investigación (2024); aplicamos la categoría *ductus cinético* como dominio de observación etnográfica y una forma de valorar las tramas compositivas de intersensibilidades en movimiento (García, 2023; Carruthers, 2010), que emergen durante la realización de la propia experiencia creativa con el taller a partir de las interrelaciones entre 1) compositor (tallerista), 2) audiencias (participantes) y 3)

composiciones (materialidades y prácticas), concebidas como agentes emergentes de igual importancia y compromiso dentro de la experiencia estética.

Con el fin de visualizar y verificar dichos elementos y relaciones, se propone un tercer y cuarto momento valorativo. El tercero es la composición de instrumento *flujograma* que, de igual manera, fue conformado a través de diálogos establecidos con la investigadora María Teresa García (2023) como una posibilidad de registrar y analizar el taller a partir de la noción el *ductus cinético* de las intersensibilidades.

El flujograma que se organiza a través de la fragmentación temporal de los momentos del taller, busca recuperar de modo detallado las huellas y vestigios de hechos y situaciones significativas, vividas de manera particular por cada uno de los agentes analizados. Esta herramienta, creada en conjunto con un proceso de revisión sistemática de los registros videográficos del taller y la intersección entre las acciones de filmar, grabar y anotar, permite, a partir de una visualización simultánea, recoger las interrelaciones entre estos tres vectores, y revela las maneras como estos agentes se coafectan y cocrean cualidades y rutas cinéticas (García, 2016) singulares, así como las transformaciones emergentes derivadas de ellas.

Finalmente, el cuarto momento está dirigido al ejercicio de profundizar en las lecturas de dichos materiales y materialidades resaltadas con el flujograma. A partir de mi propia experiencia como investigadora, se buscó visibilizar los matices cinestésicos y las dinámicas cualitativas que emergen de las experiencias en movimiento. Para ello, seguimos las pistas y herramientas que nos ofrece la fenomenología, especialmente la propuesta fenomenológica de Sheets Johnstone (2011). Partiendo de la *Estructura cualitativa primaria del movimiento* (Sheets-Johnstone, 1966, 2011) la autora propone un sistema complejo e integrado de análisis del movimiento que, al partir de la inseparable relación entre movimiento y afectividad, nos permite distanciarnos de los procesos de visualización mecánicas y geométricas del cuerpo/movimiento.

Asumir el fundamento de que todo movimiento animado (o de los seres vivos) va acompañado de un estado afectivo y emocional (Sheets-Johnstone, 2011) significa reconocer la unidad inseparable y co-constitutiva entre *cuerpomente* que, en otras palabras, implica comprender que el movimiento no es una materia aislada que pueda analizarse de forma

independiente y neutral; él, es parte de una dinámica afectiva compleja que conforma la forma en que atribuimos y damos sentidos y significados al mundo que nos rodea. En este sentido, el interés de acercamiento a este instrumento proviene del hecho mismo de permitir a través del movimiento, las actitudes posturales y posiciones corporales- acceder a patrones afectivos y emocionales, y describirlos en términos dinámicos y cinéticos. En el caso particular de esta investigación, tales descripciones se materializan como una acción para afinar la mirada y comprender las formas en que ocurren las interacciones y los fenómenos de intercambio sensible entre personas, contextos y cosas.

Para efectos de análisis, descripción organizada y rigor exploratorio, Sheets-Johnstone (2011) propone cuatro cualidades fundamentales presentes en todo movimiento animado: *tensión, linealidad, amplitud y proyección*. Éstas, a su vez, se subdividen en *configuraciones espaciales y temporales*. Dentro de las configuraciones espaciales se ubican la linealidad y la calidad areal; la cualidad de linealidad es donde se observan los tipos de trayectorias corporales que se dibujan en el espacio. Los trayectos pueden ser curvos, trezados, angulares, diagonales, verticales, en zig-zag, etc... y combinados. En este sentido, la cualidad de la linealidad se lee en términos de dirección. La cualidad areal se refiere al diseño del plano corporal que puede describirse con base a estados de constreñimiento o extensión. Sin embargo, las descripciones en relación al patrón de movimiento, también pueden ocurrir dentro de esta misma cualidad, leyéndose como movimientos intensivos o extensivos. Tanto la linealidad como la cualidad areal pueden referirse tanto al cuerpo como al movimiento mismo (García, 2016).

En las configuraciones temporales encontramos calidad tensional y calidad proyecional. La calidad tensional se define en función de la cantidad de esfuerzo ejercido por la persona a través de la contracción muscular. A partir de esta cualidad se puede observar el esfuerzo tensional con el que se realiza un movimiento, el cual puede clasificarse como débil o fuerte. Finalmente, con la cualidad proyecional observamos la fuerza proyectada o la manera en que se desarrolla el movimiento, que puede ser abrupto, sostenido o balístico. El abrupto es un movimiento brusco, el sostenido es un movimiento de continuidad y el balístico son movimientos-reflejos. El análisis de las interacciones, a la luz de estas cualidades, permite dilucidar las atribuciones de significados que se manifiestan en los procesos de

interacción, así como sus transformaciones en el tiempo-espacio, particularmente en lo que respecta a las emociones y las afectividades.

Para acceder a tales sentidos y disposiciones, el proceso de lectura se basa en dos conceptos clave: cinestesia (Sheets-Johnstone, 2009, 2011) y empatía (Foster, 2010). Mientras que el primero se entiende como una forma de sentir nuestro cuerpo y, por extensión, como un sentido de percepción del movimiento; el segundo consiste en la capacidad de interpretar y materializar las percepciones y sensaciones cinestésicas de los demás (Foster, 2010). En este sentido, dicho análisis es un intento de materializar la fuerza de los movimientos experimentados por el colectivo durante el taller, a través de la aplicación de una inteligibilidad cinética sensible compartida entre las personas que bailan (participantes) y la persona que las observa bailando (tallerista).

Dichas fases y acciones metodológicas propuestas para la realización de este taller, se pueden visualizar mejor en el siguiente esquema:



Figura 16. Diseño Metodológico del Taller, elaborado por la autora. (2023)

Es fundamental resaltar que este taller sólo fue posible gracias a la existencia de vínculos de colaboración, previamente establecidos entre la Línea de Investigación en Estudios Críticos de las Corporalidades, Sensibilidades y Performatividades y la Corporación

Cartografía Sur⁷⁴, organización feminista que tiene diez años de experiencias trabajando en la formación política desde las artes con mujeres jóvenes. Es Cartografía Sur quien brinda mediación territorial y “nos abre las puertas” para ingresar a la comunidad de Evitar, a través del encuentro, articulación y gestión comunitaria con Jéssica Narváez, moradora de Evitar, administradora pública de formación que lleva, más de diez años desempeñando su trabajo junto a niñas, niños y jóvenes de la comunidad de Evitar desde el ámbito social, artístico y comunitario. La realización del taller a partir del diálogo y apoyo de Cartografía Sur, como entidad mediadora, inserta la experiencia de este taller en una agenda política de cinco años de intervenciones continuadas en este territorio, desde la cual Cartografía Sur, presta especial atención a los procesos de creación desde lo audiovisual, como herramienta de memoria, emancipación y participación política de las mujeres jóvenes en la búsqueda por la construcción de procesos de paz. Tal disposición requirió constantes reuniones de investigación y planificación antes, durante y después del taller, con el fin de ajustar las metodologías y coherencias del taller para fortalecer los propósitos, posicionamientos y apuestas políticas de un exitoso trabajo de largo aliento movilizado por Cartografía Sur. Procesos que fueron decisivos y fortalecedores para la implementación de este taller.

Además, las relaciones de colaboración entre la UDFJC, que facilitó el taller, con el programa TransMigrARTS, fueron esenciales para el desarrollo de esta investigación. Es TransMigrARTS, a través de la mediación de la UDFJC y de la LECCSP, que viabilizan los recursos humanos, físicos, tecnológicos y financieros a partir de los cuales, se hizo posible la conformación de un equipo interdisciplinario e internacional de investigadoras (es) especialistas que, con nuestros diferentes puntos de vista y experiencias, pudimos tejer una compleja red de análisis en torno a prácticas artísticas y experiencias migratorias, así como indagar el campo de la investigación-creación aplicada.

En este sentido, los materiales que aquí aparecen son el resultado de esta amplia red de colaboración entre personas que, desde diferentes roles y modos, acompañaron y apoyaron esta investigación. Son ellas: Jéssica Narváez, gestora social de la Comunidad Evitar; las mujeres del grupo Joven Progreso y Futuro de Evitar (JOPROFUEV), con quienes llevamos

⁷⁴ Para conocer más sobre la Corporación Cartografía Sur, ingrese a: <https://cartografiasur.org/>

a cabo el taller; la Corporación Cartografía Sur con Elsy Rodríguez, Karina Santos y Oscar Morales; el equipo de investigadoras-observadoras de TransMigrARTS: Carolina Mahecha (UT2J), Yamile Turizo (UT2J), Elvira Fernández (UG) y Daniel Pinzón (UDFJC) como colaborador; la Línea de Investigación en Estudios Críticos de las Corporalidades, Sensibilidades y Performatividades (LECCSP), particularmente con la Dra. Sonia Castillo, directora científica del proyecto TransMigrarts-UD y coordinadora del comité de investigación- creación; la Dra. María Teresa García, supervisora de presupuesto y coordinadora del Comité de presupuesto; el Dr. Álvaro Hernández, coordinador del Comité de bioética; la Dra. Sandra Ortega, coordinadora del Comité de comunicaciones; Linna Rodríguez, responsable de la gestión de movilidades y Luisa Ferro, responsable administrativa.



Jesica Narváez



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

**Línea de Estudios Críticos de las
Corporeidades las Sensibilidades
y las Performatividades (LECCSP)**

OBSERVADORAS- PARTICIPANTES:

COLABORADOR:



Figura 17. Personas y grupos vinculados al programa TransMigrARTS.

La reunión entre este grupo de personas vinculadas al programa TransMigrARTS, la Universidad Distrital, la LECCSP, la corporación Cartografía Sur y el grupo JOPROFUEV produce un entramado complejo, enriquecedor y diverso que da vida al taller. Al mismo tiempo, desarrollar un proyecto de colaboración interinstitucional, implicó una serie de desafíos y negociaciones a coordinar en la búsqueda de garantizar el éxito de dichas alianzas, los objetivos y metas del taller. Estas negociaciones giraron en torno a acuerdos sobre: diferencias culturales, organizativas, de agendas y huso horarios; métodos de trabajo y formas de comunicación; expectativas sobre resultados; jerarquías, estilos de liderazgo y toma de decisiones; aprobaciones relacionadas con las etapas del proyecto; formas de comunicación y alineación de acciones; herramientas de trabajo utilizadas; distribución de recursos y responsabilidades; acuerdos bioéticos sobre procedimientos para compartir y manejar datos confidenciales, formas de registros; propiedad intelectual y gestión de conflictos; adecuación de cronogramas en relación a tiempos y plazos. Estos procesos implicaron perfeccionar los objetivos, roles y protocolos del taller para construir relaciones claras, de confianza y de colaboración.

En este sentido, este taller cumplió varias funciones: 1- para TMA fue mi propuesta de participación como investigadora-creadora y también escenario de observación por parte de otros investigadores del programa; 2- para mi investigación doctoral fue la práctica de campo donde tuve la oportunidad de poner a prueba mi pregunta de investigación. También fue fundamental para la realización de mis pasantías doctorales donde, al participar como observadora-participante en otros talleres de TMA, pude ver desde otras posiciones y, en cierta medida, comprender las experiencias vividas por las personas participantes y 3- para Cartografía Sur o taller contribuyo a la continuidad de la agenda de propuestas de

intervención en la comunidad de Evitar.

Desde la intersección entre esas diferentes organizaciones pude darme cuenta de que, si bien las particularidades y especificidades organizativas de cada una eran diferentes, todas se acercaban al interés común de aportar a la transformación, o movilización de vulnerabilidades de la comunidad y personas participantes en el taller, similitud que facilitó el proceso de construcción de acuerdos y acciones colectivas.

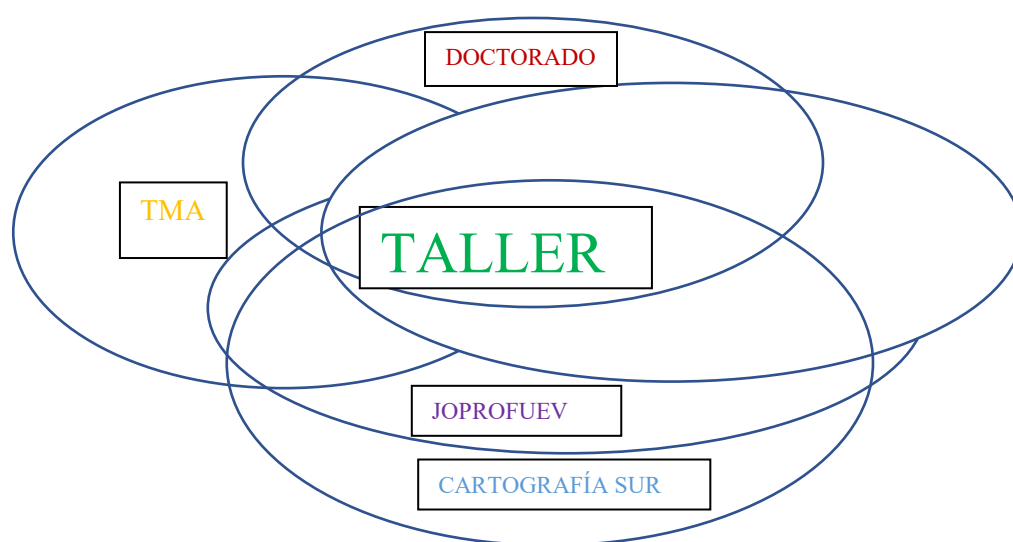


Figura 18. Interrelaciones de las organizaciones colaboradoras del Taller “Creación compartida en danza con mujeres migrantes, elaborado por la autora. (2022)

4.2. ANTES DEL ANTES DEL TALLER

4.2.1. ¿Cómo surge la propuesta del taller?

La propuesta de formar parte del programa TransMigrARTS surge de las relaciones de colaboración entre la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, desde la LECCSP, particularmente desde las movilizaciones investigativas lideradas por la Dra. Sonia Castillo

y la Dra. María Teresa García, así como de la Universidad Jean Jaurès de Toulouse. A través de acuerdos fortalecidos, previamente firmados entre ambas instituciones, materializados en el tiempo como: intercambios entre profesoras (es) invitadas (os), publicaciones científicas compartidas, codirección de tesis doctorales, acuerdos de cotutela (...), se evidencia el interés común de potenciar dichos vínculos a través de realización de una investigación colectiva junto a comunidades migrantes desde las artes y la metodología de investigación-creación aplicada (ICA). La convocatoria “Research, Innovation Staff Exchange – RISE Horizonte 2020”, dentro de las acciones Marie Curie lanzadas por la Unión Europea, parecía ser el escenario ideal para organizar y buscar financiación para un macroproyecto que proponía la creación de una red de movilidad internacional, intersectorial, intergeneracional, interdisciplinaria, orientada a responder la siguiente pregunta: ¿se puede transformar la migración por las artes? (Martínez, 2022, p. 4).

En este momento, como estudiante del Doctorado en Estudios Artísticos de la UDFJC y como parte de la LECCSP, soy invitada a ser parte del programa como artista-doctoranda a diseñar un taller artístico. Desde el principio, la construcción de este taller se presentó como una tarea desafiante, ya que continuamente requería de mi apertura y humildad para aprender otra forma de tratar, organizar y diseñar un taller artístico. En mis experiencias profesionales anteriores ya había trabajado como artista-bailarina-tallerista en diversos contextos artísticos, educativos y comunitarios. Sin embargo, fue la primera vez que me encontré con un contexto de investigación-creación aplicada y sus particularidades metodológicas en cuanto a la definición previa y rigurosa de las especificidades de la comunidad, los problemas, los fines de los productos artísticos, el diseño y la implementación de dispositivos artísticos adaptados a contextos sociales específicos, así como el compartir de herramientas artísticas que puedan ser útiles a la remodelación de prácticas de distintos sectores sociales (Martínez, 2023). Así, como el tema bioético y de derechos de autor. Inicialmente, tales elementos pusieron en crisis mis concepciones sobre lo que imaginaba ser un taller artístico ya que, a primera vista, tales protocolos científicos me producían incomodidades por que parecían reflejar ideas de control y previsibilidad de la experiencia.

En un principio, el nombre del taller que propuse, aún en fase de aprobación de

proyecto, llevaba el nombre de “Creación en Danza para el Empoderamiento de Mujeres⁷⁵.” Aunque de forma introductoria, el interés investigativo por proponer prácticas de danza colaborativa con mujeres migrantes, apareció reflejado tanto en esta primera versión del taller, como en mi proyecto inicial de tesis doctoral, por lo que me motivé a ser parte del programa. Con la aprobación del proyecto, además de avances en discusiones científicas y creativas con el DEA, la LECCSP y con artistas e investigadoras (es) de diferentes colectivos y contextos, pude iniciar el proceso de problematización teórico-práctico en relación al diseño y metodología del taller. En este movimiento inicial cobraron importancia tres cuestiones específicas:

1. Indagar el concepto de empoderamiento: la investigadora Clara Carreño, como evaluadora de proyecto de tesis, me hace las siguientes preguntas en mi proceso de sustentación: “¿Qué se entiende por empoderamiento?” “¿Cómo se refleja esta noción en la metodología de la investigación?” “¿Qué está en juego cuando se trata de transformar las diversas y amplias formas de violencia de género?” “¿Sería el acceso al poder?”. Las preguntas de Clara me invitan a revisar este concepto y darme cuenta de que puede actuar como una trampa, en la medida en que es a partir de la idea de poder que, fundamentalmente, se constituye y articula la lógica capitalista-colonial. En este sentido, insistir en su uso y prácticas de poder puede significar el mantenimiento y reproducción eterna de las mismas estructuras y relaciones opresivas.

En este punto, me topo con las reflexiones de la activista boliviana, militante anarcofeminista María Galindo, quien dice: “¡Frente al poder, no te empoderas: te rebelas!”. (Galindo, 2023). En confluencia, la antropóloga feminista argentina Rita Segato comenta: “(...) empoderamiento es otra palabra que no uso, porque habla del poder, y a mí me interesa la horizontalidad. Hablar con las palabras que no representan las formas que yo pienso tiene que ver con esta idea del pensamiento incómodo”. (Segato, 2019). En contraste, Joyce Blerte (2019), desde el feminismo negro, defiende el uso de tal concepto, afirmando que: el empoderamiento no es algo que una persona pueda hacer por otra, no es algo que se pueda

⁷⁵ El documento de la primera versión del taller puede ser revisado en anexos.

entregar, nadie empodera a nadie, “(...) es un proceso colectivo de construcción de conciencia crítica entrelazado con la práctica transformadora”. (Berth, 2019, p. 47). De esta manera, Berth (2019) propone la noción de empoderamiento como un instrumento de erradicación de las desigualdades, como intercambios de experiencias colectivas y conjuntas de enfrentamiento a los diversos y variados sistemas de dominación.

A partir de estas pistas y diálogos comencé a sentirme incómoda con la forma en que aparecía el concepto de empoderamiento en el título inicial del taller- “*Creación en Danza para el Empoderamiento de Mujeres*” ya que daba margen a interpretaciones equivocadas en las que se trata la danza como un mecanismo que, supuestamente, garantizaría el empoderamiento. O sea, la danza es vista como una especie de “fórmula mágica para la salvación”. Al contrario, creo que no existen recetas, listas, ni garantías absolutas, sino prácticas que favorecen el ejercicio de la autoconciencia, la autonomía y la autogestión. La práctica de la danza, entendida como conocimiento corporal, tejido a través de experiencias sensoriomotoras por la vía de sonidos, emociones, movimientos, imágenes, energías (...), facilita caminos concretos de conciencia corporal en los que la persona que la experimenta tiene la posibilidad de darse cuenta y tomar cuenta de sus propios movimientos: moverse a sí mismo desde la conciencia de moverse. La continuidad y repetición en este tipo de prácticas favorecen la ampliación de sentidos y significados tanto individuales como colectivos. Conocerse a uno mismo puede actuar como una forma fructífera de acercarse y reconocer a los demás. La experiencia de bailar en coro, en busca de tejer comunidades cinéticas, moviliza formas de conciencia colectiva a través de acciones continuas de sincronización, ecualización y ajustes de espacialidades y temporalidades. Estas acciones pueden traducirse como la habilidad de ser *cardumen*, “un cuerpo colectivo que se conoce a sí mismo y se permite moverse sincrónicamente con los demás”. (García, 2016, p. 15). Habilidades éstas que me daban pistas preciosas sobre una posible ruta para trabajar concretamente con la práctica artística como camino de liberación de las potencialidades personales y colectivas.

Así, en coherencia con el propósito de esta investigación, optamos por trabajar la con la categoría “*emancipación*” entendida como un acto permanente de liberación,

autodeterminación, autoconciencia y reconocimiento de derechos (Beauvoir, 1980). Tal campo de ideas, parecía encontrar resonancias con el piso de las prácticas artísticas y políticas de la comunidad de Evitar, al mismo tiempo que fortalecieron de manera contundente, la propuesta de prácticas de danza basadas en la conciencia corporal, la autoimagen y la improvisación como posibilidades, para romper con aquello que yo entendía como silenciamientos desde mi propia experiencia.

2. Indagar el concepto de colaboración: la idea de colaboración puede definirse de manera sintética como: trabajar en conjunto, acto o efecto de colaborar para la realización de un proyecto común o para el desarrollo de un campo de conocimiento (Diccionario Infopédia de la Lengua Portuguesa, 2024). Pero, ¿qué significa pensar la colaboración en el contexto de un taller de danza artística para mujeres migrantes? ¿Qué sería un propósito o espacio común? ¿Cómo componerlo? ¿Qué ingredientes serían claves para crear un ambiente de encuentro donde las personas participantes desarrollen y lleguen juntas a soluciones creativas?

3. Indagar la proposición de un taller desde perspectivas de género: ¿Por qué proponer un taller solo para mujeres? La propuesta de un espacio de creación compuesto únicamente por mujeres, y personas que se reconocen en esta categoría, se basa en el entendimiento de que el género, desde un enfoque interseccional, es una categoría fundamental y específica a considerar al indagar sobre el fenómeno migratorio. La construcción de espacios de encuentro entre mujeres es: una forma de movilizar una mirada sensible y crítica sobre las cuestiones de género a través de la construcción de puentes de diálogos entre diferencias y similitudes; una forma de insertar propuestas específicas de reducción de las desigualdades de género compartiendo experiencias comunes; una forma de situar el taller a partir del reconocimiento de las particularidades y necesidades de las personas y comunidades migrantes en sus especificidades.

A partir de estas reflexiones iniciales, el taller gana un nuevo nombre: “Creación Compartida en Danza con Mujeres Migrantes”, que parecía acercarse más al deseo de co-crear entre mujeres a partir de contextos de intercambio, escucha y cuidado. Su diseño inicial

también fue revisado y obtuvo una nueva configuración organizada en tres fases que se describen a continuación:

Tabla 7. Tres fases metodológicas del taller “Creación compartida en Danza con mujeres migrantes”, elaborada por la autora. (2021)

<u>FASE 1: ENERO/FEBRERO/MARZO 2022</u> PREPARACIÓN Y CONTEXTUALIZACIÓN DE LA PROPUESTA DEL TALLER	<u>FASE 2: ABRIL/MAYO 2023</u> DESARROLLO DEL TALLER	<u>FASE 3: AGOSTO 2023</u> SOCIALIZACIÓN DE LOS RESULTADOS DEL TALLER
. Información detallada y socialización de la propuesta de Taller entre los participantes del proyecto RISE de la Universidad Distrital, y los investigadores, profesores y doctorandos de la Línea de Investigación en Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades, el Grupo de investigación para la creación artística, así como con participación de la decanatura de la Facultad de Artes ASAB y el equipo de producción de la misma. . Encuentro de diálogo interdisciplinario y comunitario sobre la situación de vulnerabilidad de las familias de migrantes, así como de las condiciones de vida de la población específica a quienes se va a dirigir el taller. En este diálogo participan tanto representantes de las poblaciones, como los miembros del proyecto RISE de la Universidad Distrital, con el fin de establecer criterios de realidad y de necesidades para la posterior realización del Taller con las comunidades. . Ensayo de experiencia piloto con las comunidades, para puntualizar las particularidades, necesidades y requerimientos, así como posibles alcances y dificultades del posterior desarrollo del taller. A partir de este ensayo piloto, se plantean necesidades logísticas, de materiales, aspectos técnicos, de registro, de observación, de producción y gestión, así como lugares de la práctica y necesidades del recurso humano.	Contenidos a desarrollar: . Momento 1: Hacer escuchando / escuchar haciendo: ejercicios de conciencia corporal que invitan a las participantes a tomar conciencia de sus propias sensaciones/movimientos y a despertar la atención sobre cosas que normalmente no se perciben: caminar por el espacio observándolo, caminar mirando a los ojos de las personas (...), ejercicios por parejas: el tacto como reconocimiento de una misma y de las demás, sostener la mirada en silencio, composición de movimientos colectivos. . Momento 2: Contando para transformar: recuperación de narrativas y experiencias significativas relacionadas con los procesos de migración personal. Composición de mapas de memoria: con objetos personales, imágenes, movimiento. Creación de mapas/cartografías corporales: el cuerpo como territorio de historia vivida, historia social y como espacio de transformación. . Momento 3: Cuerpas contingentes: Recuperación del imaginario social femenino e imágenes estereotipadas de mujeres, que serán utilizadas para trabajar la repetición de signos como estrategia de resistencia y desestabilización de significados por parte del cuerpo y movimiento de cada participante. . Momento 4: Mi historia bailo yo: Registro y recuperación de ejercicios experimentados hasta la fecha. Ubicarlos en relación a ejercicios de improvisación y creación colectiva para la composición de partituras coreográficas desarrolladas a partir de las historias, realidades, vivencias y material significativo para las participantes. Recreación de historias y migraciones personales y colectiva	. Los procesos creativos desde la danza desarrollados por las participantes, se socializan a manera de una muestra pública con participación abierta y libre a toda la comunidad. Al final, se propone una charla para intercambiar experiencias entre el público y las participantes; sobre el desarrollo de los temas y prácticas propuestas durante el taller, potenciales y debilidades.

A partir de esta configuración inicial pude visualizar los siguientes aspectos:

- Si bien me había movido por diferentes contextos investigativos-creativos utilizando el taller artístico como plataforma de creación, mis hábitos investigativos se localizaban y daban especial énfasis a modelos y lógicas creativas ubicadas en el campo de la investigación en las artes, es decir, para la producción artística centrada en sí misma sin prever ninguna aplicación o uso práctico de la misma. Esta incidencia reveló una dificultad metodológica de mi parte para concebir las formas en que las herramientas artísticas podrían ser utilizadas y colocadas a servicio, de manera contundente, para una finalidad y problemática social específica. Este problema apuntaba a la tarea científica de profundizar en los posibles puntos de contacto entre las prácticas de danza, las experiencias migratorias y las vivencias de las mujeres. Por otro lado, mostró la urgente necesidad de conocer de antemano y en profundidad los contextos específicos en los que se aplicaría el taller para situar y dialogar con las necesidades, dificultades y potencialidades contextuales de este grupo de personas, con el fin de comprometerse con la creación de un taller artístico que buscara contribuir efectivamente a la resolución de problemas concretos. Para ello, fue necesario entrar en diálogo con otros campos del conocimiento, y así poder dar inicio a un proceso de revisión crítica de mi propia disciplina, reconociendo sus potencialidades, vacíos y límites.

- El constante ejercicio de reflexión crítica, con el apoyo y seguimiento permanente de la LECCSP, particularmente de las profesoras Dra. Sonia Castillo y Dra. María Teresa García; las reuniones investigativas semanales con el comité de metodologías de investigación-creación del proyecto TransmigrARTS-UD, así como las reuniones científicas previas a la realización del taller con el equipo de investigadores del programa TransMigrARTS, me hicieron darme cuenta de que la estructura y especificidades metodológicas que propone las prácticas investigativas aplicadas, tales como: la caracterización de la comunidad colaboradora, la elaboración y denominación cuidadosa de las fases, tiempos y momentos del taller, la definición y propósitos de los ejercicios a ser aplicados y un largo etc.; no se trataban de mecanismos que apuntaban a controlar la experiencia en un sentido limitante. Muy al contrario, cuanto más precisión y claridad yo tenía sobre las “reglas del juego”, métodos y propósitos, más complejas se volvían las posibilidades interactivas y colaborativas con la comunidad participante, así como la visualización de posibles riesgos, estrategias de

acción y propuesta de soluciones creativas.

-Todos estos elementos anteriores apuntaban a una necesidad de desplazar mis propias prácticas artísticas: sacarlas del campo estético, de modo que pudieran actuar y establecer diálogos con otros y diferentes campos de investigación desde un sentido de utilidad social. Acceder y reflexionar sobre dichas informaciones hizo que mis concepciones sobre las prácticas artísticas se volvieran más complejas y adquirieran otros alcances y dimensiones: sobre todo, respecto a la posibilidad de mejoría de la calidad de vida de las personas y comunidades a través de recursos artísticos. Estos hechos motivaron en mí el deseo de dedicarme a este particular tipo de investigación, al mismo tiempo que, necesariamente, requirieron la necesidad de buscar nuevas habilidades investigativas y herramientas técnicas.

A partir de esas indagaciones y de las experiencias vividas durante mi pasantía doctoral, pude continuar dichas búsquedas y, poco a poco, profundizar y configurar lo que sería este taller.

4.2.2. El proceso de pasantía doctoral como observadora-participante de talleres artísticos TransMigrARTS

Este apartado sitúa algunas mis experiencias de investigación-creación como observadora-participante realizadas durante mi pasantía doctoral, que se dio junto a la movilidad académica en la Escuela Universitaria de Artes (TAI)⁷⁶ en Madrid (España), específicamente a partir de la participación en el taller: “Las Artes como Herramienta de Transformación Social”, propuesto por la citada escuela. Como acción que formaba parte de las actividades científicas previstas por el paquete de trabajo 1 (WP1) del proyecto

⁷⁶ TAI es una Escuela Universitaria de Artes española, ubicada en Madrid, con 50 años de experiencia en educación artística. Es una institución público-privada de vanguardia y referencia para la formación en disciplinas artísticas y apuesta por la integración de las artes: Música, Artes Escénicas, Cine, Fotografía, Diseño Digital y Bellas Artes, en el ámbito académico. Está vinculada a la Universidad Rey Juan Carlos (URJC) desde el año 2012, y es miembro de The European League of Institutes of the Arts, red con más de 250 miembros en 47 países, y colabora en el programa Erasmus+ de la Unión Europea. TAI es una vibrante comunidad de creadoras y creadores procedentes de más de 30 países de todo el mundo (informaciones tomadas del website de la escuela: <https://taiarts.com/>).

TransMiGrARTS, en el cual, el objetivo se centraba en el “desarrollo de una herramienta de observación y evaluación de talleres artísticos transformadores”; mi objetivo en este proceso fue justamente lo de colaborar con la profundización y análisis de estrategias, indicativos e instrumentos en relación a los procedimientos que deben ser realizados antes-durante-después del taller, por parte del equipo co-creador del taller.

El privilegio de poder participar como observador-participante en un taller artístico antes de la experiencia de participar de un taller en la posición de tallerista, me permitió, a través de ejercicios comparativos, contrastar metodologías, prácticas, conceptos y realidades con la intención de refinar los componentes metodológicos e instrumentos de observación/evaluación que formarían parte del taller que luego propondría. A nivel personal, este proceso se caracterizó como una experiencia formativa, ya que me llevó a revisar constantemente las elecciones y posiciones que me interesaba tomar como tallerista, así como a definir posturas investigativas, que, a mi juicio, serían fundamentales para la realización del futuro taller.

Durante esta experiencia, tuve la oportunidad de participar en el proceso de convocatoria y difusión del taller, visitando presencialmente centros de acogida, ONGs y asociaciones vinculadas a la migración con la intención de dar a conocer e invitar a las personas a ser parte del mismo. Para estas visitas se nos sugirió llevar materiales impresos, presentar brevemente el proyecto TransMigrARTS, el taller propuesto por TAI y brindar información para que las personas interesadas pudieran realizar el proceso de inscripción. Durante este proceso, surgieron problemas metodológicos, de los cuales me llamaron la atención tres puntos: 1. la distancia de las instituciones con relación al lugar donde se llevaría a cabo el taller, 2. el horario del taller (que sería en horario comercial) y 3. el concepto de “acceso” que estaríamos manejando durante esta experiencia.

Para llegar a tales instituciones, tuvimos que realizar amplios desplazamientos, tomar el metro, el tren y caminar un buen rato. Mientras avanzaba me preguntaba: “¿Todo este desplazamiento no sería un impedimento para que la gente pudiera llegar al lugar del taller?”. Cuando entramos, en uno de los espacios había un proceso de entrega de alimentos de forma gratuita a las personas migrantes. Había una cola, gente y familias saliendo con bolsas y cajas y confieso que, en ese momento, me sentí traslocada una vez más, al tener un cartel en la

mano para hablar de una propuesta que, en mi visión, parecía estar fuera de contexto con la realidad de la gente de ese lugar. Evidencia de ello fue cuando una de las trabajadoras del espacio se acercó a nosotras, interesada y queriendo saber más informaciones, y cuando terminamos de hablar ella negó con la cabeza, diciendo que la gente trabajaba a esa hora y que para llegar a este local tendrían que cruzar la ciudad, pero que, de todas formas, podíamos poner el cartel (...).

Esta situación me llevó a cuestionar los criterios de inclusión y exclusión en relación a las posibilidades de participación en el taller que podrían resultar invisibles a nuestros ojos cuando asumimos que todas las personas tienen los recursos para desplazarse al lugar del taller o la posibilidad de ausentarse de sus trabajos. Se sabe que, en el contexto europeo, en general, las diferencias de clase y acceso, aunque presentes, son mucho menores en relación con América Latina. Pero no puedo escapar, observo desde mi mirada latinoamericana y, por tanto, no puedo evitar pensar en los tipos de migración que estaríamos favoreciendo desde tales elecciones. Tal cuestionamiento no está orientado a un ejercicio comparativo o de jerarquización entre vulnerabilidades, sino a resaltar que las formas en que se organiza una propuesta de taller, inevitablemente, acerca al mismo tiempo que distancia determinados grupos sociales, revelando formas de proponer y relacionarse con las personas de participan.

Durante el proceso de aplicación del taller en TAI, entre las muchas experiencias y aprendizajes compartidos, un punto en particular me llamó la atención: la forma en que una de las talleristas hacía uso del tiempo. Para controlar el tiempo de cada una de las actividades a realizar con el grupo de participantes se utilizó una tablet sobre la cual aparecía un cronómetro de buen tamaño. La tablet se colocó en un lugar estratégico de la sala donde realizamos el taller, para que todos los presentes pudieran ver el paso del tiempo. A nivel personal, la presencia de este dispositivo me causó mucho malestar y al principio no sabía exactamente por qué. Con el paso de las sesiones me di cuenta de que la presentificación del tiempo, de esta manera, producía en mí un estado de ansiedad y la sensación de que necesitábamos ser lo suficientemente efectivas y rápidas para poder realizar las actividades previamente planificadas.

Si, por un lado, la presentificación del tiempo se justificaba por el hecho de que se

trataba de un taller liderado por cuatro talleristas, lo que exigía mayor rigor con los momentos, ejercicios y pausas para la transición de conducciones, por otro lado, no pude dejar de preguntarme hasta qué punto medir el tiempo con base en una lógica lineal y con tanto rigor, sería o no contradictorio en relación con el desarrollo de actividades subjetivas, reflexivas y emocionales. Esta pregunta siguió resonando y me llevó a prestar más atención y cuidado para buscar pistas sobre cuáles serían los modos de relación con el tiempo, más coherentes con la naturaleza misma del taller, su metodología y las participantes.

Estas experiencias fueron fundamentales para reforzar las siguientes elecciones y puntos de interés que para mí serían fundamentales para llevar a cabo el taller que propondría, considerando que sería un encuentro organizado para un grupo previamente definido:

1. El taller que se traslada a la comunidad: Considerando que las participantes ofrecen su tiempo, sensibilidades y corporalidades para estar en el taller y contribuir al proceso de investigación, nada más apropiado que el equipo de investigadoras y los investigadores viajen a la comunidad, adaptándose y dialogando directamente con los contextos de los cuales las participantes hacen parte. Un taller que se mueve a la comunidad implica un taller que no sucede fuera de la vida cotidiana de las personas, es un taller que se abre al diálogo y se adapta a la dinámica del lugar.

2. El taller que se construye de forma situada y compartida: Con la intención de proponer un taller desde una perspectiva territorializada y contextualizada con las necesidades, potencialidades, deseos y realidades de vida de las personas participantes, invitaríamos a la comunidad a participar en el proceso de organización y estructuración del mismo. Dicha participación se daría a través de la representación directa con gestoras comunitarias, con quienes dialogaríamos para fortalecer los procesos territoriales en marcha, construir acuerdos y tomar decisiones colectivas que favorezcan el desarrollo del taller.

3. La creación de tiempos y espacios de confianza para el ejercicio co-creativo: A partir del deseo de poner en relación diferentes puntos de vista, conocimientos complementarios y experiencias diversas entre las mujeres, se buscaría construir el taller como un ambiente de confianza, de escucha atenta y gestos de cuidado que permitan a las participantes sentir la seguridad de expresarse libremente, así como de proponer iniciativas y creaciones personales

y colectivas.

4. Crear una comunidad investigadora: Partiendo de la realidad de que el taller se realizaría mediante la articulación entre 4 diferentes instituciones y organizaciones (la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, el Proyecto TransMigrARTS, la Corporación Cartografía Sur y el grupo JOPROFUEV) y que cada una tiene su propia lógica organizacional, protocolos y conductas en relación con la práctica investigativa-creativa, se buscaría construir acciones y dinámicas investigativas que pudieran contribuir a la composición de un tejido común entre todos los actores involucrados: tallerista, observadoras-participantes, gestores sociales comunitarios, equipo de apoyo, estructuras y organizaciones. Para ello, nos centraríamos en: realizar suficientes reuniones científicas antes, durante y después del taller; en la creación de estrategias de comunicación y acceso a información y materiales relacionados con la investigación; en el ejercicio de flexibilizar burocracias, sistemas y estructuras que inmovilizan la creación de otros tipos y lógicas de encuentro que escapen a los manuales previamente diseñados.

Además de estos puntos destacados, durante esta experiencia en TAI también tuve la oportunidad de desarrollar de manera colaborativa una herramienta de registro-observación junto a mi compañera y mis compañeros doctorandos de la UDFJC y LECSP: Sandra Suarez, Daniel Pinzón y Rafael Acero. Denominada “Diarios personales de los participantes”, la herramienta está compuesta por preguntas que buscan abrir espacios sensibles, de libre expresión y comunicación, a través de otras formas de registro como dibujos, huellas, sensaciones, palabras, imágenes, movimientos, texturas, poesía, canciones (...), diseñadas para recuperar y registrar las emociones, afectos y encuentros que vivió cada participante durante sus experiencias con el taller.

Siguiendo la ruta de los diarios intensivos de Progoff (1966), los diarios fueron pensados desde: relaciones personales, intereses especiales, cuerpo, acontecimientos, sueños y sentido de la vida que se van completando de acuerdo con las propuestas e intenciones específicas del propio taller. Estas premisas, articularon a modo de pautas o preguntas, un diálogo con los puntos propuestos por cada sesión del taller (Ej. fábula, personaje, espacio, tiempo, etc.); buscando aunar el contexto de cada participante, su experiencia de vida y su lugar de origen, con la experiencia que vivían día a día durante las sesiones del taller

propuesto. Además, las preguntas se guiaron por los intereses de investigación de cada doctoranda (o). En mi caso específico, tales intereses se reflejaron en cuestiones vinculadas a la percepción y la posible transformación de la autoimagen y procesos de silenciamiento conectados con la corporalidad y las experiencias de desplazamiento de cada participante. La estructura de los diarios personales tomó la siguiente forma:

Tabla 8. Estructura/Preguntas dos diarios personales

Estructura/Preguntas dos diarios personales	
	Este es tu diario. (cada participante es identificado con un código alfanumérico por razones de preservación de la identidad y confidencialidad de datos sensibles)
Día 1	¿Cómo te ves? . Haz un trazo, dibujo o gesto que más extrañas de tu lugar de origen. . Reflexiona sobre el día.
Día 2	. Dibuja y/o traza tu desplazamiento. . Describe cómo ha sido tu llegada. . Habla sobre su personaje de una manera creativa, por ejemplo, escribe un poema, una canción o un relato; expresa cómo son sus gestos y movimientos. . Haz un dibujo que exprese a su personaje. Puedes anexar colores en relación con sus emociones, modos de pensar y actuar. . Nombra a tu personaje. . ¿Qué relaciones tiene el personaje con los objetos que lleva en la maleta? . Reflexiona sobre el día
Día 3	. Coloca tu lugar de origen, marca la ruta hasta llegar a la escuela TAI. . Recuerda que puedes agregar los referentes de viaje, elementos, formas, personas, lugares, colores, olores que sean significativos o que marcaron tus formas de transitar. . Pega aquí las fotos de los elementos que registraste en tu camino, descríbelos y cuéntanos en dónde fueron encontrados y por qué llegaste a ellos. . Reflexiona sobre el día
Día 4	. Reflexiona sobre la sesión anterior . ¿Cómo te ves ahora?

Día 5	(Espacio abierto, hojas en blanco para el libre registro)

Autores. Aline Vallim, Daniel Pinzón, Rafael Acero y Sandra Suarez. (2022)

Desde esta estructura, tuvimos la oportunidad de experimentar dos dinámicas distintas de aplicación de los diarios:

Primera Dinámica: Se especificaron los tiempos determinados dentro del taller para diligenciarlos, dejando abierta la posibilidad de que cada participante tuviera la libertad de registrarlos, según sintiera la necesidad en el transcurso de las experiencias. Los diarios fueron entregados al inicio de cada sesión y devueltos por las participantes al final. El TAI acogió y abrió espacio para que el instrumento fuera parte de la dinámica del propio taller; sin embargo, en esta primera experiencia considero que la cantidad de ejercicios propuestos y la dinámica de las transiciones entre uno y otro no favorecieron el tiempo de reflexión necesario para los diarios. La mayoría de las veces, esta acción se realizaba al final del taller, o durante las pausas, lo que me llevó a cuestionar hasta qué punto no estábamos siendo excesivos con las participantes, en relación a la cantidad de actividades, el manejo del tiempo y de la energía necesaria para producir y participar del taller.

Segunda Dinámica: Los diarios fueron entregados el primer día y recogidos el último día del taller, dando la oportunidad a los participantes de llevarse el material a casa, brindando otros espacios-tiempos de reflexión. Además, en este taller pudimos dedicar más tiempo de reflexión a los diarios como parte de las actividades del taller, incluyendo una sesión que comenzó con un proceso de reflexión en el diario.

A partir de estas pautas o acciones simples, se logró obtener un registro de la memoria de cada participante en relación a su transitar y transformación a través del taller.

Si bien, el formato de la segunda dinámica produjo una mayor diversidad de expresiones, materialidades y profundizaciones de reflexiones propuestas a cada jornada, ambas formas de aplicación revelaron modos singulares de tomar notas que estaban vinculadas a sentimientos, emociones y afectos, vinculados a experiencias migratorias de cada participante. El particular interés por investigar modos sensibles de registros-

observación me llevó a seguir profundizando en este instrumento con la intención de contextualizarlo y aplicarlo en el taller con mujeres migrantes que yo propondría.

4.2.3. Pre-taller: ensayos, preparaciones y el primer acercamiento de la comunidad colaboradora

Hoy, por fin, ¡voy a viajar a Evitar!

Me levanto temprano, el día en Bogotá es frío. Desde la ventana veo grandes nubes que esconden las majestuosas montañas que abrazan esta ciudad, que hoy siento también como mi hogar. Preparo la mochila con casi nada. Lo más importante, me dijo María Teresa García, es habitar la extrañeza, el no saber. Prefiero ir ligera, con poco (...). Me encuentro con Elsy, de la Corporación Cartografía Sur, en el Aeropuerto el Dorado, finalmente sin una pantalla de computadora entre nosotras. Un abrazo, una sonrisa, un café, muchas conversaciones (...). Primero viene un vuelo de dos horas y media hasta Cartagena. Tan pronto como mis pies ponen el pie afuera, todavía en las escaleras del avión, un cálido soplo de calor me invade... Mientras camino quitándome la ropa de frío de la capital, una alegría inesperada me invade, transportándome directamente a Juazeiro do Norte -Brasil- Nordeste. Siento que me estoy acercando a casa. Luego otras 2 horas y media de viaje en auto hasta Palenquito. Viajamos otros 15 minutos en coche y moto para llegar a Gamero. Para llegar a Evitar, en fin... son otros 15 minutos más... ... (Notas diario de campo, entre Bogotá e Gamero: 26 de noviembre de 2022)



Figura 19. Comunidad de Evitar- Bolívar- archivo Cartografía Sur. (2021)

La propuesta de realizar un pre-taller surge de las necesidades de: entrar en contacto, conocer y caracterizar a la comunidad de Evitar desde adentro; establecer los primeros vínculos y diálogos con las personas del grupo “Joven Progreso y Futuro de Evitar JOPROFUEV; identificar vulnerabilidades, prácticas creativas y necesidades específicas de las personas y del contexto. El pre-taller se llevó a cabo durante los días 26, 27 y 28 de noviembre de 2022, entre las comunidades de Evitar y Gamero, durante la “5ta Festifera de

Voces, Sones y Tambores”.⁷⁷

Inicialmente, había planeado previamente una secuencia de actividades, temas y ejercicios que pretendía compartir con la gente durante este encuentro. Al llegar y encontrarme con la magnitud de la Festiferia, su amplia programación y la plena implicación de la comunidad con ella, lo que había imaginado como pre-taller inmediatamente dejó de hacer sentido. El movimiento que me pareció más justo y preciso para adentrar en el contexto, de conocer el territorio, la gente, sus prácticas artísticas y culturales, fue el de vivir las experiencias y acciones propuestas por la comunidad junto a la programación de la Festiferia. Esta decisión me invitó a poner en perspectiva mis conocimientos previos de danza y, al mismo tiempo, preguntarme cómo sería posible establecer diálogos y relaciones con los conocimientos de danza de las personas de esta comunidad...

Así que, “lo que aquí aparece, y que toma forma de texto escrito, lo aprendí desplazándome, escuchando, hablando, caminando, bailando, comiendo, bebiendo, observando, participando, compartiendo, dibujando, fotografiando, filmando, leyendo, preguntando, conviviendo con las personas que viven en la comunidad de Evitar y Gamero, personas que han colaborado con estas comunidades durante años, personas compañeras que me acompañaron en estos desplazamientos... (Notas diario de campo, Gamero: 28 de noviembre de 2022)

⁷⁷ La Festiferia “Voces, Sones y Tambores” es un importante encuentro territorial que ocurre anualmente alrededor de las prácticas y expresiones culturales afro campesina de la región del caribe colombiano. Es un evento realizado por diversas organizaciones sociales tales como Asociación Red Antorchas, Asociación Cultural de Gamero, Danza Son de Negro Magín Díaz y Juventud por el Progreso de Evitar. “Nació como un encuentro de iniciativas y expresiones culturales afro campesinas del norte de Bolívar. Por cinco años ha logrado abrir sus horizontes y encontrarse con otros procesos artísticos y culturales de la región caribe colombiana. “El objetivo principal de este Encuentro Cultural es valorar, preservar y difundir el Patrimonio Cultural de un territorio que, atravesado por ciénagas y montañas, mantiene los legados del trabajo del campo, la música, los cantos y las danzas afrocaribeñas”. (El Universal, 28 de noviembre 2020)



Figura 20. Afiche de difusión de la 5ta Festifera Voces, Sonos y Tambores. (2021)

Entrar en relación con la comunidad por primera vez desde este acontecimiento festivo⁷⁸ de afirmación identitaria, cultural y artística, y a través del ejercicio de la convivencia, me permitió ir más allá de las acciones de preguntar y/u observar de manera externa. En este encuentro, tuve el privilegio de participar en diferentes acciones como presentaciones artísticas de danza, música, canto, ruedas de conversación, exposiciones fotográficas, debates, compartir comidas tradicionales, exposiciones de artesanías, un lanzamiento de revista, caminatas, recorridos por el pueblo, conversaciones informales y, especialmente, la acción de bailar juntos (...) con la gente del lugar. Esta acción me permitió practicar y tejer modos sensibles y creativos de acercamiento e intercambio a partir de una experiencia que partía de la relación de cuerpos en movimiento.

En este encuentro fueron fundamentales las acciones de escuchar, observar y

⁷⁸ Para conocer más de la 5 Festifera acceder:
<https://www.facebook.com/red.antorchas/videos/963272144604198>

participar atentamente. Observar participando me permitió adentrarme y presenciar sentidos, relaciones y significados al interior de las prácticas, desde una perspectiva relacional y desde el reconocimiento de mi propia corporalidad como investigadora. Para recuperar y registrar dichas experiencias e informaciones, llevé un diario de campo durante toda la investigación, tengo registros de audio, fotografías, videos, mapas, bocetos, dibujos, revistas, entrevistas semiestructuradas; cuento con diversas experiencias y sensaciones corporalizadas como resultado del bailar, hablar y caminar con las personas. Las diversas materialidades generadas por estos modos perceptivos y participativos de registro se cruzaron con el ejercicio descriptivo etnográfico en diálogo con diferentes autores y teorías. Tales cruces produjeron formas particulares de ver, interpretar y valorar tales experiencias basadas en el interés particular por la dimensión corpórea, situada y encarnada de tales procesos.

Tanto la insistencia en realizar un taller que migra a la comunidad colaboradora, como el hecho de apostar por un tipo de abordaje y construcción de conocimientos que se tejen de manera corporalizada, resuenan con las lógicas creativas desarrolladas y aprendidas junto al colectivo Translocadas. Con estas lógicas, en las que los desplazamientos y encuentros son tratados como potencias y cuestiones creativas, el colectivo ha apostado a que, a través de la interacción directa con las personas y sus lugares, sea posible la construcción de conocimientos integradores y profundos que no se limitan a conocimientos teóricos, sino que involucran procesos de adaptación, observación e interacción cuerpo a cuerpo. Estos saberes, propios del campo de las artes, y en este caso de la danza contemporánea, están conectados con su propia materialidad. Al no partir de un vocabulario de movimientos previos, nombrados y fácilmente identificables, la práctica de la danza contemporánea impone la necesidad de aprender haciendo, aprender moviéndose, aprender de los demás, aprender viviendo la experiencia, cualidades que, en este punto, me doy cuenta encarnar desde mi posición como bailarina-investigadora.

Esta forma de hacer investigación resuena con lo que Citro (2009) y Aschieri (2013) llaman *etnografía encarnada* en la Antropología de la Danza. Es un marco metodológico que propone el entrelazamiento de la acción de observar-participar *de y desde los cuerpos*. El argumento central de este enfoque es que la investigadora(r)/antropóloga(o) debe hacer explícita la naturaleza situada del proceso de conocimiento, revelando, a lo largo del proceso

investigativo, la dimensión corporal de la investigadora y los elementos que se relacionan con su identidad y las particularidades en relación a los modos como se coloca en el campo. Esta postura, en definitiva, permite ver las posibles implicaciones, parcialidades y particularidades, en las formas de abordar los problemas y cuestiones planteadas por la investigación.

Otros autoras y autores, desde distintos enfoques y campos, han utilizado distintos términos para hablar de cosas similares. Uno de ellos se refiere a la importancia de atender el sentido del movimiento, así como de la ocupación o desplazamiento por los espacios, para comprender mejor la vida humana y no humana. Pink (2009) afirma que es a través del movimiento que tenemos la relación entre la experiencia, el conocimiento y el lugar del cuerpo. El acercamiento e interés por ese enfoque se debe a que se centra en la posibilidad de experimentar el ambiente desde otros sentidos, además de la visión, facilitando la exploración de la relación entre cuerpos y entornos en sus diferentes modalidades sensoriales. En este camino, Merleau-Ponty (1999) sostiene que el movimiento es un generador de espacio, y que la intencionalidad del movimiento corporal trae más percepción del mundo. En esta línea, Tuan (2013) citado por García (2016) expresa que el espacio sólo se experimenta si hay lugar para el movimiento. Sheets-Johnstone (2011) afirma que el cuerpo en movimiento descubre no sólo aspectos del mundo que lo rodea, sino también aspectos de sí mismo que, en última instancia, contribuyen a la comprensión del mundo que lo rodea.





Figura 21. Imágenes de la 5ta Festiferia Voces, Sones y Tambores y de la comunidad de Evitar, tomadas por la autora. (2021)

En el escenario de la “5ta Festiferia de Voces, Sones y Tambores” en la Casa de Cultura Afrocampesina, se encuentra José Domingo, un hombre negro, de cabello voluminoso y rizado, de cuerpo delgado y fuerte, morador del corregimiento de Evitar. Está sentado en una silla de plástico con un micrófono en la mano. José es un comunicador popular y, precisamente cuando llegó, está contando la historia de cómo nació su pueblo:

...el sacramento, para el compai, eso era muy sagrado. Y el que faltaba la palabra del sacramento, pagaba con sangre. Y compadre, uno que venía de por allá de Cien Peso, ¿ustedes saben dónde queda eso? Eso queda allá por Mapujancito. Y uno que venía acá, de Yubudum, esto queda acá a lao de Córdoba. Dos compadres de sacramento. Uno tenía a un hijo varón y el otro tenía una hija hembra. Para no caer en la redundancia que se el hijo era hijo tenía que ser varón, y si la hija era hija tenía que ser hembra, así es. El hijo varón ha habido perjudicar a la hija de unos de los compadre. Eta y esa gente quería a matar. Se quería no, se iba a matar. Y esa gente salían por aquí por allá, buscándose con un machete, porque antes no había pistola, no había nada de eso, solo había machete, con que se trabaja. Eii y esa gente se busca aquí se busca allá. El papá del muchacho dijo, me voy porque me van a matar el muchacho. ¡Se lo matan! Y cogió que fue pa`lla, para lo que ahora es Evitá. El otro, el papá de la muchacha pisando en los talones. Na más que caminando poque en ese tiempo na más era con abarcas, no como esta, poqu esta es nueva, es goodyear, poque antes las abarcas la hacían con pedazos de llanta y a eta le quedó el aviso, que es en inglés, pero yo casi no se eso, poque yo sé de castellano. Total es que cuando llegaron cuando llegaron a ese pedacito, las dos familias armaron su cambuche y se quedaron. Ninguno de los dos sabía que estaban cerquita. Con decirle, bueno para decirle, para contextualizar, uno para el rancho aquí y el otro lo pago allá en el en el campo, pero como eso era puro Monte pura montaña nadie sabía que eso estaba ahí. Pasarán los días pasarán los meses pasarán los años y la gente se dañó ahí se quedaron ahí recuerdo yo porque me lo dijo mi mamá, que nunca mintió el buche Por Diosito santo, que cuando yo nació dijo Ay por Dios que mi hijito sea lindo y bello ponme que sí y me dijo No mijo las familias que primero llegaron aquí eran los pallares y los Herrera. Yo no estaba muy convencido de eso porque con lo que me dijo cuándo nació yo quería así como... Bueno, lo cierto es que llegaron las dos familias ahí bueno fueron visitando los familiares los amigos y cuando me venga a ver usted mire Evitar casi con 3.200 habitantes. Anteriormente, se llamaba municipio de Morón Divitar una zona de un árbol que se llama Dividivi y luego cuando iba a ser municipio del corregimiento de Mate le quitaron di y quedó Evitar solo. Así se fundó mi pueblo... (José Domingos, 26 de noviembre 2021).

Fue con la ayuda de una grabadora de voz, auriculares, decenas de repeticiones y oídos colaboradores⁷⁹ que se llevó a cabo esta transcripción. En el tiempo real que José contó

⁷⁹ Los oídos de la investigadora Sandra Ortega, quien forma parte de una familia costeña, fueron decisivos para este proceso.

esta historia, y que yo la escuché, me costó entender exactamente de qué estaba hablando... el acento, el tono, la velocidad, las expresiones y texturas de su voz ciertamente me hablaban de otras familias y cruces del español. En ese momento, recordé a Lélia Gonzáles (1988), intelectual brasileña negra, y lo que ella llama de “pretogues”⁸⁰, para hablar de las marcas de africanización presentes en el portugués hablado en territorio brasileño, como resultado del encuentro entre diferentes voces y culturas que estaban allí, con las que llegaron a través de procesos de migración voluntaria y la migración forzada como esclavizadas(os). Lélia dice que estas mismas marcas están presentes en el español, especialmente el que se habla en la región del Caribe... en ese momento, voy a mi cuaderno de notas y garabateo la palabra “*espanegro*”. Intento abrir y afinar mis sentidos a ver si logro captar más cosas de lo que dice José, voy recogiendo por ahí palabras sueltas, algunas frases cortadas por allá, tratando de tejer sonidos y significados, pero, aun así, hay momentos que todo el público se ríe y yo no.... Siento que hay muchas cosas que no puedo entender y que esas cosas, van mucho más allá de la lengua...Este hecho planteó, desde el principio, la pregunta sobre los límites y posibilidades investigativas a partir de mi condición de investigadora migrante (...).

Fue a través de este mito fundacional que se produjo mi primer encuentro presencial con las personas de Evitar. Durante este encuentro, conversando informalmente con varias personas de la comunidad, se compartió otra historia sobre el origen del territorio: “Evitar se fundó conjuntamente con Malagana, otro pueblo cercano. Ambos pueblos nacieron de un grave conflicto político-territorial entre los pobladores de Mahates, en lo cual la migración fue la “solución” (Jésica Narváez, 27 de noviembre 2021). En este relato, es interesante observar, según nos fue explicado, que los nombres de los pueblos fundados están directamente relacionados con la experiencia migratoria: algunos migraron a un lado para “evitar” problemas, otros emigraron al otro, sin embargo, de “mala gana”. Si bien, los registros escritos son casi inexistentes y existen variaciones entre los relatos orales, ambos hacen referencia a conflictos familiares y/o territoriales como factores que desencadenaron el proceso migratorio y la consecuente formación de pueblos. Actualmente, continúan

⁸⁰ La palabra “preto” en portugués significa “negro”. Ese neologismo propuesto por la autora es una mezcla entre la palabra “preto” y la palabra “portugués”, como idioma oficial de Brasil.

ocurriendo procesos de desplazamiento en el territorio; ya sea por la llegada de migrantes, particularmente venezolanas(os), producto de la crisis sociopolítica que vive el país, o por la salida de residentes, especialmente jóvenes, hacia ciudades y/o pueblos vecinos en busca de mejores condiciones de vida.

Tales particularidades territoriales exigieron un enfoque y abordaje particular en relación a la migración. Si bien, la experiencia migratoria atraviesa directa o indirectamente la comunidad, tanto en el pasado como en el presente, ella coexiste con la necesidad de permanecer en el territorio, ya que, el arraigo con el lugar es una de las formas de reivindicar y mantener las prácticas ancestrales, culturales y de la propia vida de las personas de Evitar. La coexistencia de estas fuerzas, aparentemente opuestas, reclamaba por una ampliación de la mirada y el compromiso político en la investigación, para indagar las formas en que, tradicionalmente, hemos venido definiendo lo que son o no comunidades de migrantes. Para comprender la complejidad de los movimientos humanos, Evitar me llamó a comprender también las necesidades de permanencia; en otras palabras, acercarse a los motivos y razones que llevan a las personas a establecer vínculos con sus territorios puede ser una forma de comprender los factores que las motivan a salir o regresar (Quiceno, 2022).

Ante tales particularidades, parecía indispensable tomar una posición para trabajar con esta comunidad: el establecimiento de una dinámica de trabajo dialógico específicamente en lo que respecta a la continuidad, fortalecimiento y apoyo de los procesos culturales y artísticos comunitarios, ya en marcha, una vez que es a través de estas acciones y de la valorización del lugar, que las personas de este territorio agencian estrategias de resistencia frente a innumerables procesos de violencias estructurales. Esta evidencia me llevó a observar cuidadosamente tales prácticas y manifestaciones.

4.2.4. Acercándose a las manifestaciones artísticas y culturales de la comunidad

Pero... yo, yo no sé bailar...

Fue la primera frase que se me escapó cuando Emily, una joven bailarina de la comunidad, vino a invitarme a bailar durante la Festiferia. Luego yo... que repito muchas

veces a las personas con las que aprendo-enseño danza que no existe el “no saber bailar”, me encuentro en esta situación... El caso es que cuando vi bailar a las personas de Evitar y Gamero me enfrenté con una especie de pausa, vergüenza y miedo (...) allí la gente bailaba tan maravillosamente que me creó un bloqueo que me impedía ser espontánea. Yo no sabía muy bien cómo acercarme... lo que me llevó a pasar mucho tiempo observando desde afuera. Además, se respiraba en el aire una cierta curiosidad de las personas de la comunidad hacia nosotros: Daniel Pinzón y yo, presentados como estudiantes de la Universidad Distrital. En relación conmigo, se superpusieron otras intersecciones, también fui presentada como profesora de danza, bailarina y brasileña...

“(...) Cavar y hundir los pies en la tierra, pisar con firmeza, establecer un contacto íntimo y directo con la tierra que sostiene el cuerpo, deslizar, percutir y generar sonidos con los pies al ritmo de los tambores. Levantar el polvo, zapatear. Mantener las rodillas ligeramente dobladas para tener espacio para pisar con cuidado y atención. Saber dónde está pisando. El tronco en posición activa y al mismo tiempo relajada; las variaciones en los movimientos de hombros, caderas y pelvis en rutas circulares, frenéticas y ondulantes. La fricción entre lo ritualístico y lo profano. Temblores, caídas, saltos y gritos que perfilan formas contundentes de lidiar con la energía que transita por cualidades explosivas y concentradas. Las formas multidireccionales de moverse, la velocidad de los giros, la conexión completa de los movimientos con los tambores y las voces. La extraordinaria resistencia y fuerza de un cuerpo colectivo que se construye en movimiento. Cuerpos que manejan y regulan energías, pudiendo estar horas bailando, como quien juega (...) Cualquier descripción me parece insuficiente... No hay manera de no quedar impresionada. De bailar, ustedes saben, hacen...como quien respira”. (Notas del Diario de Campo, Aline Vallim, 2021)

Cuanto más yo veía a las personas de Evitar y Gamero bailando, más entraban en crisis mis posiciones como profesora de danza, bailarina-investigadora y migrante... Muchas de las ideas previas que llevaba en el bolsillo sobre lo que podría llegar a ser el taller artístico con las mujeres de esta comunidad se desestabilizaba; dichas ideas venían, sobre todo, de mis prácticas como tallerista de danza contemporánea. Pero, ¿cómo proponer un taller de

danza a personas de una comunidad donde la práctica de la danza permea sus vidas de una manera tan contundente e integrada?

(...) Emily no parecía dispuesta a darse por vencida y me arrastró. No había forma de escapar, había que levantarse de la silla, arriesgarse, ir, asustada, pero ir. Me entrego a lo desconocido y dejo que el movimiento recorra mis músculos, huesos, vísceras y pulmones... No es algo de pensar, se trata de sentir. Durante momentos el pensamiento me engaña y la pregunta me empuja: ¿Cómo me relaciono con este baile? Por otros, el sentimiento habla más fuerte: ¡Sigue bailando!

Continué...

...continué

y fui continuando (...)

Al cabo de un tiempo, curiosamente, intentar bailar “Son de Negros” me produjo placer y confort. Sospecho que tales sentimientos provienen de las conexiones y similitudes que esta danza establece con algunas danzas afro brasileñas que ya había experimentado. Aprendí de la sabiduría popular que: “hay bailes que se comen en el mismo plato”. Se trata de hermandades afro amerindias latinoamericanas en sus más amplias y diversidades y pluralidades.

No pasó mucho tiempo para que me sintiera cansada. Aprovecho el movimiento de pausa del tambor para pausar también.

Entonces Emily me pregunta:

- ¿Usted nunca había bailado este baile?

-No. Contesté.

-No lo parece- dice ella.

Respiro, sonrío y voy en busca de agua (seguro que un poco aliviada).

Una vez que ha pasado el temblor, siento:

¡Es preciso danzar junto a...!

Mi condición de investigadora, bailarina, migrante, blanca, brasileña, junto a una comunidad de mujeres, jóvenes, bailarinas, afro campesinas, colombianas, impuso una serie de desafíos a mi experiencia de observación participante. Estos desafíos involucraron no sólo la complejidad del acercamiento a un contexto desconocido, sino también la búsqueda de estrategias para lidiar con los límites que surgieron de nuestras diferencias culturales e identitarias manifestadas a través de cuestiones de orden social, lingüística, políticas y éticas.

Mi dificultad para comprender el acento y las expresiones costeñas, dificultaba la comunicación y limitaba la comprensión de los códigos culturales, lo que me exigía ser particularmente cuidadosa con las formas y los impactos de la recopilación de datos, la calidad de las interacciones y la interpretación de los fenómenos estudiados. En este sentido, la mediación de Cartografía Sur y Jérica Narváez, como gestora comunitaria local, fue fundamental, ya que: facilitó entendimientos e interacciones culturales; construyó espacios de confianza y respeto en relación a los valores locales, y promovió el conocimiento del contexto histórico-político de la comunidad, evitando interpretaciones erróneas o estereotipadas.

Por otro lado, también pude sentir que mi formación y conocimientos previos en danza me posicionaban con ciertas ventajas como investigadora, permitiéndome acceder a sutilezas y elementos que, con otras herramientas y/u observación externa, no serían percibidos. Ser bailarina-investigadora en una comunidad danzante, me abrió posibilidades para capturar no solo aspectos visuales y formales de la danza, sino también la experiencia vivida y las sensaciones corporales de bailar con la gente, lo que favoreció el desarrollo de entendimientos desde “dentro” de los movimientos y emociones experimentadas. El contraste entre esta doble condición de bailarín-investigador, me involucró en una compleja red de relaciones que me colocaron ambivalentemente en posiciones de distanciamiento y

proximidad.

Ser investigadora blanca en una comunidad negra requirió enfrentar cuestiones éticas, de representatividad y de poder relacionadas con mi posición social y racial, ligadas al histórico de privilegios de la blanquitud que llevo en mi corporalidad. Si, por un lado, este aspecto significó intensificar las relaciones de cuidado y atención para no reproducir dinámicas de poder y control; por el otro, me llevó a reconocer los límites de mis comprensiones en relación a las realidades de vida que enfrentan las personas de esta comunidad que, a mi modo de ver, no podía ser comprendida completamente en su complejidad desde mi condición.

Estas preguntas resaltan, una vez más, cuestiones sobre el silenciamiento ya que, en mi opinión, los riesgos de silenciar o distorsionar las voces auténticas de las participantes, aunque sea de manera sutil (en la forma en que se interpretan, informan e incluso publican los datos) se intensifican en investigaciones llevadas a cabo por una investigadora blanca en una comunidad negra. Esta percepción me llevó a buscar estrategias de diálogo para asegurar que las participantes tuvieran suficiente tiempo y espacio para expresar sus experiencias y perspectivas, y que estas contribuciones fueran respetadas y fielmente representadas. En este sentido, la perspectiva colaborativa y de intercambio fueron aliadas fundamentales, en la búsqueda de evitar la apropiación de narrativas y la extracción unilateral de información. Estos procesos no fueron sólo una actitud intelectual, sino práctica, ya que me llevaron a acciones constantes de examinar cómo mi identidad y posición social influyeron en las interacciones, interpretaciones y acciones en el campo.

“En una de las caminatas para conocer Evitar, junto a jóvenes, niñas y gestoras de la comunidad, una niña me toma de la mano. Al principio esta acción me sorprendió, ya que no la conocía. Después pensé que era natural, lo interpreté como un gesto de cariño, acogí su mano y seguimos caminando juntas. Pasó el tiempo y la niña, cada vez, me apretaba más la mano. Empecé a sentirme incómoda, ya tenía ganas de soltarme, pero ella no quería.

Llegamos al final de la caminata, en la Casa de la Cultura Afrocampesina, una persona de la organización de la Festifera, participante de la Red Antorchas, nos ve tomadas de la mano y comenta: “mirá, ¿encontraste una madrina, niña?”. Aún tomadas de la mano, empiezo a darme cuenta de otros sentidos y significados que podrían estar presentes en este gesto. ¿Sería una manera de decirme o pedir algo? Mi malestar llega al límite que, en un gesto decidido, retiro la mano. La chica va por un lado y yo por el otro. Después de unos minutos, la niña me lleva a parte y me dice que tiene algo que decirme. En voz baja me dice que había perdido el dinero de su madre durante la caminata y que si yo pudiera darle el dinero perdido. Le dije que lamentaba mucho la pérdida y que, si ella quería ayuda, podíamos buscar el dinero. Ella dijo que no. Ella repite la frase, pero ahora de manera más directa me pregunta si no podría darle el dinero. Dije que no lo tenía. Ella se aleja. La miro caminar y de lejos veo a su madre que la esperaba en una esquina, con un bebé en brazos. Hablan y veo a su madre haciendo gestos negativos, y se van”.

Aunque mis esfuerzos económicos para estar en Evitar habían sido grandes, en esta comunidad yo era leída como una persona de dinero. Esta situación puso en tensión los límites entre dependencia y autonomía, asistencialismo y autogestión que, por momentos, me parecieron cuestiones abstractas o demasiado teóricas, al contrastarlas con la realidad imperativa de un territorio donde la vulnerabilidad económica es el mayor problema en la vida de las personas. Tales tensiones me provocaron un estado constante de inquietud en la búsqueda de pistas relacionadas con el reconocimiento de mis privilegios y las posibilidades de utilizar mis recursos de una manera que beneficiara a la comunidad de manera sostenible. En este sentido, desde mi posición de artista-investigadora, compartir mis conocimientos y herramientas de la danza, como posibles caminos emancipadores, se reafirmaron como posibilidad para el proceso de fortalecimiento individual y colectivo. Ya que, en mi trayectoria personal, fueron estos mismos conocimientos los que me ayudaron, y me siguen ayudando, a construir nuevas posibilidades de re-existencia frente a procesos de violencia.

En otro momento, tuve la oportunidad de preguntar informalmente a Emily cómo aprendió a bailar. Ella me dijo que siempre había bailado; desde muy pequeña veía bailar a sus tías, primas, amigas y vecinas en la calle, en su casa, en encuentros y fiestas comunitarias ... y fue así, mirando, copiando y haciendo, que ella aprendió. Isolina León Blanco, cantaora tradicional de la comunidad, de 70 años, cuando en una entrevista le pregunté cómo había aprendido a cantar, dijo:

“...a mí nadie me ha enseñado a cantar... siempre me ha gustado cantar. Nunca tomo nada, nunca, que es pa toma eso, eso pa que la voz no se vaya (...) No sé en qué consiste. Mi hobi favorito es mi cigarrillo entre los dientes, mi café tinto... pero nunca me pongo ronca. No tengo nada preparado...”. (Isolina León, 27 de noviembre, 2021)

La respuesta de Dagoberto, un tamborero adulto de la comunidad, no fue diferente: me dijo que aprendió a tocar mirando a su hermano mayor, quien había aprendido de su tío (...), “soy de familia de tamboreros”, me dijo. En las respuestas de estas tres personas, de diferentes generaciones, aparecen algunos elementos comunes que me llaman la atención: el proceso de aprendizaje a través de la práctica, de forma cotidiana, incorporada, improvisada y mediante transmisión generacional.

A partir de la acción de *bailar-observando* con las personas, entendí que, en esta comunidad, el baile no ocurre de manera programada ni fragmentada. Comer, beber, hablar, jugar, detenerse, sentarse, producir, cantar, tocar, bailar (...) ocurren de manera entrelazada e “indisciplinada”, como acciones que forman parte de un mismo ciclo de experiencias simultáneas, como el movimiento de la vida misma. Estos movimientos integrados y concomitantes se pudieron observar, por ejemplo, desde la dimensión espacial durante la Festiferia. Si bien hubo un escenario que centralizó todas las acciones del festival, donde los artistas se posicionaron en lo alto y el público al frente, no se condiciona la forma en que los bailes se desarrollan. Entre las sillas, justo a la entrada del espacio, en un rincón de sombra, entre un desplazamiento y otro (...), parejas, cuartetos, tríos (...) se forman y disuelven espontáneamente en distintos puntos del espacio, generando una espacialidad fluida, multifocal y dinámica. Esta organización, también evidenció una confluencia entre artistas y público, invocando una cualidad participativa e inclusiva, donde todas las personas presentes, de alguna manera participaron e interfirieron.

Durante las presentaciones de danza en la Festiferia también pude observar que los niños y jóvenes del público reproducían los movimientos de las danzas al mismo tiempo que sucedían. Esta acción reveló una manera de aprender fuertemente conectada con la práctica a través de la imitación y la búsqueda de formas personales de acercamiento: equivocándose y repitiendo hasta acertar. Este modo de aprender-haciendo vinculado a la vida cotidiana, revela un tipo de experiencia que no se da de manera segmentada, en una lógica de aprender paso a paso de manera ordenada y progresiva, como aprendí en muchos contextos de formación en danza, los cuales habité. Se trata de conocimientos que se transmiten de generación en generación y que se desarrollan a través de prácticas perceptivas de observar, escuchar, tocar, danzar, a través del compromiso colectivo y directo con la manifestación artística durante sus ciclos y contextos de acontecimiento.

Tales procesos resuenan con lo que Jean Lave y Wenger (1991) denominan modos de *aprendizaje situado*, definido como un proceso de participación contextualizada en *comunidades de prácticas*. Dicha participación puede comenzar de manera periférica y, con el tiempo, se transforma en complejidad y compromiso. En este enfoque, los aprendices siempre aprenden la/en práctica, a partir de un proceso de participación comunitaria. Al mismo tiempo, al desarrollarse en espacios cotidianos de fiestas, rituales y celebraciones, pude observar que la danza en esta comunidad se manifiesta de manera colectiva, alegre y festiva, cargando significados de reafirmación de vida, libertad y resistencia a prácticas de raíces negras. Estos elementos hacen que la misma, movilice un gran potencial de establecer relaciones de participación y convivencia entre todas las personas presentes en el lugar. Reúne y sitúa a jóvenes, niños, adultos y personas mayores en una posición común de compartir en una especie de juego “diversión seria”.

Encontrarme con una comunidad donde la danza se desarrolla desde tales dimensiones puso nuevamente en crisis la lógica de taller que imaginaba aplicar. Si bien, lo mismo no partía del propósito de enseñanza y mucho menos de aprendizaje técnico, en su sentido tradicional, su estructura había sido visualizada a partir de una forma más o menos lineal en la cual las definiciones de tiempos y transiciones se daban junto de la identificación de momentos, fases, ejercicios y descansos. Si, por un lado, tal estructura me parecía

necesaria para la composición de coherencias y continuidades; por el otro, las lógicas creativas de Evitar, basada en nociones de simultaneidad, organicidad y festividad, me dieron pistas importantes. Tales pistas me llevaron a intuir la necesidad de que la experiencia del taller entrase en diálogo con estas cualidades, es decir, que la estructura del mismo no se fijara en una lógica de sucesión de eventos que se desarrollan en secuencias lineales, por lo que parecía imprescindible abrir espacios y tiempos para que diferentes experiencias pudieran convivir e influirse entre sí. Tal apertura no implicaba renunciar por completo a su organización, sino buscar estrategias e instrumentos metodológicos que pudieran favorecer la composición de una estructura lo suficientemente flexible y acogedora de las posibilidades de otras lógicas espacio-temporales basadas en una inteligencia autoorganizada y de participación comunitaria.

Por otra parte, a pesar de que todos las(los) bailarinas(es) comparten un repertorio común de movimientos, es posible observar que cada persona tiene una forma única y particular de moverse. Tales particularidades se revelan a través de una estética improvisada que atraviesa las danzas negras en las cuales la creatividad se manifiesta con toda su potencia y de manera intrínseca a los elementos rituales que las acompañan: la música, la vestimenta, los objetos, el canto, los tambores, el lugar donde la danza acontece. Aunque estructuradas, las danzas no ocurren como resultado de una coreografía predeterminada y fielmente reproducida; el cuerpo baila lo que siente en el momento y en diálogo con los acontecimientos que emergen en el instante de su realización. La improvisación es aún más expresiva cuando una bailarina/bailarín entra en un diálogo íntimo y directo con los tambores. Un juego de preguntas y respuestas donde los flujos y las imprevisibilidades entrelazan sonidos y movimientos, dibujando intensidades únicas que no se volverán a repetir de la misma manera.

Durante este encuentro también pude notar que las personas de la comunidad que participaron en la Festiferia, pusieron especial énfasis en la forma en que enunciaban sus identidades afro campesinas. Además de una herencia intergeneracional, ser afro campesino es un conjunto de relaciones simbólicas, materiales e inmateriales, que se reafirman a través de relaciones particulares con la naturaleza, con los animales, con la siembra y la cosecha, con el uso de hierbas medicinales, con la pesca, con los vínculos de cariño y amistad entre

las personas (...). En otras palabras, ser afro campesino implica un modo particular de existencia, de ver la vida y vivirla. La práctica de la danza es parte de esta compleja red; los usos y significados que se le atribuyen están orientados hacia un significado vital, tanto individual como comunitario. Es a través de ella que cada bailarina/bailarín (re)afirma su identidad y construye sus relaciones ético-estéticas: ella es cotidianidad, vida, alegrías, dolores, luchas, lugar de memoria y reexistencia de la cultura afro campesina. Es a través de danzas y de las manifestaciones culturales negras, que sus practicantes valoran el pasado como forma de transformar el presente.

Finalmente, la participación en la Festiferia me permitió puntualizar los siguientes aspectos:

1. Identificar la presencia de una fuerte tradición de luchas y resistencias políticas a través del arte y de la cultura afro campesina. La mayoría de estos procesos se sostienen por grupo de mujeres, gestoras y lideresas desde perspectivas de género, sociales y culturales;
2. Reafirmar la perspectiva metodológica de creación compartida que me interesa aplicar en el taller, es decir, el interés de dialogar y construir CON los conocimientos de las mujeres participantes. Este interés reforzó la necesidad de la presencia de elementos como: cuidado, confianza, empatía y sororidad;
3. Profundizar en las prácticas de improvisación en danza y la propuesta de ejercicios basados en los principios de espontaneidad, festividad y simultaneidad;
4. Identificar vulnerabilidades: se identificó la vulnerabilidad económica como uno de los principales problemas que afectan la vida de las personas que viven en Evitar. Esta situación nos llevó a prestar la debida atención y cuidado a las precariedades y vulnerabilidades materiales y económicas que viven las participantes; especialmente en el contexto de un taller que se llevaría a cabo con apoyo financiero, con la presencia de equipos y personas en otras condiciones económicas. En el mismo sentido, la presencia de investigadoras blancas y europeas, en el contexto de un territorio afrodescendiente, sacó a la luz interrogantes sobre las formas de lidiar y trabajar las relaciones de diferencias y de poder para que las experiencias con el taller permitieran la construcción de prácticas más democráticas y horizontales basadas en el reconocimiento crítico de tales diferencias.

5. Profundizar en las particularidades metodológicas del trabajo con mujeres migrantes: a) insistir en que el equipo organizador del taller esté integrado por mujeres y/o personas que se reconozcan como mujeres; b) fortalecer acciones colectivas a partir de las redes ya construidas entre ellas y c) construir contextos de diálogo en relación a las violencias de género, las sexualidades y las posibilidades de redes de apoyo y seguridad existentes en el territorio;

6. Dialogar con los tiempos y posibilidades de la comunidad: inicialmente se había previsto que el taller se llevaría a cabo durante 10 días, pero después de este encuentro, se comprendió que tal duración era inviable. Las participantes, además de ser estudiantes, realizan labores de cuidado en sus hogares y en la comunidad; en diálogo con las participantes y gestoras comunitarias, se nos ocurrió la posibilidad de realizar el taller durante 3 días, preferiblemente en el fin de semana.

La visualización de estos aspectos desencadenó la necesidad de profundizar en el proceso de caracterización de la comunidad colaboradora con el fin de precisar sus especificidades, necesidades y fortalecer el diálogo y participación activa de la misma. Encontrarme con este detallado proceso de preparación ANTES de realizar un taller artístico, fue una experiencia nueva para mí. Las perspectivas sobre cómo preparar y proponer un taller artístico que tuve anteriormente, a partir de mis experiencias con el colectivo Translocadas, no incluían tales dimensiones, ya que las prácticas del colectivo se orientan desde el campo de la creación artística, es decir, no necesariamente están comprometidas con la búsqueda de soluciones a un problema social concreto.

Estos nuevos modos de organizar, reflexionar y sistematizar un taller artístico, desde la metodología de la ICA, fueron conocidas por mí desde mi experiencia doctoral, particularmente con la LECCSP, a través del intercambio de estrategias y experiencias metodológicas desarrolladas por la misma a lo largo de sus años de existencia y su amplia experiencia con procesos de intervención comunitaria desde las artes. Por otro lado, también fueron decisivos los enfoques metodológicos propuestos por TransMigrARTS, ya que es a partir de este programa y de la elaboración colectiva de la Guía de Observación, antes mencionada, donde se sistematizan principios, indicativos y criterios de observación. Estos elementos fueron fundamentales para guiar esta investigación, ya que me permitieron mirar

y abordar cuestiones que no habrían estado presentes con mis experiencias anteriores.

El conocimiento previo y cuidadoso de este territorio, desde una actitud de escucha, participación y humildad, fueron fundamentales para dar seguimiento, situar y profundizar las propuestas metodológicas del taller. Evitar nos invitaba a habitar la imprevisibilidad, a ser flexibles y adaptativos, particularmente ante la precariedad material y/o logística. También nos invitaba a habitar otros ritmos, temporalidades, otras formas de relacionarnos y ocupar los espacios. Tales elementos desencadenaron la necesidad de transformación y precisión de las propuestas del taller: los modos de participación, observación, registro, previsión de riesgos, formas y conductas bioéticas, y profundización del proceso de caracterización de la comunidad (...) componentes estos que se discutirán a continuación.

4.3. ANTES DEL TALLER

4.3.1. La preparación del taller: creación compartida en danza con mujeres migrantes

5.1.1. La comunidad de Evitar y el grupo “Jóvenes Progreso y Futuro de Evitar-JOPROFUEV”

Evitar es un corregimiento⁸¹ que se ubica dentro de la zona rural del municipio de Mahates, al norte del departamento de Bolívar y que forma parte de la costa caribeña de Colombia. El departamento de Bolívar representa, en extensión, uno de los departamentos más grandes de la región, ocupando el 20% de la costa Caribe y el 2,3% del territorio nacional⁸².

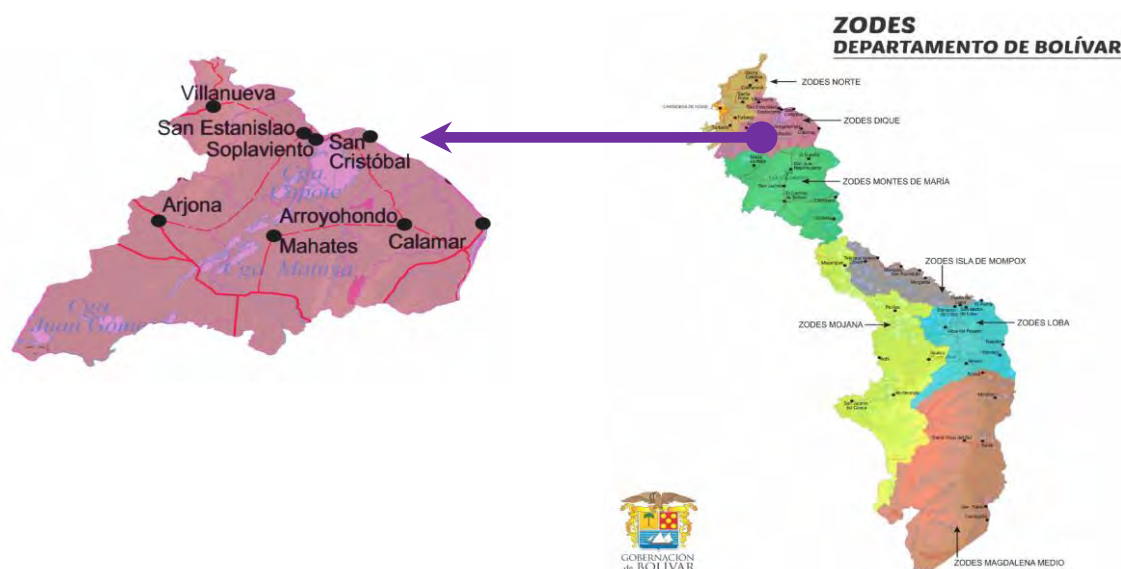


Figura 22. Mapa del departamento de Bolívar

⁸¹ “Adm.; Col. Sección de un municipio que puede crearse en las zonas rurales por el respectivo concejo con el fin de mejorar la prestación de los servicios y asegurar la participación de la ciudadanía en el manejo de los asuntos públicos de carácter local”. (Constitución Política de Colombia, 1991, Art. 318).

⁸² La sigla “ZODES” presente en el mapa se refiere a: zonas de desarrollo económico y social.



Fuente: página oficial alcaldía de Mahates. Disponible en: <http://www.mahates-bolivar.gov.co/>

Figura 23. Mapa del corregimiento de Evitar en Bolívar.

Este territorio se constituye históricamente como uno de los muchos palenques⁸³ de comunidades afrodescendientes que huyeron de la esclavitud de la ciudad de Cartagena durante el período colonial⁸⁴ y que, sucesivamente, se configuraron como territorio libre. Por lo tanto, en el territorio, existe un alto porcentaje de población que pertenece a alguna etnia afrocolombiana, especialmente los negros cimarrones que, en el pasado, huyeron y resistieron ante el proceso esclavista; y que en el presente continúan preservando sus memorias y luchas en el proceso de búsqueda de la libertad y una vida digna. Tales procesos caracterizan al pueblo como un lugar marcado por una vasta riqueza de prácticas culturales, música, canciones y danzas ancestrales negras que se transmiten de generación en generación.

⁸³ El término palenque se define como aquel lugar poblado por cimarrones o esclavizados africanos fugados del régimen esclavista durante el período colonial.

⁸⁴ Arrieta, A. (agosto 2021). Son de Negro. *Revista cultural Voces y Sonos Afrocampesinos* Voy caminando pa' mi pueblo. 2. Red de Antorchas, asociación para la niñez y la juventud. Gamero y Evitar–Mahates/Bolívar. Colombia. p. 7

Las fiestas de la Conquista son una de las manifestaciones más representativas de las comunidades Evitar y Gamero, así como el baile del Son de Negros que precisamente, lleva a las calles la escenificación de las historias y luchas de los pueblos afrodescendientes e indígenas durante la época de la colonia y la esclavitud. La impresionante combinación entre la fuerza de la corporeidad, la intensidad energética de las caídas y desplazamientos, la contundencia de los movimientos, los ritmos y vigor de los tambores y voces, los rostros y cuerpos cubiertos de “negro-humo⁸⁵”, los gestos exagerados, la actitud burlona, la carga simbólica y política presente en esta manifestación, además de hablarme de un pasado-presente de luchas y resistencias en contra el proceso de colonización, me hablaron de un tipo de danza-ritual que, cada vez que ocurre, rompe silencios históricos. Una danza que hace memoria del dolor, la represión cultural, las alegrías y el orgullo de sus raíces cimarronas a través del movimiento danzado, el canto y la música mediante la liberación de sentimientos y emociones retenidos.

En sus estructuras coreográficas, realizadas de forma grupal, predominan los movimientos energéticos y expresivos, con énfasis en los balanceos y movimientos rítmicos de caderas, brazos y pies. La danza incorpora gestos que simulan trabajos agrícolas o actividades cotidianas, que hacen referencia a la vida y cultura afrodescendiente en las zonas rurales. Con estos movimientos, los bailarines trazan planos a través de formas circulares, de paraguas, trenzas de manos entrelazadas, caracoles intercalados con energéticos saltos y fintas con juegos de desafío. Tales trayectorias de movimiento, establecen un espacio lúdico y performativo que escenifica un ritual de defensa y guerra, acompañado de movimientos de robo de banderas, satíricos, burlescos y de cortesía.

El uso del espacio es abierto y expansivo, donde los bailarines se mueven de manera coordinada y rítmica, interactuando entre sí y con el público. Al desarrollarse mayoritariamente en espacios comunitarios al aire libre, como plazas o calles, el público puede involucrarse directamente, lo que refuerza el carácter participativo y comunitario de

⁸⁵ Tinte sacado de la quema de una llanta de caucho, de carbón vegetal combinado con aceite o de la corteza interior quemada del bagaño o calabazo (tomado de la Revista Cultural Voces y Sones Afro Campesinos, n°002 pág. 8, AGOSTTO DE 2021. ISSN2805-6639).

la danza. La coreografía sigue el ritmo pulsante de la música, que se basa predominantemente en instrumentos de percusión como el tambor alegre, la guacharaca, las tablitas o palmetas y también acompañan un cantante y los coristas. La pulsación de los tambores guía los movimientos, creando una fuerte conexión entre la música y la coreografía, reflejando movimientos rápidos y dinámicos, en conexión con los patrones acelerados y repetitivos de los tambores que evocan ritmos ancestrales africanos.

A pesar de que existen patrones y formas establecidas en el baile "Son de Negros", también deja espacio para la improvisación, desde la cual se puede observar que los bailarines crean variaciones espontáneas alrededor de los pasos, haciendo que cada actuación sea única en cada presentación. La improvisación también se puede observar a través de diálogos que se establecen entre bailarines, tanto a través de gestos, burlas y respuestas corporales a los movimientos de otros bailarines, como a través de desafíos donde uno pide al otro que intensifique sus movimientos mediante demostraciones de sus habilidades corporales, de modo que cada bailarín aporte lo suyo al grupo. La postura corporal en la danza es una postura erguida pero flexible, que permite una variedad de movimientos y una presencia imponente que refleja orgullo y fuerza. Los gestos y expresiones faciales también juegan un papel importante, a través de sonrisas, muecas, gritos, ojos muy abiertos y miradas llamativas, los bailarines cuentan historias de lucha, alegría, burla, desafío y celebración.

Los trajes de los bailarines complementan los movimientos y añaden un importante componente visual a la danza. Las prendas son coloridas y holgadas, permitiendo libertad de movimiento y resaltando los giros y balanceos de los cuerpos. Las mujeres generalmente usan faldas anchas y amplias, que levantan y balancean durante el baile, creando efectos visuales que siguen los movimientos de sus cuerpos. Los hombres visten pantalones negros rotos, como si estuvieran sucios, en representación de los contratiempos encontrados en las rutas de escape de los negros. Toda la superficie de la piel está pintada de negro para resaltarla. Los labios están pintados de rojo, para que la boca quede más evidente en los gestos exagerados y burlones expresados durante el baile. Se usan accesorios alrededor del cuello, como collares elaborados con hojas o semillas que se encuentran en la comunidad. El sombrero utilizado es redondo y contiene flores de papel, además de identificar a la comunidad que realiza la danza, también sirve para proteger del sol. "La danza tradicional de

negros, la de hace tiempo atrás que se conserva en algunos lugares como Evitar, no lleva mujeres, sino un hombre disfrazado de mujer para recrear completamente la expresión original histórica”. (Arrieta, 2021, p. 9)



Figura 24. Son de Negros en Evitar durante la 5 Festiferia - Archivo Personal. (2021)

La riqueza artística y cultural de este territorio, formado por agricultores, pescadores, músicos, bailarinas, cantadoras y cantantes, contrasta con los procesos de empobrecimiento y abandono a los que están expuestos por parte del poder público.



Figura 25. Son de Negros en Evitar (2021)

Históricamente, es una zona con antecedentes de violencia en relación a la cultura paramilitar y el control territorial, que continúa hoy con la presencia e influencia de gobernanzas de ultraderecha. Tales antecedentes hacen que los habitantes de Evitar se enfrenten a graves vulnerabilidades de diversas órdenes. Desde el punto de vista socioeconómico, en cuanto al acceso a estructuras de servicios públicos básicos: carece de salud pública, gas domiciliario, agua potable (al estar cerca de una ciénaga). Al no contar con sistema de acueducto, la red de energía eléctrica es ineficiente y no cuenta con un sistema de saneamiento ni recolección de residuos sólidos. Tales carencias estructurales, “impiden el desarrollo y fortalecimiento de sus prácticas culturales, debido a la ausencia de una política pública cultural que permita el desarrollo de programas o proyectos que fortalezcan sus procesos culturales e incidan en la convivencia, permitiendo un cambio significativo”. (Cartografía Sur, 2017/2018)⁸⁶.

Sólo hay una escuela en el pueblo, lo que dificulta el acceso a la educación, la continuación de estudios y las oportunidades laborales. Estas problemáticas son una de las razones que animan a las generaciones más jóvenes a migrar a las localidades vecinas en busca de mejores perspectivas y condiciones de vida. En este sentido, se puede decir que la migración, además de ser parte de la génesis de la comunidad, también es parte de las aspiraciones de futuro, especialmente de la población joven. En el caso de las mujeres jóvenes de Evitar, es común recurrir a la migración para trabajar en hogares familiares como trabajadoras domésticas o buscar marido y matrimonio en busca de alguna forma de estabilidad financiera. En un pasado reciente, ante la crisis socioeconómica de Venezuela, especialmente para quienes experimentaban fuertes problemas familiares, la única alternativa que encontraban era la de escapar e ir a buscar trabajo al país vecino.

(...) Sí, tenían ganas de estudiar, pero el tema del trabajo, pues no se lo permitía, ya que siempre ha existido el tema de la explotación y también por el hecho de que sea una comunidad afro, independientemente que todo ese territorio sea negro, solamente

⁸⁶ Tomado del documento de Diagnóstico Territorial elaborado por La Corporación Cartografía Sur.

nos miraban única y exclusivamente para hacer ese tipo de trabajos (...). Es decir, uno va a Cartagena a un centro comercial y ve que los jefes siguen siendo blancos, y los que hacen el aseo y que la gente le sigue pasando, aunque que ya hayan trapeado, siguen siendo negros y negras. Y eso es una cosa que todavía no logramos comprender cómo sucede, y también a veces como lo permitimos, pero hace parte de nuestra práctica. (Narváez, 21 de agosto 2022)

Tales hechos, además de revelar las profundas huellas del racismo estructural en Colombia, revelan particularmente la presencia significativa de la cultura machista-patriarcal en esta región, en la que las situaciones y casos de violencia de género, incluida la violencia sexual, son terribles problemáticas que permean la vida de muchas niñas y mujeres en este territorio. Frente a estos contextos, desde los cuales la comunidad se ha enfrentado a diferentes condiciones de marginación, producto del proyecto neoliberal de Estado-Nación en Colombia, surge la necesidad de organización comunitaria con la intención de luchar por la garantía de los derechos humanos, sociales, políticos, civiles, económicos, culturales, sexuales y ambientales. De esta manera, las personas de este territorio se han movilizado y participado en procesos de lucha no violenta para exigir sus derechos, a partir del reconocimiento y significados de una identidad afro campesina. Es fundamental señalar que, en este proceso de reivindicación, las manifestaciones artísticas y culturales propias de la comunidad juegan un papel determinante. Es a través de danzas negras, tambores, cantos y la cultura afro campesina, que proponen acciones de incidencia política, resistiendo y exigiendo sus derechos a causa del abandono de su corregimiento por parte del poder público.

Este trabajo comunitario, a través de la articulación artística y política, ha llamado la atención de diferentes organizaciones no gubernamentales (ONG's) y entidades nacionales e internacionales que han realizado trabajos de seguimiento y apoyo para fortalecer y promover procesos de resistencia social y política desde el arte en este territorio. Entre las organizaciones que han actuado en este sentido se encuentra la Asociación para La Niñez y La Juventud Red Antorchas⁸⁷, la cual ha buscado promover la valoración, preservación y

⁸⁷ Para saber más sobre la red Antorchas ingrese a: <https://www.instagram.com/Redantorchas/>

visibilización del Patrimonio Cultural material e inmaterial de estos territorios. Adicionalmente, la organización Terre des Hommes⁸⁸ y el Fondo Lunaria Mujer⁸⁹ han realizado aportes a las Escuelas de Saberes en Música y Danza Tradicional, para desarrollar un trabajo a favor del empoderamiento sociocultural de las Niñas y Mujeres Jóvenes del territorio.

Por otra parte, la Corporación Cartografía Sur ha llevado a cabo desde hace cinco años, una función de apoyo y fortalecimiento comunitario en torno al trabajo artístico, social y comunitario de la organización Jóvenes Progreso y Futuro de Evitar (JOPROFUMEV). Desde lo político, Cartografía Sur trabaja especialmente con el audiovisual como herramienta de memoria y emancipación en la búsqueda de generar diálogos e iniciativas entre personas y comunidades en relación con los contextos y realidades en las cuales habitan. La Escuela de Memoria y Audiovisual Warmi-Nayra⁹⁰ es uno de los proyectos en marcha propuestos por Cartografía Sur en diálogo con la comunidad, cuyo propósito es, precisamente, el fortalecimiento de capacidades sensibles, artísticas y políticas a través de la producción audiovisual.

Es desde este suelo fértil y complejo de Evitar que surgió el grupo Progreso Joven y Futuro de Evitar (JOPROFUEV), una organización de mujeres jóvenes involucradas en debates comunitarios relacionados con cuestiones de género desde una perspectiva juvenil y afro campesina. El grupo está integrado por mujeres de entre 10 y 26 años y, según Jéssica Narváez, su origen está ligado precisamente a la necesidad de buscar soluciones y prevención a la violencia contra las mujeres en el departamento de Bolívar. En la voz de Jessica:

(...) a ver...la idea está por allá como desde el 2016 porque realmente, es toda una escuela enorme, entonces hay un montón de personas que finalmente no están. Y nace

⁸⁸ Para saber más sobre la organización Terre des Hommes ingrese a: <https://tdhs-colombia.co/index.php/quienes-somos>

⁸⁹ Para saber más sobre Fondo Lunaria Mujer ingrese a: <https://fondolunaria.org/>

⁹⁰ Para conocer más sobre la Escuela de Memoria y Audiovisual Warmi-Nayra, ingrese a: <https://cartografiasur.org/warmi-nayra/>

precisamente, como les comentaba, por los problemas que teníamos en el territorio... o sea... salían las chicas embarazadas, las chicas se iban ehh...pero tampoco la administración como tal brindaba una solución, sino que era: se fue, o salió embarazada... entonces, ¡pues porque se le alborotaron las hormonas y ella prefirió eso... porque a ella le gusta eso! Entonces... la cosa aumentó y había nenas de 12 y 13 años saliendo embarazadas... o sea, ¿Cómo es posible que una nena de 12 y 13 años salga embarazada? ¡Es una cosa loca! ¡Todavía ni siquiera sus órganos están plenamente desarrollados! ¿Qué es lo que permite? o ¿Qué es lo que provoca eso? Hemos pensado que más allá de que sea una cuestión hormonal, también a veces como en contraposición a lo que muchos dicen, o más desde la administración de gobierno que no se ha realmente preocupado por el problema, es que la gran mayoría de las veces que las chicas salían embarazadas es precisamente por la falta de información y de formación. Y aparte de eso ellas tienen muchos problemas en la casa que, como ya lo comenté, son consecuencia de lo monetario. Entonces, la cosa es hablar con ellas, es lo que vemos, pero realmente si no hablamos con ellas, ¡pues no sabemos lo que es que está pasando! (...). (Narváez, 21 de agosto 2022)

Es a partir de estos antecedentes, entre otros del mismo orden, que el grupo se articula como un espacio colectivo de formación y participación política, desarrollando proyectos que apuntan al protagonismo y empoderamiento de las jóvenes negras a través de acciones de reconocimiento, valorización y fortalecimiento de la cultura afro campesina. Uno de los proyectos es la “Casa de la niña y la mujer afro campesina de Evitar”, un espacio creado para dar cabida a las necesidades de las mujeres del territorio y, particularmente, desarrollar el trabajo en materia de derechos sexuales y reproductivos frente a la recurrencia de procesos de violencia y deshumanización vividos cotidianamente. Además, pude conocer una importante acción reciente de ruptura y reivindicación por la igualdad de género, llevada a cabo por estas jóvenes: el “Son de Negras”. Tradicionalmente, la manifestación de Son de Negros, antes mencionada, está integrada exclusivamente por hombres, lo que generó la idea y la necesidad de organización de estas jóvenes para proponer un grupo femenino. El propósito de tal creación es replantear esta danza tradicional en busca de desestabilizar estereotipos, roles de género e la invisibilidad femenina.



Figura 26. Son de Negras, imagen sacada de la revista Cultural “Voces y Sones Afrocampesinos”, No.002, pp. 10-11 (agosto de 2021)

Dado el potencial y autonomía creativa desarrollado por este grupo de mujeres, en un contexto sociopolítico que las expone a innumerables procesos de violencia, quedó cada vez más claro que el taller que propondríamos sería un espacio para potenciar y apoyar los procesos artísticos, y las actividades culturales y políticas que ya estaban en marcha, a través de facilitar herramientas creativas que pudieran fortalecer la continuidad de sus prácticas y proposiciones creativas. Por otro lado, asumir el objetivo de transformar o contribuir a transformar las vulnerabilidades de este grupo de mujeres nos puso ante muchas cuestiones de orden éticas. Desde el principio, profundizar en habilidades como la prudencia, la empatía y la solidaridad parecía fundamental para poder escuchar y comprender las necesidades y deseos reales de la comunidad. El ejercicio de la escucha atenta y somática, que en mi caso ejerzo y aprendo desde mi contacto y formación continuada como bailarina, también fue indispensable para la construcción de acciones comunes desde un enfoque verdaderamente colaborativo y de *acción sin daño* (Cosude, 2007) ya que muchas intervenciones, aunque sean bien intencionadas, pueden terminar produciendo daño no intencionado a las personas y comunidades que participan debido a diferentes factores.

Es por estas razones que TransMigrARTS, como programa financiado por la Comisión Europea, adopta rigurosos criterios bioéticos, previendo en su estructura metodológica el debate científico, el seguimiento y la proyección de protocolos éticos encaminados a garantizar la protección de los derechos y la dignidad de las personas participantes. El programa adopta el Reglamento General de Protección de Datos (RGPD), que contiene las normas de la Comisión Europea relativas a la protección de las personas en lo que respecta al tratamiento y circulación de datos personales y sensibles, como directrices fundamentales para garantizar una conducta ética en la investigación y las actividades científicas, relacionadas con el desarrollo tecnológico que involucra a los seres humanos, los animales y el medio ambiente. Por otro lado, asume el desafío de investigar en profundidad perspectivas y caminos bioéticos basados en la investigación creación aplicada con comunidades migrantes desde las artes. Me refiero a la necesidad de desarrollar parámetros éticos que puedan sustentar relaciones de cuidado y responsabilidad con las personas y comunidades migrantes participantes a partir de la propuesta y aplicación de prácticas artísticas coherentes en sus contextos. Estos son desafíos y necesidades que esta investigación también abarca.

5.1.2. Consideraciones Bioéticas en la Investigación-Creación

El hecho de proponer talleres artísticos con personas y comunidades migrantes, expuestas a mayores o menores riesgos y vulnerabilidades, impuso al programa TransMigrARTS la necesidad de adoptar y crear guías y protocolos bioéticos con el propósito de sistematizar y orientar las conductas y posturas éticas que regirían las relaciones científicas, artísticas y profesionales entre todas las personas e instituciones involucradas con el programa. La participación en un programa de esta envergadura, demandó a la estructura de la Universidad Distrital, como estructura social, y a cada uno de los proponentes de talleres artísticos, la implementación de protocolos bioéticos. Para atender estas necesidades, en el contexto del proyecto TransMigrARTS-UD, creamos un Comité de Bioética-UD⁹¹, un

⁹¹ Coordinado por lo profesor doctor Álvaro Hernández, el Comité de Bioética TransMigrARTS- UD es compuesto por los siguientes miembros: Dra. Sonia Castillo, Dra. Maria Teresa Garcia, Dra. Sandra Ortega, Dra. Olga León, Dr. Fernando Martínez y por los doctorantes Aline Vallim, Daniel Pinzón, Sandra Suarez e

espacio permanente de debate, reflexión crítica y producciones científicas en torno a estos temas. Como doctoranda y proponente de un taller artístico junto al programa, me deparé con la desafiadora tarea de colaborar con estas discusiones y elaboraciones.

En el Comité de Bioética-UD, partimos del ejercicio de escuchar para reconocer, situar para tejer coherencias en relación a las necesidades y particularidades de las comunidades participantes, así como reflexionar sobre las prácticas de reducción de daños que las investigaciones/investigadores podrían producir a partir de sus intervenciones en contextos específicos. De manera colaborativa elaboramos un “Dossier de Bioética⁹²”, un documento diseñado para: señalar, reflexionar y organizar principios y fundamentos bioéticos que creemos ser compartidos y específicos de cada taller artístico propuesto por la UD. Se puede afirmar que la elaboración de este documento significó una acción innovadora y un aporte científico significativo para la UDFJC ya que, en la búsqueda de referentes y protocolos bioéticos institucionales que pudieran apoyar el desarrollo de prácticas artísticas investigativas con poblaciones migrantes, nos encontramos ante un gran vacío epistemológico, ya que los documentos existentes no fueron capaces de atender las particularidades de investigaciones de esta naturaleza.

El proceso de organización de este material requirió constantes diálogos interdisciplinarios y un detallado trabajo analítico y comparativo, especialmente en lo que respecta a la adecuación de criterios y la elaboración de rutas bioéticas que pudieran satisfacer las necesidades del proceso de observación e intervención con poblaciones migrantes desde las artes. Como resultado de estos debates colaborativos entre artistas, científicos sociales y expertos en el campo de la ética, el comité movilizó posibles comprensiones bioéticas desde acercamientos y fisuras con el campo de las artes.

Nos apoyamos en los antecedentes y reconocimiento de las amplias experiencias de la Línea de Investigación en Estudios Críticos de las Corporeidades, Sensibilidades y

Rafael Acero.

⁹² Se puede acceder al material completo en los anexos.

Performatividades, en relación con la proposición de trabajos investigativos-creativos con comunidades (Castillo, 2022; García, 2022; Hernández, 2022; Ortega 2022). La revisión crítica de dichos materiales, nos permitió puntuar de manera sintética y asumir las siguientes perspectivas bioéticas generales compartidas por todos los talleres de TransMigrARTS-UD:

- Prácticas sociosituadas y socioculturalmente organizadas, desde una comprensión de corresponsabilidad respecto de los modos como hacemos la vida personal y colectiva en el mundo que compartimos como especie y respecto de lo no humano;
- Alternativas de abrir conocimientos comprometidos en indagar intercambios sensibles que son necesarios hoy, para contribuir en dinámicas instituyentes de modos del vivir más solidarios, equilibrados y justos, mucho más descentrados de la visión humana del antropocentrismo y la antropofagia;
- Prácticas que buscan la condición de co-participación propicia desde el reconocimiento y el ejercicio de creación colectiva y la co-presencia donde el trabajo colaborativo está definido por roles de cocreación, para la creación investigadora de relaciones emergentes de lo posible en la experiencia del aquí y el ahora, abriendo comprensiones respecto de aquello que no ha sido pensado respecto de la vida colectiva, del vivir entre y del vivir con, cuya organicidad es esquivo a ser atrapada en la conceptualización, la descripción, el análisis o la explicación. (Comité de Bioética-UD, 2021)

A partir de la precisión de tales aspectos generales, fue posible, desde una postura reflexiva y comprometida con las personas y los contextos particulares de la comunidad colaboradora de esta investigación, proponer las siguientes reflexiones específicas:

- **La Reflexividad sobre mi posición como investigadora:** ¿Quién soy yo en relación con la comunidad colaboradora? ¿Cómo se crean conexiones y vínculos con las participantes? ¿Cuál es mi papel y cuáles son sus interferencias en la vida de las participantes? ¿De cuáles maneras se tratan las diferencias y las relaciones de poder que surgen de ellas? ¿Cómo mis

elecciones creativas, coreográficas y metodológicas impactan las experiencias de las participantes? Tomar conciencia de los lugares y posicionalidades que ocupo como investigadora es el primer paso; un ejercicio de reflexión crítica y compromiso con mis propias subjetividades a lo largo de todo el recorrido investigativo, en la búsqueda de no reproducir estereotipos, relaciones de poder de explotación y expropiación con las personas y comunidades que colaboran con esta investigación.

Me nombro como migrante: voluntaria, desde el privilegio de la elección, el deseo y la posibilidad de crear una vida en tránsito a través de la creación de redes y espacios de afectos. Este lugar está lejos de ser una realidad ampliamente compartida, la gran mayoría de los/las migrantes, si bien la migración sea un derecho humano, migran por necesidad y muchas veces de manera forzada, debido a numerosas situaciones desencadenadas por crisis económicas, políticas, ambientales, sociales, etc. Yo, mujer socialmente blanca -dentro del territorio latinoamericano-, de clase media, heterosexual, brasileña, bailarina, universitaria, con la posibilidad de ejercer mi profesión, migrante con pasaporte, tomé conciencia a lo largo de este recorrido investigativo de que escribo desde un lugar de privilegios sociales, culturales y raciales.

Ocupar estos lugares significa: asumir que habito posiciones muy diferentes en relación al grupo de mujeres jóvenes que colaboran con este proceso investigativo; ser consciente de que no puedo borrar el ejercicio de poder que se realiza en las relaciones; ser consciente de estos, de sus direcciones y tratamientos para ser capaz de tomar cuenta de los mismos, a través de ejercicios de reflexividad. Esta, según Guber, comprendida como la consciencia del investigador sobre su persona y sus condicionamientos sociales y políticos (Guber, 2011), una dimensión fundamental de la etnografía que requiere que el investigador analice constantemente cómo sus elecciones metodológicas, sus interpretaciones y sus posiciones personales y sociales se manifiestan en la construcción del conocimiento y, por supuesto, en el cómo las personas con quienes se hace la investigación se relacionan con el investigador.

Ante este ejercicio reflexivo, reconozco que no puedo negar el lugar de poder y

autoridad que ocupó como tallerista investigadora junto a una comunidad de mujeres jóvenes migrantes afro campesinas, un hecho que me lleva a interrogar continuamente no sólo los discursos sociales externos de dominación, sino que los míos propios. Donna Haraway (1995), cuando propone la idea de “conocimientos situados”, me ayuda a visualizar modos más horizontales y localizados de construir conocimiento que posibilitan la toma de decisiones éticas y responsables en el relacionamiento entre diferencias. Tal enfoque no sólo toma en cuenta diferencias localizadas, sino que facilita las concepciones y modos de ver las personas históricamente subyugadas a través de la proposición de entendimientos siempre en perspectiva, es decir, modos de mirar comprendidos como la “unión de visiones parciales y voces vacilantes en una posición colectiva de sujeto que promete una visión de medios de corporificación finita, continua, de vivir dentro de límites y contradicciones, es decir, visiones desde algún lugar”. (Haraway, 1995, p. 334)

Tales enfoques, me convocaron a un proceso continuo de autoanálisis crítico, especialmente vinculado a mi posición como bailarina creadora e investigadora, así como a sus reflejos en relación con mis propias prácticas, creencias y contextos. De manera concreta, el ejercicio de crear un taller artístico en colaboración con una comunidad de mujeres migrantes, desde una posición ética, situada y buscando contribuir a transformaciones positivas, desplazó mis percepciones habituales sobre la propia práctica de la danza. Pese a que, en mis experiencias creativas anteriores con el Colectivo Translocadas, había un alejamiento radical de la lógica de producción, consumo o mera exhibición técnica de la danza, pude reconocer, de manera casi subterránea, herencias vinculadas a una visión formalista de la danza, es decir, la atribución de un peso particular en relación a la técnica, forma y el impacto estético de la danza en su acontecimiento.

Reconocer tales herencias no fue un proceso fácil ni cómodo, sobre todo porque mi experiencia de formación continuada y temprana desde la práctica como bailarina clásica y contemporánea, contribuyó a que tales dimensiones estuvieran tan incorporadas a mis formas de ver y percibir el mundo que, en muchos casos, se volvían invisible para mí misma. El hecho es que tales hábitos y puntos de vista se hicieron evidentes y ya no eran sostenibles, y mucho menos tenían sentido cuando el foco de la práctica se convirtió en las personas y sus

posibilidades de cambio. Además, a lo largo del proceso, me di cuenta de que la insistencia en esta visión formalista, además de comprometer la diversidad de relaciones que se pueden construir antes, durante y después de una experiencia creativa, limita el potencial transformador de la práctica de la danza ya que, en esta lógica, los sentidos visuales y de apariencia se superponen al sentir, la comunicación y las interacciones humanas que pueden construirse dentro y fuera de los espacios de creación.

Finalmente, me doy cuenta de que adoptar una postura reflexiva contribuyó a lo largo de este proceso investigativo a cuestionar mis propias certezas en la búsqueda de desarrollar prácticas más coherentes, inclusivas y transformadoras. Proceso que colaboró a fortalecer el campo artístico desde posturas críticas y comprometidas con las realidades sociales, es decir, a fortalecer posiciones conscientes y responsables que consideren no sólo la estética y la técnica, sino también las dimensiones éticas, sociales y políticas de mi trabajo.

- La reflexión crítica sobre los modos de relación entre tallerista, participantes migrantes y observadoras-participantes: ¿De cuáles maneras se pueden construir prácticas transformadoras en danza con participantes que, históricamente, han sido silenciadas y situadas en condiciones de vulnerabilidad? ¿Cómo construir un espacio común de creación en danza entre mujeres migrantes, en diálogo con nuestras diferencias, sin negar las desigualdades que nos separan? ¿Cómo movilizar espacios creativos y sensibles en cuales las participantes puedan efectivamente ejercer sus potencialidades y autonomías como sujetas productoras y proponentes de conocimientos?

Los flujos migratorios en el mundo, se caracterizan por su multicausalidad y su complejidad (OIM, 2018), los diferentes motivos y situaciones que llevan a las personas a migrar son diversos y pueden generar distintos niveles de vulneración de derechos y precarización de la vida. En el caso específico de las niñas migrantes racializadas, socialmente vistas como “...sujetas sin voz, sin capacidades de cuidar de sí mismas y epistémicamente incapaces”. (Carreño, 2023), los niveles de vulnerabilidad y exposición a la violencia se entrecruzan, se complejizan y definen posiciones dentro de las redes de poder y jerarquías sociales.

La proposición de una metodología basada en el arte aplicada desde la exploración creativa del movimiento en danza, en diálogo con las perspectivas migratorias, de género y raciales, se presenta como una forma posible de continuar investigando dichas temáticas. Es una brecha abierta para escuchar urgencias, deseos y necesidades, situar voces y revelar relatos y experiencias de carne y hueso de mujeres jóvenes migrantes que comúnmente son invisibilizadas en los procesos de investigación. Estos elementos, en mis prácticas creativas en danza creativa, juegan un papel central para la creación de un ambiente dialógico, horizontal y verdaderamente participativo, tejido a partir de la profunda conexión entre el cuerpo, el movimiento y la percepción sensorial. En este mismo sentido, el uso de la escucha somática, particularmente desarrollada en el ámbito de la danza, facilita el establecimiento de relaciones sensibles entre tallerista, participantes migrantes y observadores-participantes a partir de un proceso de atención corporal centrado en las sensaciones, sentimientos y estados de presencia en este momento. Esta práctica facilita la creación de vínculos de relación basados en principios de co-construcción, reflexión de las participantes y respeto a sus contextos, demandas y subjetividades.

- Problematicar las relaciones entre ética y estética: proponer un proyecto que vincula arte, transformaciones y personas, también desencadena interrogantes que surgen del vínculo íntimo e inseparable entre las dimensiones ética y estética. ¿Cómo concebir un taller como un ambiente co-creativo direccionado a la sensibilización de otros modos de mirar, de percibir la vida, sus movimientos y movilizar relaciones que puedan afinar nuestras sensibilidades y afectividades?

Esta pregunta me condujo a volver al problema de la transformación y a visualizar que una de las claves para construir prácticas creativas verdaderamente transformadoras pasa, necesariamente, por comprender la inseparabilidad entre ética y estética. En otras palabras, significa el reconocimiento de que todo proceso creativo implica una postura ética, bien sea en las formas en que se producen y comparten dichas experiencias; en los dispositivos artísticos aplicados; en los temas tratados y/o en los modos en que se establecen las relaciones entre las personas participantes. Desde esta perspectiva, la práctica artística no es sólo un fin en sí misma, sino un medio para expresar y cuestionar valores, normas y prácticas sociales.

Este enfoque me permitió situar y desplazar enfoques puramente estéticos presentes de manera residual en mis prácticas artísticas, para indagarlas como plataformas de cuestionamiento y movilización de procesos de silenciamiento femenino, de voces marginadas, de promoción de diálogos culturales y de compromiso con las relaciones humanas comunitarias.

Reconocer la inseparabilidad entre ética y estética también me ayudó a profundizar mi rol como bailarina-tallerista. Si en otros contextos, previos a esta experiencia, yo desempeñaba esta función desde el entendimiento de facilitar la creación artística a través de técnicas y herramientas para que las personas participantes exploraran sus expresiones artísticas, ahora, esta función ganaba nuevas complejidades. Al enfatizar la ética en los procesos de creación artística, mi rol como artista-tallerista se descentralizó, lo que me permitió visualizar esta función desde una comprensión como mediadora de procesos que transitan entre dimensiones poéticas y políticas encaminadas a generar nuevas posibilidades creativas, de interacción contextualizada y de producción de significados. Tales aspectos parecían potencializar la instauración de procesos colaborativos y situados en los que todas las voces tienen relevancia y legitimidad, lo que, a su vez, requirió poner en primer plano las intencionalidades, alcances, riesgos y efectos de las prácticas a compartir.

Esta conciencia me condujo a la necesidad de revisión técnica, práctica y conceptual, particularmente, en relación con la propuesta metodológica y los ejercicios de artes aplicadas que se desarrollarían con la comunidad participante, con el fin de precisar los nexos de coherencia entre lenguajes, propósitos, materialidades, los tipos de sensibilidades que se cultivarían, las formas en que se proponía activar los sentidos y la imaginación de las participantes, en coherencia con una ética del cuidado. Para ello, se cuestionaron los procesos de transformación vislumbrados, con la intención de no manipular o reiterar estructuras violentas, desconociendo o disminuyendo los conocimientos y la participación de la comunidad.

Estos principios éticos abren reflexiones fundamentales y profundas en relación a las formas de vincularme y relacionarme con las personas, prácticas, espacios y contextos con

los que me encuentro particularmente, permitiéndome ser sensible, cuidadosa y crítica en relación a las necesidades, problemas, deseos, luchas de las personas y sus territorios. A partir de estas especificaciones, fue posible materializar conductas más específicas a través de las acciones de: valorar riesgos y vulnerabilidades; prevenir posibles conflictos y tensiones recurrentes, por ejemplo, de las diferencias culturales, valores éticos, de expectativas y formas de expresión artística; identificar precauciones asociadas a la función de observación y proponer prácticas efectivas de mitigación, teniendo como horizonte la gestión responsable de la vida.

5.1.3. Descripción General de los Componentes Bioéticos del Taller

Para la composición de las directrices específicas del taller “Creación Compartida en Danza con Mujeres Migrantes”, se tomaron en cuenta el mapeo previo de las condiciones, vulnerabilidades y especificidades de las comunidades migrantes involucradas en este proyecto y los marcos institucionales en los que se inserta esta investigación, a partir de la revisión y de la búsqueda por equilibrar los reglamentos y conductas entre los siguientes documentos: *Código de Conducta de la Corporación Cartografía Sur* (del 24 de marzo de 2020); *Formulario del CER (Comité de Ética en Investigación) de la Université Fédérale Toulouse MidiPyrénées*, la *Guía del Comité de Bioética de la Universidad Distrital* (Curricular No. 01 de 2015), La Guía de encuadre ético y jurídico del proyecto TransMigrARTS, el *Reglamento interno del Comité de Bioética para la Investigación de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas*, en uso de sus facultades legales, en especial de lo dispuesto en la *Resolución 441 de 2013* así como las investigaciones resultantes de la participación del Comité de Bioética en el marco del proyecto RISE-TransMigrARTS de la Universidad Distrital.

De igual manera, se buscaron acercamientos con perspectivas bioéticas feministas (Diniz y Guilherme, 2014), desde las cuales este proyecto propone una postura crítica ante las desigualdades sociales, especialmente en lo que respecta a las diferencias de género, el sistema patriarcal y su influencia violenta y producción de vulnerabilidades en las formas de existencia de mujeres y personas feminizadas. En ese sentido, las actividades científico-

artísticas, relaciones profesionales, científicas, educativas con todas las personas e instituciones con las que nos relacionamos en el marco de esta investigación fueron desarrolladas desde principios bioéticos comunitarios y feministas, y del compromiso con la integridad de la investigación garantizando los siguientes aspectos:

. Reconocimiento mutuo y de las diversidades: “entendido como la capacidad de reconocer la otredad (otras/otros/otres) con un ser con habilidades, destrezas, sentimientos y experiencias propias. Se trata de un ejercicio de reciprocidad entre quienes interactúan con un objetivo común, y en reconocimiento de las necesidades específicas de las personas, colectivas, comunidades y organizaciones con las que trabajaremos”. (Código de Conducta de la Corporación Cartografía Sur, 2021, p. 2-3)

. Obligación de no discriminación: “no se admitirá ningún comportamiento que denote machismo, misoginia, homofobia, clasismo o cualquier otra manifestación discriminatoria por razones sexual, económica, social, racial o de cualquier otra índole hacia las personas con las que nos relacionaremos en esa investigación. Se respetarán las diversidades y cosmovisiones propias, individuales y colectivas, siempre y cuando las mismas no partan de prácticas discriminatorias o de violación de derechos humanos de las mujeres”. (Código de Conducta de la Corporación Cartografía Sur, 2021, p. 4)

. Ética del cuidado: el cuidado, entendido como una ética basada en los sentimientos y habilidades humanas para cuidar responsablemente a las/los/les demás. Así, trabajaremos para desarrollar el cuidado entre todas (os) participantes con el fin de valorar las relaciones de interdependencia, solidaridad y empatía, buscando crear un entorno donde no hay que esconderse ni temer ante las vulnerabilidades.

. Transparencia, respeto, dialogicidad y colectividad: entre las personas del equipo de investigación, temática, pedagógica, creativa, técnica, administrativa y de servicios (Código de Conducta de la Corporación Cartografía Sur, 2021, p. 1); y con las mujeres participantes/colaboradoras en el proyecto de investigación.

. Reconocimientos de coautorías: el trabajo desde la perspectiva de la creación compartida, presupone composiciones de materiales colectivos. En este sentido, las mujeres participantes

del taller tendrán sus derechos reconocidos y protegidos con respecto a la propiedad creativa de todos los materiales artísticos producidos durante el taller.

. Relaciones éticas desde las corporeidades y las intersensibilidades: se respetarán condiciones corporales específicas en relación a los límites, posibilidades e historicidad de cada participante y sus libertades intersensibles de comunicación y expresión en todo momento y cuando las mismas no partan de prácticas discriminatorias o de vulneración de los derechos humanos.

. Actividades de campo, recopilación de datos y confidencialidad: se actuará bajo los parámetros que dispone el Manual de Autocuidado y Seguridad de Cartografía Sur (24 de marzo de 2020), así como los distintos manuales de procedimiento interno y del presente código, utilizando medidas de autocuidado, confidencialidad de la información que involucre a las mujeres y comunidades con las que se trabaja, así como información de los procesos, investigaciones y hallazgos adelantados por la Cartografía Sur.

En consonancia con el programa TransMigrARTS y la Universidad Distrital Francisco José de Caldas para la recolección y gestión de datos, también seguirá los principios de confidencialidad según el *Reglamento General de Protección de Datos Europeo* (RGPD) y la *Ley de Protección de Datos Personales de Colombia* (Ley 1581 de 2012). Los datos se recopilarán durante las tres sesiones del taller. Trabajaremos con el proceso de “pseudoanonimización” propuesto por el comité de ética del programa TransMigrARTS, en el que a cada participante se le asigna un código de correspondencia específico para anonimizar su identidad. Para cuidado y seguridad en el manejo de la base de datos personales, investigativos y sensibles, todo el material estará alojado en la nube de Sharedocs, una plataforma segura de gerenciamiento de documentos y automatización de flujos de trabajo propuesta por el programa, cuyo acceso está restringido al equipo de investigación.

A partir de estos elementos, se solicita el 25 de noviembre de 2021 al Comité de Bioética de la UDFJC, mediante oficio, el aval del Dossier Bioético del taller de transformación: “Creación Compartida en Danza con Mujeres Migrantes”. El aval es

otorgado el 2 de diciembre de 2021, con oficio del 6 de diciembre de 2021⁹³. La oportunidad de mirar la bioética desde el lente del arte y de la investigación-creación aplicada, me permitió complejizar mis prácticas artísticas más allá de sus dimensiones estéticas, llevándome a profundizar mis comprensiones sobre los impactos sociales, políticos y culturales derivados de ellas. El hecho de comprometerme con una declaración bioética para realizar un taller artístico junto a una comunidad en condición de vulnerabilidad, cambió mi posicionamiento como tallerista, requirió profundizar en la comprensión sobre los significados de hacer arte con las comunidades, exigiendo ser más rigurosa con las relaciones de cuidado y respeto por las experiencias y realidades de vida de las comunidades involucradas, permitiéndome así visualizar el proceso creativo como un espacio de compromiso social, colaborativo y personal. Además de eso, posibilitó desestabilizar la lógica biologista recurrente en el campo de la ética, invocando, desde el arte, la producción de conocimiento sensibles y situados, el surgimiento de datos e informes “de carne y hueso” que, de hecho, pueden estar más cerca de las necesidades y urgencias reales de la vida de las mujeres y sus contextos. Finalmente, el ejercicio de reflexión en torno a la bioética, si antes se presentaba como una cuestión de reglas y normatividades, se reveló a lo largo del proceso como parte fundamental del entramado de acciones, herramientas e intensidades que impulsan experiencias transformadoras genuinas.

⁹³ El documento se encuentra en anexo.

4.3.2 Diseño del taller

4.3.2.1. Resumen del taller

El Taller de Transformación “Creación Compartida en Danza con Mujeres Migrantes” se organiza a partir de prácticas de improvisación en danza, orientadas a generar diálogos sensibles entre las participantes; son experiencias de movimiento y contacto a partir de la percepción de sí mismas, del colectivo y de sus emociones y afectos. La intención última es, a través de la danza, fortalecer estados de conciencia, evocar un ambiente de colaboración⁹⁴, escucha⁹⁵ y cuidado⁹⁶ desde perspectivas de género en diálogo con las realidades de vida que trae cada participante.

4.3.2.2. Objetivos del taller

Objetivo General

. Aportar competencias artísticas y herramientas desde la danza, para una posible construcción de prácticas artísticas transformadoras de vulnerabilidades derivadas de procesos migratorios.

⁹⁴**Colaborar**; origen etimológico: latín: *collaboro-are*, trabajar con. 1. Trabajar en común con otro. = COOPERAR, COADJUVAR; 2. [Figurado] actuar con otros para obtener un determinado resultado. = AJUDAR; 3. Tener participación en obra colectiva, generalmente literaria, cultural o científica. = PARTICIPAR. In Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2024, <https://dicionario.priberam.org/colabora%C3%A7%C3%A3o>.

⁹⁵ La noción de escucha se entiende desde una perspectiva somática: una práctica que implica percibir conscientemente las sensaciones y movimientos internos del cuerpo, promoviendo un diálogo entre cuerpo y mente. La escucha somática es trabajada recurrentemente en contextos de danza y prácticas corporales, en la búsqueda de ampliar la conciencia corporal y emocional y respuestas más integradas y sensibles en relación con uno mismo, los demás y el ambiente. (Fernández, 2011).

⁹⁶ hooks propone pensar el cuidado como una práctica ética y política que va más allá de la responsabilidad individual o de género. Visto como una forma de resistencia a las jerarquías y la opresión, el cuidado debe ser cultivado colectivamente desde relaciones basadas en la reciprocidad, la empatía y la solidaridad, trascendiendo las relaciones íntimas y, así, funcionando como un acto transformador y colectivo. (hooks, 2000).

Objetivos Específicos

. Proponer estrategias de investigación-creación desde el diálogo entre las prácticas creativas de comunidades de mujeres migrantes, con la finalidad de aportar a la indagación sobre la capacidad de las artes para transformar vulnerabilidades de comunidades migrantes.

. Indagar los mecanismos, efectos y formas por las cuales la producción de estereotipos femeninos produce vulnerabilidades vinculadas a la autoimagen, el silenciamiento y otras violencias de género.

4.3.2.3. Metodología del taller

El taller se basa en una metodología de creación compartida, a partir de la cual se proponen diferentes dinámicas creativas basadas en los principios de: corresponsabilidad, diferencia y cooperación. Se trata de la construcción de un ambiente perfilado acuerdos colectivos que surgen de las relaciones y necesidades que las participantes establecen y comparten en el momento de la práctica. Tal estrategia de trabajo implica constantes ejercicios de negociación entre diferencias y particularidades, en los que se trabajan las diferencias como potencia para producir singularidades (Tridapalli, 2008; Valentim, 2014).

A partir de estos aspectos, trabajamos con ejercicios de conexión individual y colectiva a través de una escucha somática y un vocabulario de movimiento compuesto por la tactilidad, diferentes maneras de mirar y la respiración consciente. A través de la pregunta desencadenante “¿Cómo me veo?”, se proponen acciones para explorar diferentes cualidades del tocarse a una misma y a las demás: mirar y ser mirada; moverse y ser movida a través de otra persona, con la intención de reconocer y movilizar emociones, sentimientos y afectos incorporados.

A través de la técnica de la improvisación y de diálogos con la improvisación de contacto, se explorarán movimientos corporales improvisados, a través de principios como

el tacto, el intercambio de peso y la conciencia corporal, como formas de entrar en contacto con una misma, con las demás y con el lugar donde nos encontramos. Los aportes e intereses por esta metodología se refieren al acercamiento a un tipo de danza en la que la cooperación y el apoyo mutuo son condiciones básicas para su existencia: son experiencias corporales basadas en el cuidado y la responsabilidad con una misma y con la otra; y la percepción y observación de las posibilidades de la expresión corporal desde la creación de un espacio seguro y de confianza.

Tales prácticas son entrecruzadas por el intercambio de narrativas personales y colectivas significativas que se produce a través de la creación de ruedas de conversación, cartografías corporales, composiciones coreográficas y mapas de sensaciones-movimientos, encaminados a reconocer y movilizar el sentir de las participantes en relación a sus experiencias de vida como mujeres migrantes. Con estas maneras de hacer, se hace intencional movilizar una red, en la cual, desde de la práctica en danza en diálogo con las experiencias de cada participante, se pueda intercambiar conocimientos-movimientos-sentimientos, conectando las fortalezas y debilidades con el fin de crear puentes creativos que fortalezcan la autoestima y la autoimagen de las participantes: expandiendo las percepciones sobre sí mismas, sobre las otras y sobre las proyecciones/deseos de la vida futura.

4.3.2.4. Marco conceptual del taller

El taller se organiza a partir de la articulación entre tres ejes conceptuales: la **improvisación, la tactilidad y la corporeidad contingente**.

Son muchas las maneras de entender y trabajar la improvisación en danza contemporánea; aquí partimos del entendimiento de la improvisación como un tipo de práctica que propone una danza en sintonía con la singularidad de cada cuerpo que la ejecuta; una danza que “...acentúa la propia forma de moverse y, por tanto, valora las diferencias”. (Muniz, 2014, p. 25). Al proponer la creación de movimientos y danzas, al mismo tiempo que se realizan tales dinámicas creativas, movilizan la búsqueda de nuevas soluciones,

arreglos y combinaciones de movimientos, permitiendo ampliar [...] la escucha de las posibilidades de relación con la otra; la autonomía para asumir ciertas ‘posiciones políticas’ y posturas ante diferentes tipos de situaciones”. (Silva y Ramos, 2015, p. 142). Desde esta perspectiva, la improvisación puede entenderse como un tipo de aprendizaje que se construye a través de la percepción, la investigación de los relacionamientos: con uno mismo, con los demás y con el contexto en el que se desarrolla la danza. La improvisación también puede ser entendida como un ejercicio de convivencia, que agudiza los sentidos para las diferencias y contradicciones, como formas de existir que se materializan y se frotan constituyendo visibilidades (Guerrero, 2008; De Nadai, 2017; Sevignani, 2019; Siedler, 2014).

Desde la comprensión de la improvisación como práctica de convivencia, establecimos diálogos con el método de improvisación de contacto, creado por el coreógrafo norteamericano Steve Paxton (1972). Paxton propone la creación de movimiento a partir del encuentro íntimo y sincero entre dos o más personas: una danza que se compone a través de la interacción entre sus cuerpos, evocando imágenes de camaradería, juego, educación y cuidado. Tales presupuestos minimizan y desplazan ideales presentes en el campo de la danza, en los cuales la excelencia técnica y la perfección son tomadas como metas a alcanzar. En el camino opuesto, el Contacto Improvisación, al proponer experiencias de movimiento basadas en la percepción de uno mismo, sensaciones y acciones particulares de cada persona, instala un tipo de danza que incluye una gran diversidad de corporalidades practicantes: personas de diferentes edades, alturas, pesos, etnias, personas con discapacidad física, etc. Esta diversidad de tipos de corporalidades se refiere a una “danza sin prejuicios” y sin separación por niveles de habilidad y experiencia, lo que define a la persona que baila en términos de sensación corporal y no de apariencia (Paxton, 1972).

En esa ruta, el taller se acerca a las perspectivas somáticas (Kunifas 2008; Rocha, 2015; Bardet, 2012) a través del trabajo con la tactilidad. Creemos que el tocarse a sí mismo y al otro, es una práctica de autoconocimiento y autoconciencia que está directamente ligada al proceso de construcción y transformación de la autoimagen. Parafraseando a Schwab (2020), cuando la carne es prensada, o incluso un toque ligero, puede hacer brotar un recuerdo, una memoria, como si se tratara de una esponja de agua, lo que puede facilitar el

contacto y la liberación con nuestros sentimientos y emociones retenidas y sus resignificaciones, si necesario, a través del movimiento.

Tales perspectivas se ponen en diálogo con las prácticas negras de la comunidad, en las que la noción de conciencia corporal se desarrolla a través de otros caminos y complejidades (...) “la intensificación del ser” producida por el danzar se vive como un “olvidar de todo”, “disolverse”, “perderse entre la multitud”. Las conexiones entre los movimientos, las relaciones con el espacio y con las personas que lo rodean se resuelven y viven sin que la conciencia tenga que estar siguiendo cada parte del movimiento”. (Vicente, 2021, p. 43). Tal articulación permite desestabilizar nociones universalizadoras en torno a la idea de conciencia corporal, ya que muchas danzas en diferentes culturas fueron construidas y practicadas sin que este modo de percepción que caracteriza las prácticas somáticas fuera solicitado a sus practicantes. (Vicente, 2021, p. 43).

El tercer y último eje es la *corporalidad contingente*, un concepto-acción desarrollado junto a las prácticas artísticas del colectivo Translocadas y que concierne a un tipo de estado corporal flexible y dispuesto para afrontar el cambio, lidiar con lo imprevisible y con los “accidentes” que nos atraviesan desde una perspectiva performativa y creativa. Para reflexionar sobre tales ideas, nos acercamos al pensamiento de la bailarina-investigadora Elke Siedler (2015) cuando dice que las danzas que proponen abordar la incertidumbre como una acción creativa, son danzas capaces de producir novedades, nuevas formas de existencia y pensamientos-acciones en el mundo.

4.3.2.5. Convocatoria, inscripciones y criterios de selección de la comunidad

Para la realización del taller se organizó una convocatoria directa a través de articulaciones entre: la Línea de Investigación en Estudios Críticos de las Corporeidades Sensibilidades y las Performatividades; la Corporación Cartografía Sur y Jérica Narváez, la gestora social vinculada al grupo Jóvenes Progresos y Futuro por Evitar (JOPROFUEV). Para ello, se establecieron redes de contactos con las participantes del grupo, invitándolas directamente a participar en el taller. Los criterios de selección fueron: mujeres jóvenes (cisgéneros y/o transgéneros); mayores de 13 años, que pertenecieran a la comunidad de

Evitar- Bolívar; las participantes podrían tener, o no, experiencias previas en Danza. No hubo criterios de no inclusión, las gestoras de la comunidad intentaron invitar a todas las chicas del grupo tanto como fuera posible. La participación se definió de forma espontánea según la disponibilidad e interés de las invitadas por participar. La invitación a participar, en algunos casos, fue realizada de manera presencial y directa por las gestoras, en otros casos, las propias niñas replicaron la información entre ellas en espacios de convivencia.

4.3.2.6. Descripción de las herramientas investigativas

La siguiente tabla especifica los instrumentos, sus funciones y los momentos en que fueron aplicados en el taller:

Tabla 9. Instrumentos utilizados, descripción, momentos y objetivos de aplicación, creada por la autora.

Instrumento	Descripción	Momento de Aplicación	Quién lo realiza y para qué
Formato de Consentimiento Informado para menores y mayores de edad.	El documento explica de manera clara los propósitos y finalidades de la investigación, los diferentes procesos, ventajas, riesgos e inconvenientes de esta. Aclara sobre los derechos de las participantes de retirarse del proyecto en cualquier momento, de confidencialidad y respeto en relación a sus vidas privadas.	Antes del inicio del Taller Para que las participantes estén clara y plenamente informadas sobre los objetivos de la investigación, se explica cómo serán recogidos los datos y cómo serán utilizados, así como sus derechos.	Realizado por el equipo TransMigrARTS- UD. Aplicado por Aline Vallim en colaboración con todo el equipo de investigadoras del taller y por la Corporación Cartografía Sur. Este instrumento es aplicado con el propósito de asegurar que las participantes comprendan los objetivos y riesgos del estudio, aceptándolo o negándose de manera libre y consciente. Para las menores de edad fue necesario obtener el consentimiento de los responsables y el asentimiento de la menor, protegiendo sus vulnerabilidades y respetando su desarrollo y capacidad de decisión.
Formato de consentimiento del	Documento en el que las participantes autorizan la	Antes del inicio del Taller	Realizado por el equipo TransMigrARTS- UD.

uso de imagen y voz.	grabación y difusión de imágenes y voces de forma no comercial y con fines investigativos.	Para que las participantes estén clara y plenamente informadas sobre los objetivos de la investigación se explica cómo serán recogidos los datos y cómo serán utilizados, así como sus derechos.	Aplicado por Aline Vallim en colaboración con todo el equipo de investigadoras del taller y por la Corporación Cartografía Sur. Este instrumento es aplicado con el propósito de garantizar que las participantes conozcan y acepten la captura y difusión de sus imágenes y voces, protegiendo la privacidad y garantizando el uso con fines de investigación según lo autorizado.
Cuestionario socioDemográfico.	El cuestionario propone preguntas claves para definir de manera general el perfil social y demográfico del grupo de las participantes. Para este taller, se unificaron los formatos respecto al cuestionario sociodemográfico a partir de la propuesta que tenía el proyecto TransMigrARTS y los componentes de los cuestionarios sociodemográficos de la UDFJC.	Durante el Taller	Realizado por el equipo TransMigrARTS- UD. Aplicado por Aline Vallim en colaboración con todo el equipo de investigadoras del taller y por la Corporación Cartografía Sur. Este instrumento es aplicado con el propósito de recolectar datos básicos sobre las participantes como la edad, el género, la sexualidad y los motivos de migración (...) para trazar el perfil del grupo, identificar variables y contextualizar los resultados de la investigación.
Formato socioeducativo - Universidad de Granada.	El instrumento busca generar una caracterización más específica de cada una de las participantes, teniendo en cuenta la experiencia personal de migración para definir los impactos a nivel social, político, económico, cultural y psicosocial del proceso de movilidad.	Durante el Taller	Realizado por la Universidad de Granada y aplicado por Elvira Molina en colaboración con todo el equipo de investigadoras del taller. Ese instrumento fue aplicado con el propósito de recopilar informaciones sobre el contexto socioeducativo de las participantes y comprender cómo influyen en el comportamiento, opiniones y experiencias migratorias del grupo, además de posibilitar análisis que relacionen la educación con otras variables de investigación.
Diarios Personales	Conectado a los ejercicios	Durante el Taller	Realizado por Aline Vallim en

de las participantes.	del taller, el instrumento está compuesto por preguntas que buscan abrir espacios sensibles de libre expresión y comunicación a través de diferentes formas de registro.		colaboración con Sandra Suárez, Daniel Pinzón y Rafael Acero. Aplicado por Aline Vallim en colaboración con todo el equipo de investigadoras del taller. Este instrumento fue aplicado con el propósito de abrir espacios sensibles, de libre expresión y comunicación, a través de otras formas de registro como dibujos, huellas, sensaciones, palabras, imágenes, movimientos, texturas, poesía, canciones (...) diseñadas para recuperar y registrar las emociones, afectos y encuentros que vivió cada participante durante sus experiencias con el taller.
La Observación.	La observación participante fue adoptada por todo el equipo de observadoras del taller como una forma íntima e intensa de acercamiento de grupo de participantes. Para ello se asumieron prácticas y posturas de implicación directa entre todas las personas que integraron el taller.	Durante el Taller	Realizada por las investigadoras del proyecto TransMigrARTS: Elvira Molina, Carolina Mahecha y Yamile Turizo. Este instrumento fue aplicado con el propósito de recolectar datos de manera directa y contextualizada, permitiendo una comprensión más profunda de las dinámicas sociales, interacciones y transformaciones vividas por las participantes.
Registros de foto y video.	Los registros fotográficos y videográficos fueron realizados por Cartografía Sur, y se dieron de forma integrada con el cuerpo del taller. El hecho de que el fotógrafo sea bailarín y una persona reconocida en la comunidad favoreció significativamente que dicho trabajo se realizara de manera sutil e incorporada a las atmósferas y acciones del	Durante el Taller	Realizada por Óscar Morales de la corporación Cartografía Sur. Esos instrumentos fueron utilizados con el propósito de documentar visualmente eventos, interacciones y contextos, proporcionando datos ricos y detallados que complementan la información recopilada por otras metodologías.

	taller.		
La Bitácora CoreoGráfica.	La Bitácora CoreoGráfica se organiza como un instrumento que busca <i>coreografiar</i> los desplazamientos colectivos experimentados al interior del taller. Basada en la implicación directa y cinestésica entre la persona que registra y la experiencia registrada, esta forma de grabación sensible se propone como un intento de captar y describir energías y flujos pequeños, pero transformadores, que operan entre cuerpos en movimiento.	Durante el Taller	Realizada por la tallerista Aline Vallim. Este instrumento fue utilizado con el propósito de buscar <i>coreografiar experiencias en movimiento</i> a partir de la implicación directa y sensible entre quien registra y la experiencia registrada. Es un intento performativo de capturar sutilezas, flujos energéticos, formas y orientaciones de los movimientos colectivos que emergen de la interrelación entre las personas que participan en el taller, las materialidades y las prácticas artísticas propuestas.

4.3.2.7. Plan de ejercicios y dinámicas creativas por sesión

A partir de todas las reflexiones, preguntas y experiencias previas, se hizo posible actualizar el plan de ejercicios y dinámicas creativas que se compartirían durante el taller, el cual aparece de forma sintética en la siguiente tabla:

Tabla 10. SESIÓN 1. Diseño del taller Creación Compartida en Danza con Mujeres Migrantes

Diseño del taller Creación Compartida en Danza con Mujeres Migrantes	
SESIÓN 1- 19 DE AGOSTO DE 2022	
HORARIO	ACTIVIDAD
10:00 a 10:40 a.m.	Presentación del Proyecto TransMigrARTS, formatos y firmas. Presentación de las participantes del taller: a través de una figura de plastilina. Modelar una forma que exprese algo de ti para presentarte.
10:40 a 10:50 a.m.	Llenar los diarios personales - Pregunta 1: ¿Cómo te ves?
10:50 a 12:10 m.	- Actividad en círculo con “samba de coco”- danza afro amerindia brasileña: breve contextualización del coco, miradas, trabajo con la voz, el ritmo y el pulso, relación de los pies con el suelo, gravedad y conexión colectiva. Desde la pulsación de la samba coco, invitar a las participantes a dialogar con sus propios movimientos/danzas. <i>Ejercicio del espejo</i> en parejas: Una participante improvisa movimientos, desplazamientos y la otra debe acompañarla y

	reproducir los mismos movimientos en espejo, manteniendo siempre el contacto visual. ● Rueda de Conversa: con la ayuda de una pelota se hace la pregunta movilizadora “las mujeres son...” para plantear colectivamente estereotipos sobre las palabras: Mujer, Hombre y Gay. (Guardar las palabras dichas sobre mujer) ● Creación de un mural colectivo desde las ideas claves de la discusión.
12:10 a 14:00 p.m.: Pausa	
14:00 a 15:30 p.m.	● Movilización Corporal: ¿Cómo camino?: exploración de trayectorias en el espacio. ● Crear una pequeña coreografía desde las historias-situaciones compartidas y del mural creado. ● Compartir: presentación de las coreografías creadas para intercambiar sensaciones y percepciones sobre las escenas y experiencias vivenciadas en el día. ● Registro personal: Pregunta 2 diario ● Momento de distensión: círculo de toques y respiración. ● Invitar a las participantes a compartir una música, danza, toques de instrumentos de su cultura para el segundo día.

Tabla 11. SESIÓN 2. Diseño del taller Creación Compartida en Danza con Mujeres Migrantes

SESIÓN 2- 20 DE AGOSTO DE 2022	
HORARIO	ACTIVIDAD
10:00 a 10:30 a.m.	● Compartir prácticas sugeridas por las participantes (música, danza, toque de instrumento de su cultura)
10:30 a 11:00 a.m. 11:00 a 12:00 m.	● Círculo de toques: auto toques, desplazamientos de ejes, respiración, ser apoyo de la otra. ● Espalda con espalda trabajo con peso y contrapeso. ● Tacto/contacto por cuartetos: manipulación, llevar la forma de las esculturas creadas para el cuerpo y creación de movimiento. ● Creación de una Cartografía Corporal y un poema desde la cartografía.
12:10 a 14:00 p.m.: Pausa	
14:00 a 15:30 p.m.	● En tríos, composición coreográfica a través del diálogo entre los poemas. ● Presentación de las coreografías creadas. ● Intercambio de sensaciones sobre las creaciones y sobre el día.
15:30 a 16:00 p.m.: Pausa (Diligenciar formato Sociodemográfico)	
SESIÓN 3- 21 DE AGOSTO DE 2022	
HORARIO	ACTIVIDAD
10:00 a 11:00 a.m. 11:00 a 12:00 m.	● Llenar diarios personales: Pregunta 3 y 4 / Diligenciar cuestionario Socio Educativo (Granada). ● Despertar el cuerpo con “samba de roda” (danza afrobrasileña): breve contextualización, canto, palmas, ritmo, relación de los pies con el suelo, movimientos de las caderas y el tronco, invitar a las participantes a jugar desde sus propios movimientos. ● Círculo de nosotros: pulsación, temperatura, nudos. ● Juego de papel en las espaldas: escribir las cualidades de las compañeras. ● En pareja: Mapeo del rostro (formas, texturas, olores...): ¿Será que cuando nos miramos, nos vemos?, mirar en el espejo, hacer caras, mirar el rostro de la amiga, toque. 3 registros: ¿Qué veo en mí? ¿Qué veo en mi amiga? ¿Qué ven las otras ven en mí? / Composición coreográfica colectiva desde los registros.

	● Presentación de las creaciones.
12:10 a 14:00 p.m.: Pausa	
14:00 a 15:30 p.m.	● Creación de muñecas Abayomi: compartir experiencias desde cuestiones relacionadas al cuerpo, raza y género. ● Intercambiar las muñecas: “Mi regalo”; “Encuentro Precioso” y sensaciones de toda la experiencia. ● Rueda final de intercambios (palabras que quedan) y despedida.
15:30 a 16:00 p.m.: Cierre	

5.2.8 Síntesis del taller

Las ideas claves del taller se sintetizan de la siguiente manera:



4.4. DURANTE EL TALLER

4.4.1. DEL LUGAR DONDE REALIZAMOS EL TALLER O SOBRE NUESTRO “SALÓN DE DANZA”



Figura 27. Mapa del corregimiento de Evitar, <http://vivamahates.blogspot.com/2012/11/mapa-del-corregimiento-de-evitar-esta.html>

El local donde aparece el círculo azul en el mapa corresponde al lugar donde realizamos el taller denominado Guacamayos. Es un salón privado que en algún momento funcionó como estadero. Actualmente, la pareja propietaria del lugar suele alquilarlo para realizar eventos comunitarios especiales como festivales, reuniones y algunas fiestas. El acceso a este lugar estuvo a cargo de Jéssica Narváez, quien a través de una conversación informal me compartió que la elección de realizar el taller en este lugar fue “(...) porque era un espacio seguro, amplio y tranquilo, además de que no teníamos sede para poder llevar a cabo el taller en condiciones mínimamente cómodas”. Para utilizar este espacio, tanto para

el taller como para otras actividades, el grupo JOPROFUEV colaboró con la mano de obra para crear el piso del lugar con el compromiso de que el mismo estaría disponible de forma gratuita para que pudieran realizar sus actividades: “(...) Cuando el piso quedo listo nos lo negaron (jeje), pero cada vez que podemos lo solicitamos con tiempo y la señora y el esposo nos lo facilitan con el único compromiso de dejarlo limpio y como nos lo entregan”. (Narvaéz, 2022)

Entonces, ¿vamos empezar? ¡Muchas Gracias por la presencia de todas!



Figura 28. Primer sesión del taller “Creación Compartida en Danza con Mujeres Migrantes” Autor: Mauro Morales.

“(...) Estamos en un salón grande que antes era un antiguo salón de fiestas de la comunidad. Justo en la entrada hay un mercadito, se venden golosinas, material escolar, alimentos industrializados, colador de café, destapadores, cremas que curan todo y un pocotón de cosas más (...). En la lateral, hay una especie de bar-cocina, donde está Lucía, una señora de cuerpo grande que nos recibe con una sonrisa gigante y que participa-observando, observa-participando, con ganas de entrar en los juegos del taller más que su timidez no se lo permite. El salón es espacioso e iluminado por la luz del día, el piso es de cemento, hay tierra en las plantas de los pies y algunos envoltorios de golosinas esparcidos. El techo es de aluminio, lo que hace que el calor se apodere cada vez más del espacio. Usamos poca ropa y la mayor parte del tiempo el sudor corre por nuestros cuerpos. Al otro lado del salón hay jaulas en el suelo con gallinas que de vez en cuando cacarean fuerte tapando la voz de quien habla, provocando risas entre el equipo de investigadoras y miradas de incomprensión sobre el porqué de la risa por parte de las participantes de la comunidad (...). A veces hay pollitos paseando por el espacio buscando algo para comer. La parte trasera del salón es un patio al aire libre. Hay plantas, tierra y un corral con un cerdo muy grande que por momentos participa del taller gruñendo o soltando su fuerte olor. En el extremo opuesto del salón, una barandilla se abre a la calle, apenas iniciamos el taller con el canto: “Boa tarde, povo, boa tarde, boa tarde povo do lugar, no meu jardim tem flor menina vamu

apanhá!” llegan miradas curiosas... niños colgados en las barandillas, las señoras se acercan a ver... los hombres disminuyen la velocidad del paso. Los “sonidos de afuera” se mezclan con los “sonidos de adentro”: vallenatos, la voz de un locutor de radio, sonidos de trabajo y risas. Es fin de semana y el cuerpo lo sabe (...). ”

(notas del diario de campo, Evitar- 2022, Aline Vallim)

4.4.2. SESIÓN 1

6.2- Sesión 1

**Lugar: corregimiento Evitar,
Bolívar**

Fecha: 19 de agosto de 2022 - viernes

Hora: 10:00 a.m. a 3:30 p.m.

4.4.2.1. ¿Qué se buscaba con la sesión?

La primera sesión del taller tuvo como objetivo conectar y fortalecer los sentimientos de colectividad y empatía, a través de dinámicas de presentación, acercamiento y relajación. Por medio de estas acciones, buscamos específicamente: rastrear las razones que movilizan a las participantes a elegir ser parte del taller; profundizar en las particularidades de cada una, respecto a las experiencias migratorias con la intención de afinar los contenidos y propuestas que se trabajarían en sesiones posteriores. Para desarrollar estos objetivos, trabajamos con prácticas de conexión, escucha y observación de sí mismo y de las demás, mediante el uso de elementos de la danza como: improvisación, juegos perceptivos a través del movimiento, composición coreográfica y exploración corporal por medio de preguntas desencadenantes en torno problemáticas de género.

4.4.2.2. ¿Cómo se desarrolló la propuesta?

Comenzamos en círculo. Había una mezcla de curiosidad, timidez y tensión en el aire que se materializó a través del silencio y las miradas de las participantes que observaban todo. Como parte de los momentos planificados, la sesión inició con una breve contextualización del taller y del proyecto TransMigrARTS seguida de la lectura, explicación

y aplicación de los formatos de consentimiento informado y formatos destinados a autorizar el uso de la voz e imagen de las participantes. Desde el inicio, nos encontramos con un claro problema metodológico: en uno de los formatos aparecía la palabra *explotación* haciendo referencia al derecho del proyecto de utilizar las imágenes para fines investigativos. Esta palabra creó un ambiente de polémica y malestar por parte de las participantes, quienes nos preguntaron ¿qué íbamos a hacer realmente con las imágenes? Esta situación, en cumplimiento del código ético, nos obligó a tomarnos el tiempo de explicar detalladamente los protocolos bioéticos, las políticas de confidencialidad y el uso de materiales sensibles previstos por el proyecto. También nos llevó a reconocer la incoherencia en cuanto a la presencia de tal palabra, ya que su uso podría significar la re-vulnerabilización de las personas con las que estábamos trabajando.

Además de ser una comunidad de cultura oral, donde el hecho de firmar un documento está cargado de significados simbólicos específicos, trabajábamos con jóvenes menores de edad en un contexto en el que sus tutores estaban ocupados con sus quehaceres en el hogar y/o en el trabajo. Estas particularidades llevaron al equipo de investigadoras a actualizar la estrategia de aplicación de dichos formatos: fuimos casa por casa para hablar con los tutores de las participantes, buscando darles una explicación detallada del proyecto, así como de los formatos en cuestión, ya que la mayoría de los responsables eran analfabetos lo que, una vez más, creó una situación incómoda para el equipo. Luego de informar a cada familia y firmar los consentimientos, pudimos continuar con las actividades artísticas de esta jornada.

Como forma de presentación personal, proponemos el manoseo de arcilla para que cada participante y observadora-participante modele una forma/escultura que las represente: una invitación a transformar la materia a través de un ejercicio poético y creativo. La elección de esta forma de presentación se basó en introducir y activar de forma lúdica la dimensión táctil-sensible, la memoria y la imaginación de las participantes. También fue un modo de experimentar tácitamente los conceptos de espacio, tiempo, volumen y tridimensionalidad que se desarrollarían a lo largo del taller.

Esta perspectiva exploratoria, dialoga con la idea de *modelage* propuesta por la

bailarina, coreógrafa y danza terapeuta María Fux (1983), con la cual se propone la posibilidad de dar movimiento a las formas a través del concepto de “modelar al cuerpo” a partir de percepciones y sensaciones internas. Su enfoque pretende transformar la experiencia corporal a través del movimiento, inspirándose en elementos y formas espaciales para expresar sentimientos y gestos. Así como la escultura moldea materiales para crear significado, Fux cree que el cuerpo puede ser "esculpido" mediante la conciencia del movimiento, creando nuevas formas de expresión y emoción. De esta manera, danza y escultura dialogan: la escultura inspira gestos y la danza se convierte en un estudio cinético para explorar volúmenes y contornos en el espacio.

Así, partir de la creación de un ambiente de tranquilidad y concentración, comenzaron a aparecer las esculturas; muchas de ellas hicieron referencia directa a la cultura afro campesina, como instrumentos musicales, danzas, vestimentas tradicionales, comidas típicas de la región (...). A través de ellas resaltaron la importancia que tenía para las participantes mostrar y afirmar sus raíces culturales como elemento central de sus identidades. Otras esculturas versaron sobre el afecto, la creación de vínculos y el apoyo colectivo representado a través de corazones, abrazos, sonrisas (...). Al finalizar la propuesta, invitamos a cada persona a presentar su escultura de la forma que le resultara más cómoda.⁹⁷

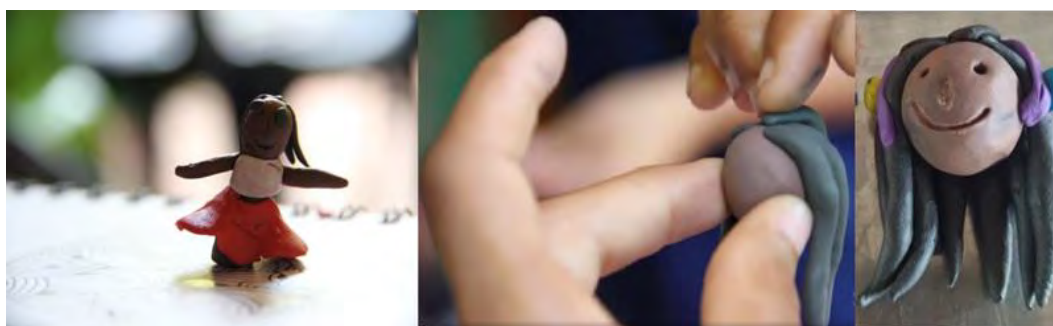


Figura 29. Primera sesión del taller “Creación Compartida en Danza con Mujeres Migrantes” Autor: Mauro Morales.

Posteriormente, se invitó a las participantes a tomar sus diarios personales y

⁹⁷ Estas esculturas fueron retomadas y trabajadas como motivos de improvisación coreográfica. Este ejercicio se describirá en detalle a continuación.

responder, como quisieran, a la pregunta: “¿Cómo te ves?”. Una posibilidad de profundizar y desplegar la experiencia anterior, ahora desde la materialidad que cada participante eligió para registrar (dibujos, colores, garabatos, palabras, poemas...).

Desde una danza popular afro amerindia brasileña llamada *samba de coco* y las acciones de tocar, bailar y cantar, introducimos un momento de relajación y festividad. Junto al pulso común dado por el pandero, el pisoteo y la conexión de los pies en el suelo, las palmas y el canto, cada pareja de participantes fue invitada a unirse al círculo y proponer sus propios movimientos y formas de bailar. El uso de tal danza/manifestación se debió a que establecía estrechas relaciones con los principios de movimiento de las danzas negras practicadas por las participantes. Con esta propuesta introducimos las ideas de danza-movimiento que permearían todo el taller: danza que se hace desde la relación con las demás, desde el juego, bailando lejos de las ideas de bien o mal, de bello y feo, una danza que nace de las historias particulares e inventivas que cada persona trae consigo. Este momento, además de romper definitivamente con el silencio y la introversión establecidos al inicio de la sesión, reveló la potencia y las habilidades de la expresión corporal por parte de las participantes quienes, a través de esta propuesta, construyeron un ambiente de diversión, festividad y energía colectiva.

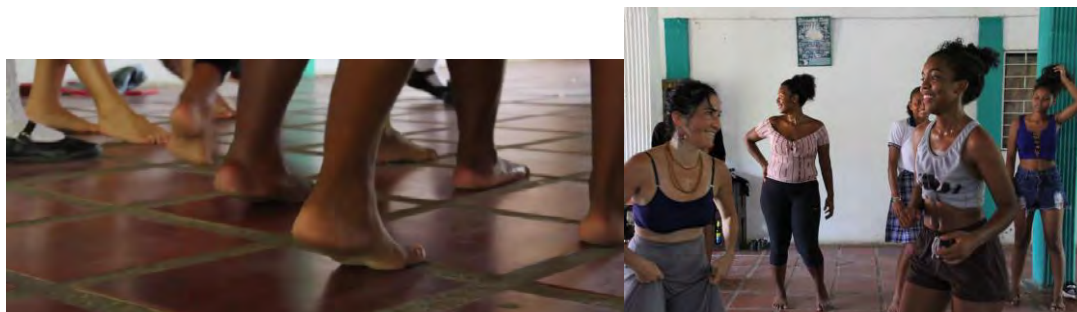


Figura 30. Primera sesión del taller “Creación Compartida en Danza con Mujeres Migrantes” Autor: Mauro Morales. (2022)

A partir de las preguntas problematizadoras “¿Las mujeres son...?”, “¿Los hombres son...?”, “¿Los LGBTQ+ son...?” Se creó una rueda de conversación para introducir una discusión colectiva en torno a la producción de estereotipos de género, enumerando palabras relacionadas con cada una de las tres preguntas. La palabra se daba con la ayuda de una pelota

que podía lanzarse a cualquiera en el círculo. En el medio del círculo se colocaron diferentes tipos de lápices de colores y papel para quienes quisieran registrar algo que surgiera de la conversación. Sorprendentemente, las primeras palabras relacionadas con ideas sobre las mujeres que aparecieron fueron: poderosas, capaces, fuertes, valientes, inteligentes, con derechos (...), revelando la dimensión de emancipación de este grupo: estábamos ante un colectivo de mujeres jóvenes con una fuerte conciencia política colectiva y comunitaria sobre sus lugares de enunciación como mujeres negras y campesinas. Tales hechos quedaron evidenciados no sólo por las palabras de fuerza que aparecieron en primer plano cuando se les preguntó qué significaba para ellas ser mujer, sino también por las continuas acciones de autodefinición como mujeres negras-afro campesinas, como una forma de afirmar la dignidad y la fuerza de la identidad negra y de un posicionamiento colectivo en la toma de decisiones a lo largo del taller.

A medida que avanzaba la actividad y se daban orientaciones para explorar los estereotipos vinculados a la idea de ser mujer, en las discusiones aparecieron las siguientes palabras: estorbo, inútiles, incapaces, limitadas. Estas palabras desencadenaron debates e intercambios de experiencias sobre diferentes prácticas de cosificación e invisibilización de los cuerpos femeninos. Con estas acciones se pretendía poner en tensión ideas, imágenes e imaginarios sobre masculinidad y feminidad, y generar reflexiones en torno a su impacto en las formas particulares y colectivas en las que aprendemos a ser y sentir mujeres. El uso de recursos plásticos para registrar las sensaciones provocadas por la rueda de conversación funcionó como posibilidad de proyectar huellas en el espacio para que sus materialidades pudieran ser recuperadas; y posteriormente, como recursos de exploración para la improvisación y composición coreo-gráfica trabajadas como caminos de movilización, desestabilización y resignificación de tales imágenes.

Al inicio de la rueda existía cierto temor por parte de algunas participantes a hablar y expresar sus ideas; pero con el paso del tiempo, se pudo percibir que las conversaciones se consolidaron como un espacio de intercambio para compartir de experiencias, informaciones, desahogos y promover el fortalecimiento colectivo. Como paso final, para registrar y sintetizar las conversaciones, palabras, imágenes y sensaciones que quedaron para cada

persona en el círculo de conversación, creamos un mural colectivo. En la pared aparecieron las siguientes frases creadas por las participantes:

“Respeto porque todas las mujeres merecen ser respetadas”.

“Formemos un mundo mejor donde seamos nosotras mismas”.

“Todas tenemos derecho a lo que queramos”.

“Nosotras las mujeres somos empoderadas, autónomas, y podemos hacer todo lo que nos propongamos y merecemos el respeto del otro”.

“Todas las mujeres somos capaces de hacer lo que nos propongamos y lo hacemos con respeto”.



Figura 31. Primera sesión del taller “Creación Compartida en Danza con Mujeres Migrantes” Autor: Mauro Morales. (2022)

En esta sesión hubo un momento significativo: durante un ejercicio de conexión grupal, las participantes, inesperadamente, tomaron el mando y comenzaron a proponer espontáneamente acciones y juegos colectivos en el taller. Esta fue una situación muy emblemática, pues no se necesitaron palabras ni orientación previa para sumarse a la actividad. Todo se transmitía a través de sus movimientos, cantos y gestos, que también fueron incorporados por aquellas personas que inicialmente solo observaban lo sucedido. Ellas ocuparon el espacio colectivamente, para hacer ese momento festivo e inclusivo. En ese momento pudimos sentir la voz, el liderazgo y la apropiación del espacio del taller por parte de las participantes que fueron más allá del lugar de colaboración al lugar de co-creación. Este acontecimiento, al principio, me desplazó por completo de mi lugar seguro y de poder como tallerista y me provocó la sensación de estar perdiendo el control del taller, ya que la voz de conducción sobre lo que estábamos o íbamos a hacer estaba cada vez más diluida y compartida entre todas. Si bien el taller fue diseñado desde una dimensión co-

creativa, yo no había imaginado que, en un corto espacio de tiempo de trabajo, podríamos haber alcanzado estas dimensiones juntas. Incluso en estado de crisis, la fuerza del colectivo me hizo aceptar la invitación a entrar en el nuevo juego que surgió “fuera de lo planeado”. Por la noche en mi cuaderno de notas escribí: “(...) la co-creación es una habilidad que requiere la práctica de la flexibilidad para entrar en relación con la diferencia y acoger lo que emerge como acontecimiento”.

A partir de la recuperación de las palabras y reflexiones plasmadas en el mural colectivo, en relación a los significados de ser mujer, se propuso que las participantes se dividieran en grupos para crear una composición coreográfica. Dicha creación podría tener lugar a partir de una historia personal y/o colectiva vivida o conocida en la que las participantes se encontraron confrontadas en situaciones de estereotipo de género. Además del movimiento, podían utilizar recursos de la teatralidad y materiales surgidos del proceso creativo. Para concluir, cada grupo expuso el resultado de su creación a las demás participantes y observadoras-participantes, con la intención de intercambiar percepciones, motivaciones y experiencias vividas en este ejercicio compositivo. Al final de las discusiones, las participantes registraron en sus diarios personales las experiencias que les parecieron más relevantes durante esta sesión.

Como actividad final se propuso una práctica de relajación/enfriamiento mediante ejercicios de respiración y contacto corporal. Una vez más, durante estas acciones, las participantes alzan la voz y proponen que todas juntas, haciendo referencia a los peces de Evitar, formemos un cardumen como forma colectiva de movernos juntas por el espacio. La propuesta fue aceptada por todas y así terminamos el día.

4.4.2.3. Apuntes y reflexiones frente a los elementos metodológicos aplicados

El hecho de que el taller se desarrollara en el territorio, favoreció el ejercicio de la convivencia y la creación de dinámicas de encuentro basadas en la reciprocidad por razones logísticas, presupuestarias y limitaciones estructurales, tanto por parte del proyecto como de la comunidad participante, este encuentro sólo sería posible si se realiza en el territorio. Por

otro lado, el hecho de estar en el lugar de origen de las personas participantes del taller generó, en cierta medida, un “ambiente confortable” para las participantes: facilitó los desplazamientos necesarios para llegar al espacio del taller y favoreció la familiaridad y proximidad espacial en relación con el lugar donde tuvo lugar el taller. En el mismo sentido, hizo que la dinámica de acogida y hospitalidad se diera de manera compartida tanto por las participantes que nos acogieron en su comunidad, como por nosotras como equipo de investigadores, que recibimos a las participantes en el espacio del taller.

Es importante resaltar que, desde el punto de vista logístico y presupuestario, la realización del taller en el propio territorio nos impuso necesidades específicas, tales como: la reubicación de recursos, la adecuación de actividades, el tiempo disponible para llevar a cabo el taller y de las estrategias para cumplir con los parámetros de investigación propuestos por el proyecto TransMigrARTS. En este proceso la negociación del acceso a la comunidad, mediada por Cartografía Sur, estuvo muy bien trabajada. Este componente, además de facilitar de manera fundamental, la llegada del equipo de investigadoras y hacernos sentir cómodas para llevar a cabo el taller, me permitió entender el taller desde una estructura de trabajo co-creativa, acogedora y dialógica. Estos elementos potenciaron las posibilidades del mismo de funcionar como una acción de fortalecimiento y continuidad en coherencia con la agenda, la historicidad y los objetivos comunitarios del proceso. En este sentido, la presencia y participación de una organización mediadora, antes, durante y después del taller, permitió reflexionar sobre la organización del taller a partir de la idea de liderazgos situacionales, provocando fisuras en conceptos de jerarquía y autoría como cuestiones constantes que permean la práctica de diferentes artistas e investigadores que asumen el desafío de desarrollar trabajos compartidos.

La situación generada durante la firma de los formatos de consentimiento, además de llevarnos a revisar con mayor rigor los principios centrales que guiaron el proceso de elaboración y evaluación de los mismos, nos llevó a profundizar en cuestiones sobre una comunicación accesible, sencilla y transparente. Si bien, en reuniones científicas anteriores se trabajó en la reducción de formatos y el manejo de un lenguaje accesible, en la práctica los efectos de la aplicación fueron diferentes. La gestora social de la comunidad compartió su percepción sobre estos aspectos, contándonos que los formatos eran numerosos y extensos.

Además, el acto de llenar formularios no era un hábito de las participantes ni de la comunidad en contextos de otras experiencias, proyectos y/u organizaciones en las que participaron. Estas situaciones, además de reducir el tiempo de las actividades planificadas para el taller, crearon un ambiente de “aprehensión”.

Estas cuestiones provocaron preguntas sobre los límites y los desafíos éticos entre la colaboración y los métodos científicos tradicionales de producción de conocimiento, planteando las siguientes preguntas: ¿Qué significa realmente hacer investigación-creación desde la dimensión colectiva y colaborativa? ¿Sería posible construir formatos en diálogo con la comunidad? ¿Podríamos recopilar la información necesaria para el desarrollo de la investigación de forma integrada al tejido mismo del taller? Estas preguntas siguen provocándonos; una pista concreta que nos dejó esta primera experiencia se refiere a la necesidad real de proponer formatos diseñados desde la dimensión oral para atender e incluir las particularidades de las personas y/o comunidades analfabetas.

A partir de ese primer día, se pudo identificar una gran fuerza colectiva, de redes comunitarias y de solidaridad presente entre las participantes, interpretada como resultado del trabajo artístico y político realizado previamente por Cartografía Sur y las demás organizaciones sociales actuantes en el territorio. Asimismo, las prácticas de sensibilización vividas durante esta sesión, favorecieron el establecimiento de un ambiente de atención, escucha atenta, apoyo y respeto entre ellas, que se plasmaron, por ejemplo, en el proceso de negociación y decisión colectiva sobre la firma de los formatos. El principal factor que las motivó a ser parte del taller, fue el deseo de aprender y, en este sentido, se pudo observar que todas las participantes, de diferentes maneras, se mostraron receptivas y dispuestas a participar y tomar posiciones proactivas.

En cambio, desde la dimensión individual, durante los momentos de exposición verbal, se pudo observar que hubo cierta dificultad por parte de algunas participantes para expresarse públicamente. Esta situación llevó a que la investigación retomara el problema del *yosotros: la disolución de la persona por medio del colectivo* (García, 2019) y a evidenciar, con la ayuda de mi asesora, una relación de similitud entre las participantes y yo,

relacionada con la dificultad de acceder y enunciar nuestras experiencias y percepciones personales, debido a que estamos inmersas en un cuerpo colectivo. En la práctica, tal evidencia significó poner especial atención y cuidado en las formas en que el taller podría potenciar estrategias y momentos de expresión verbal individual en las siguientes sesiones.

El momento de la autorrepresentación a través de la creación de una escultura de arcilla facilitó a las participantes exponer afectos y emocionalidades ligadas directa o indirectamente a las formas, volúmenes, colores, texturas (...) de las mismas. La relación sensible y lúdica con esta materialidad, la gestualidad de modelar, y la posterior creación coreográfica desde tales elementos, amplió las posibilidades de habla, comunicación, reflexión sobre sí mismas y la (re)creación de imágenes de sí mismas. Al observar cada escultura terminada, escuchar las presentaciones de cada una y colocarlas todas en una superficie común, fue posible darse cuenta de que la identidad afro campesina permea profundamente las formas en que las participantes se perciben e identifican tanto a nivel individual como colectivo. Al utilizar estas esculturas como fuente de inspiración para la creación y la composición coreográfica, se invitó a las participantes a inventar formas personales y colectivas de traducir esas cualidades en movimiento. En este proceso de exploración coreográfica, se evidenció la presencia de formas tridimensionales, volúmenes, dimensiones y nuevas perspectivas y relaciones entre el cuerpo y el espacio, de manera que las participantes pudieron explorar y descubrir otros aspectos y posibilidades de significación de lo que vieron y/o eligieron modelar como una representación de sí mismas.

Por otra parte, la propuesta de trabajar a partir de la formación en círculo y la inseparabilidad entre las acciones de bailar-cantar-tocar (Ligiéro, 2011), entendida como la principal característica de las performances africanas negras (Fu-Kiau, apud Ligiéro 2011), encontró resonancias en el suelo de las prácticas artísticas afrocolombianas de la comunidad Evitar, facilitando la creación de un ambiente de afinidades, curiosidades y aproximaciones. Esta elección reveló la importancia del cuidado en relación con los propios contextos, procesos creativos, herramientas y lenguajes artísticos propios de las participantes, en el sentido de conocerlos para ser capaz de proponer diálogos co-creativos basados en elementos y fuerzas que mueven y animan la coparticipación.

Durante la rueda de conversación y espacios de convivencia, un tema en particular ganó protagonismo: *el cuerpo gestante*. Durante el taller, me encontraba embarazada de 6 meses, condición que me colocó en un status particular: el de *tallerista-embarazada*. Inevitablemente, esta especificidad desencadenó una serie de preguntas por parte de las participantes y del equipo de investigación: ¿Cómo logras moverte con esta gran barriga? ¿No prefieres quedarte quieta? ¿Cómo estás soportando este peso con este calor? ¿Vas a viajar en avión así? Tales preguntas ponen en crisis mi propia corporalidad: una vez más, me sentí absolutamente traslocada, no sabía qué hacer con el hecho de ser una mujer blanca, universitaria, brasileña, tallerista-embarazada en un territorio donde el embarazo precoz es un grave problema social, muchas veces considerada como la única oportunidad para mejorar la vida, al mismo tiempo que, en diferentes niveles, significa la perpetuación del empobrecimiento femenino.

Tales preguntas invadieron el cuerpo del taller de manera decisiva, aunque en ciertos momentos sentí que me perdía, traté de alejarme del deseo de control y acepté lo que surgía como una necesidad: era necesario reflexionar con ellas. En las ruedas de conversación sobre los estereotipos femeninos y también en momentos de conversación informal, los cuestionamientos se expandieron para los estereotipos maternos: la maternidad obligatoria, los imaginarios de fragilidad y enfermedad vinculados al cuerpo embarazado, la imagen del cuerpo femenino como cuerpo reproductor y las normas y valores sociales que definen lo que un cuerpo gestante puede o no puede hacer (...).

Mi presencia como tallerista-embarazada desencadenó una serie de preguntas que movilizaron en mí diferentes formas de comprensión y significados vinculados a ser mujer, estar embarazada, ser bailarina y ser tallerista. Durante esta sesión, debido al calor, la excitación que se apoderaba de mi cuerpo y la responsabilidad de animar un taller me hicieron sentir mal. Mi presión bajó, sentí frío y hormigueo en el cuerpo, mi visión se volvió borrosa y comencé a ver pequeños puntos de luz en el aire. Pedí ayuda a las observadoras-participantes, quienes en ese momento me acogieron a mí y a las participantes. Tuve que hacer una pausa, sentarme, tomar agua y comer algo azucarado. No tardé mucho en recuperarme y volver a conducir el taller, muchas de las participantes ni siquiera se dieron

cuenta de que me sentía mal. Sin embargo, esta situación puso en tensión diferencias entre las participantes y yo. Por un lado, ellas, jóvenes, llenas de energía, disposición y movimiento. Por el otro, yo, tallerista-embarazada, habitando una nueva corporalidad, pero con el registro corporal de una bailarina experta, imaginando estar igualmente llena de energía y disposición y capaz de hacer las mismas cosas que hacía antes del embarazo. Me di cuenta de que, contradictoriamente, el taller que había propuesto, que trataba sobre cuestiones sobre la autoimagen y el silenciamiento, no había tenido en cuenta mi propia condición. Semejante contradicción suscitó muchas preguntas: ¿Quién es el cuerpo que baila? ¿Hasta qué punto las prácticas de danza invisibilizan los ciclos vitales femeninos? ¿Las prácticas de danza incluyen cuerpos no jóvenes? ¿Cuerpos embarazados? ¿Cuerpos que habitan diferentes ritmos, velocidades y vibraciones energéticas? ¿Podría estar invisibilizándome y silenciando mi propia condición de mujer embarazada? Estas preguntas me acompañaron a lo largo del taller, provocándome a reorientar los caminos, particularmente, en lo que respectó a mi forma de actuar como tallerista. Era necesario reconocermé. Actualizar mi autoimagen. Asumir la temporalidad extendida y la necesidad de más respiración en la conducción de las acciones, ya que mi corporalidad solicitaba convocar a las participantes a navegar también a través de estos otros universos de movimientos posibles.

La estrategia de proponer una estructura de taller lo suficientemente flexible como para integrar las necesidades, deseos y propuestas de las participantes, potenció el surgimiento de acciones participativas, co-creativas y relaciones más horizontales. Al mismo tiempo, requirió una postura de humildad desde mi posición como tallerista a través de las acciones de desviar la atención de mí misma y de lo planeado, y ejercer una escucha profunda en pro de crear un ambiente investigativo común.

El ejercicio de creación y composición coreográfica, realizado al final de la sesión, reveló las habilidades creativas y de espontaneidad de las participantes, además de generar una energía pulsante y de emoción. Algunas de las participantes fueron a sus casas a buscar un disfraz especial, otras ensayaron un texto, otras sugirieron ideas sobre cómo conectar fragmentos de movimientos (...).

Algunos de los grupos utilizan los movimientos, cualidades y espacialidades utilizadas por Son de Negras para elaborar sus creaciones, tales como el zapateo realizado por la pulsación rítmica de los pies en contacto con el suelo, los movimientos ondulantes y redondeados de las caderas, las rodillas semiflexionadas, el torso posicionado de manera relajada, los brazos sueltos acompañados de la pulsación de los pies y caderas, las formas de desplazamiento realizadas en cardúmenes dibujando caracoles por el espacio. Fue interesante observar que, si bien el vocabulario del movimiento era familiar para las participantes, ahora aparecían transformados o deconstruidos. Tales modificaciones se debieron a la incorporación de nuevas imágenes, discursos, estados corporales y lógicas de improvisación vividas durante la sesión, así como de vivencias personales y colectivas vinculadas a estereotipos de género colocadas como detonantes para la creación coreográfica. La reunión de estos elementos llamó a las participantes a poner sus repertorios de movimientos habituales en negociación con estas nuevas “reglas del juego”, produciendo otras formas de desplazamientos y arreglos espacio-temporales.

Según la observadora-participante Carolina Mahecha, el hecho de que las participantes utilizaran el vocabulario de movimiento de Son de Negra “podría ser interpretado a partir de la relación que las participantes tienen con el proceso de resignificación de esta danza que ellas han hecho, la cual era tradicionalmente realizada por hombres, en busca de luchar contra los estereotipos (estorbo, inútiles, incapaces y limitadas) que impiden que ellas puedan danzarla, como una reivindicación de la igualdad de género”. Este hecho estuvo conectado con las situaciones y relaciones de las participantes con la danza Son de Negras, planteadas por las mismas a lo largo de todas las sesiones.

Durante esta sesión se pusieron en tensión los modos de acción y función de las observadoras-participantes. Si por un lado, ellas se enfrentaban al desafío de no liderar ni orientar los caminos de los procesos creativos vivenciados, especialmente en ejercicios realizados en grupos pequeños; por otro, parecía que la imagen de “maestras” no podía disociarse de ellas. Si bien, las observadoras-participantes se habían posicionado de manera recíproca y coparticipativa, en la mayoría de los grupos de trabajo, las participantes esperaban que las mismas, ocuparan el papel de liderazgo y protagonismo. Tales hechos pusieron en

tensión la forma en que nosotras, como tallerista y observadoras-participantes, mirábamos a las participantes y también la forma en que las participantes nos miraban a nosotras. Esta tensión requirió mucha atención y cuidado, por parte de todo el equipo de investigador para no caer en la trampa de reforzar posturas, estereotipos y jerarquías de poder; y también, no liderar ni influir en la dirección de los resultados de forma sesgada, posicionándonos a través de una escucha activa y reflexiva para que las experiencias y voces de las participantes pudieran emerger de manera genuina.

4.4.3. SESIÓN 2

<u>6.3 -Sesión 2</u>
Lugar: corregimiento Evitar, Bolívar
Fecha: 20 de agosto de 2022 - sábado
Hora: 10:00 a.m. a 4:00 p.m.

4.4.3.1. *¿Qué se buscaba con la sesión?*

Durante esta segunda sesión buscamos potenciar la dimensión co-creativa, el contacto, la confianza, la autopercepción y el apoyo colectivo. Para ello, utilizamos los principios de la improvisación de contacto: ejercicios de intercambio de peso, de equilibrio y desequilibrio, uso de palancas, mapeo y conciencia corporal. Como forma de potenciar la expresión verbal individual, identificada en la sesión anterior como una necesidad, buscamos cualificar y fomentar momentos de intervención y participación desde puntos de vista personales.

4.4.3.2. *¿Cómo se desarrolló la propuesta?*

El aspecto co-creativo fue particularmente fomentado en esta sesión a través de la invitación hecha a las participantes, al final de la sesión anterior, a traer algo de sus prácticas artísticas para compartir con el grupo. Así, las participantes llegan al espacio del taller

trayendo tambores, maracas, guacharacas y un palo de agua (...) de manera espontánea y auto-organizada comienzan a ocupar el espacio tocando, cantando y bailando Son de Negras. Nosotras, en el equipo de investigación, inicialmente observamos externamente y, poco a poco, naturalmente, nos acercamos. El ritmo vibrante de los tambores, cantos y bailes producidos por las participantes nos invitó a sumarnos al movimiento; al final, calentamos todas juntas, en un ambiente lúdico y festivo, intentando *aprender en movimiento* las “reglas del juego” propuestas por las participantes.

Con la serie de ejercicios denominados “rueda de la confianza”, propusimos acciones encaminadas a la escucha individual y colectiva, evocando imágenes de confianza a través de movimientos y disposiciones espaciales que favorecen las relaciones de cercanía y el apoyo mutuo. Al formarnos en círculo y trabajar en parejas, experimentamos movimientos que sólo serían posibles a través de la conexión y la relación una con la otra. A través de las acciones simultáneas de dar y recibir peso, contraer y relajar, liberar y sostener a una misma y a la otra, buscamos abrir espacios de negociación corporal a través de la posibilidad de establecer sutiles acuerdos corporales entre movimientos de equilibrio y desequilibrio. Para potencializar la dimensión cinestésica y propioceptiva, se pidió a las participantes que, en este momento, evitaran el uso de la comunicación verbal.

Como una forma de profundizar y desplegar las imágenes sí mismas, creadas en la sesión anterior mediante esculturas de plastilina, se propuso revisitarlas a través de la acción de “darles vida”, materializándolas en el cuerpo a través de la creación de imágenes en movimiento. En esta etapa, la experimentación de las dimensiones espacio-temporales ganó nuevas complejidades y desafíos a través de la incorporación de volúmenes, tridimensionalidades, pesos, texturas y significados que la acción danzada producía. Se agregó otra capa de complejidad cuando propusimos que las participantes dialogaran a través del movimiento con otra persona-escultura y crearan una partitura coreográfica común.

Para ampliar la conciencia corporal, reflexionar sobre las relaciones que tenemos con el cuerpo-territorio que habitamos, mapear y localizar experiencias de vida encarnadas, se propuso la creación de cartografías corporales, a partir de diálogos con la propuesta de

Corpografías desarrolladas por la profesora doctora Sonia Castillo (2018). Para ello, se pusieron a disposición diferentes tipos de materiales como papel, lápices de colores, revistas, tijeras, pegamento, post-it (...). El ejercicio se desarrolló a partir de 3 fases de provocación, de las cuales cada participante tuvo libertad de interpretación y representación. En primer lugar, se les pidió que dibujaran la silueta de su cuerpo. Posteriormente, fueron invitadas a localizar: a) lugares llenos de vida; b) ¿qué duele y dónde duele?; c) deseos para el futuro; d) experiencias significativas vividas; e) las cosas que soy y que me gustan. Finalizada esta fase, se pidió a las participantes que transformaran estas representaciones gráficas en un breve texto poético de un máximo de 4 líneas. Como paso final, la acción propuesta fue convertir la palabra poética en movimiento coreográfico basado en el diálogo entre dos personas. Para finalizar se compartió el trabajo de cada uno de los grupos.

4.4.3.3. Apuntes y reflexiones frente a los elementos metodológicos aplicados

La proposición de espacios para compartir y conducir prácticas, por parte de las participantes, favoreció el establecimiento de vínculos de colaboración y la emergencia de liderazgos móviles y autoorganizativos: facilitó la difuminación de funciones y la creación de una conciencia colectiva sobre la necesidad de cooperar para crear un espacio que se acoja a las necesidades individuales y colectivas. En este sentido, fue curioso observar durante las sesiones que, de forma orgánica, todas las personas participantes en el taller se turnaban entre diferentes posiciones: talleristas, participantes, equipo de investigadores, estructuras de apoyo (...); todas involucradas en una acción común compartida. Este modelo organizacional fue un hecho relevante ya que varios comentarios de las participantes expresaron satisfacción en relación a esta dinámica metodológica. En voz de las participantes: “lo que más me gustó del taller es que aprendimos de ustedes y ustedes aprendieron de nosotras (...); “me gustó el momento en que enseñamos Son de Negras a ustedes”; “vine a aprender cosas nuevas, pero también terminé enseñando...”.

Tales relatos cobran particular fuerza en el contexto de una comunidad danzante, cuyas prácticas creativas no provienen de una matriz de trabajo profesional. A pesar de que el taller no estuvo ubicado en un contexto educativo, en el sentido tradicional del término, el acto de compartir con las participantes el rol de proponentes de una actividad, contribuyó

significativamente a la relativización de las jerarquías, así como a ampliar mis formas de entender la noción de coparticipación, en la cual la valorización del conocimiento compartido y el respeto a las voces y conocimientos locales a partir de la corporalización de los mismos, favorecieron posiciones autónomas para que las participantes pudieran actuar como protagonistas del proceso. En estos tránsitos co-creativos, la informalidad, la espontaneidad y la improvisación fueron componentes fundamentales para fortalecer las interrelaciones, crear un grupo de trabajo común y un ambiente de acogida y confort. La presencia de dichos componentes, así como la presencia comprometida de las participantes, demostró que el taller potencializó significativamente la creación de espacios intersubjetivos, facilitando la participación, el diálogo y los modos singulares de comunicación y reflexión. Estos elementos amplían las posibilidades de investigar el taller artístico como ambiente de encuentro entre prácticas, permitiendo así ampliar y vislumbrar nuevas lógicas de actuación e intervención en/con las comunidades.

Las Corpografías revelaron diferentes conocimientos y sentimientos en relación a las experiencias de vida de las participantes; en ellas, quedaron grabadas memorias, deseos, fortalezas, debilidades y transformaciones corporales y las diferentes formas en que las participantes se veían y percibían a sí mismas como mujeres afro campesinas. En general, las corpografías reflejaron el cuidado y atención de las participantes para dibujar en detalle aspectos que, para cada una, eran fundamentales en relación con su autoimagen. El orgullo afro, así como la presencia de sentimientos de positividad tanto en el presente como para las proyecciones futuras, también apareció como una característica común. Muchas de las participantes, en el momento de exponer sus cartografías, reforzaron que veían sus cabellos rizados como un lugar lleno de vida, dando a ver posicionamientos de celebración de la belleza y de la fuerza de sus identidades afro. No en vano, durante el taller, una de las participantes se ofreció a trenzar el cabello de varias participantes y observadoras-participantes, incluido el mío. Asimismo, el deseo de seguir estudiando y aprendiendo, y poder ayudar a la familia, aparece de forma recurrente como proyección de futuro de varias participantes.

En general, pude identificar cierta dificultad de las participantes en el proceso de localizar y establecer relaciones entre alguna parte de su cuerpo y los sentimientos y/o

emociones que éstas pudieran evocar. En cuanto a la representación y localización del dolor, por ejemplo, la mayoría de las participantes lo representaron a partir de un dolor o problema físico objetivo, tales como: tengo dolor en la rodilla por un accidente que vivencié, tengo dolor en el vientre por los ciclos menstruales, tengo dolor de cabeza, tengo dolor en las manos (...), mostrando la complejidad y profundidad que puede significar darse cuenta y exteriorizar las posibles relaciones entre un dolor físico concreto y sus consecuencias emocionales.

Al mismo tiempo, esta dificultad puso en duda el modo de comunicación y la eficacia de las instrucciones dadas por mi como tallerista, ya que muchas de las participantes parecían no entender lo que se les preguntaba. Aun así, fue posible percibir asociaciones de dolor en relación a memorias pasadas, tristeza, carga excesiva de trabajo, cambios corporales (...). En voz de las participantes:

“...recordar hace que mi cuerpo experimente sensaciones dolorosas...”.

“...me duele el corazón gracias a que tenemos un corazón muy lleno de vida, pero también lleno de tristeza...”.

“...me duele todo el cuerpo, cuando estoy cansada de tantas cosas que tengo que hacer en todo el día y me siento cansada y me duele el cuerpo...”.

“mi dolor fue cuando me desarrollé y eso dejó en mí un recuerdo que no puedo olvidar”.

Una vez más, al compartir las cartografías corporales, se reveló la dificultad de algunas de las participantes para expresarse verbalmente sobre lo que sienten o perciben en relación a sí mismas y sus experiencias personales ante la escucha colectiva. Tales dificultades se manifestaron corporalmente a través de las acciones de hablar en voz baja, cubrirse la cara, apretar la boca, apretar las manos, mirar al suelo (...). Aunque se consideró una opción posible no exponer la cartografía, fue emocionante ver cómo las jóvenes se emocionaban y se animaban unas a otras a presentar. De modo que, algunas de las participantes que inicialmente no quisieron presentar, se animaron y presentaron.

4.4.4. SESIÓN 3

6.4 Sesión 3

Lugar: corregimiento Evitar, Bolívar
Fecha: 20 de agosto de 2022 - domingo
Hora: 10:00 a.m. a 4:00 p.m.

4.4.4.1 ¿Qué se buscaba con la sesión?

La tercera y última sesión del taller tuvo como objetivo profundizar en las formas de autopercepción y autoimagen a través de la ampliación y desarrollo de diferentes formas de mirar, tales como: tocar y ser tocada, hacer escuchando y escuchar haciendo, observarse atentamente a través del espejo, mirar a través de la palabra, del dibujo, a través de la mirada y el movimiento de la otra (...). Para desarrollar estos objetivos, trabajamos con la profundización de enfoques y prácticas previamente introducidas de educación somática, improvisación, improvisación de contacto y composición coreográfica.

La jornada del taller comienza con el llenado del instrumento socioeducativo de la Universidad de Granada. Esta acción tomó mucho tiempo del taller, ya que el formato era grande, algunas preguntas no eran sencillas de responder y su aplicación, en este contexto, requería seguimiento por parte del equipo de investigadoras. Asimismo, la etapa de diligenciamiento de los formatos se logró gracias a la colaboración y paciencia de las participantes, así como al apoyo de todo el equipo organizador del taller.

4.4.4.2. ¿Cómo se desarrolló la propuesta?

Para iniciar la práctica y romper el hielo, una vez más recurrimos a un baile afrobrasileño: la samba de roda. Luego de una breve contextualización de esta danza, realizada también en círculos acompañada de palmas, cantos y pandero, se compartieron algunos de sus fundamentos corporales: la pulsación, la relación íntima de los pies con el suelo, los movimientos ondulantes de las caderas y algunas formas de interacción como, por ejemplo, las posibilidades de movimientos para entrar y salir de la rueda, las posibilidades

de pasar la energía del movimiento a la otra a través de la *umbigada*⁹⁸, el movimiento colectivo constante de cuidar de las aperturas y cierres de la rueda para que la energía de la danza no desaparezca. La intención con este momento, más que aprender a bailar la samba de roda, fue invitar a las participantes a ingresar al círculo y acercarse de manera afectiva al flujo de este baile particular a partir de las corporalidades y sensibilidades de cada una: un momento de espontaneidad, juego, festividad y libre creación de movimientos a partir de las relaciones grupales, el canto y una pulsación común.

Posteriormente, manteniendo la estructura del círculo, y aún tomadas de las manos, se invitó a las participantes a caminar e intentar llenar los espacios vacíos entre ellas sin soltar las manos, provocando un gran nudo. Una vez formado el nudo, se les propuso cerrar los ojos y llevar su percepción a la respiración, la temperatura, los sonidos, las texturas, los pensamientos, el contacto y la proximidad al cuerpo de la otra (...). Como una forma de potenciar los sentidos, la atención y la integración entre las participantes, se encendió un palo santo y se dejó que su olor se esparciera entre el círculo que estábamos, mientras se cantaba una canción afrobrasileña. Finalmente, con los ojos abiertos, las participantes deberán intentar desenredar el nudo.

El siguiente momento se organizó a partir de diferentes dinámicas de observación que proponían el desarrollo de la acción de mirar a partir de distintas dinámicas de observación: 1- escribir las cualidades personales que viste en cada compañera, a través de la ayuda de una hoja de papel pegada en la espalda de cada participante y una dinámica de caminatas y pausas, y acercamientos y distanciamientos; 2- En parejas y desde una disposición espacial frente a frente, mantener el contacto visual durante algunos minutos. 3- Observar el rostro de tu pareja a través de la acción sutil y detallada de tocar y ser tocada con las manos; 4- Con ayuda de un espejo, observar cuidadosamente a sí mismas. Una vez completada esta etapa, cada

⁹⁸ La *umbigada* en samba de roda es un gesto corporal y simbólico de invitación e interacción entre las participantes. Consiste en un movimiento que junta los ombligos entre dos personas, simbolizando un intercambio de energía y la entrada de una nueva bailarina al centro del círculo. La *umbigada* tiene un fuerte significado cultural y ancestral, que se refiere a las prácticas afrobrasileñas de celebración y unidad comunitaria. Es un gesto de acogida y continuidad, reforzando los vínculos sociales y colectivos dentro de la samba de roda.

participante tiene un momento para sacar la hoja de papel prendida en su espalda y leer lo escrito por las demás sobre sí, y seleccionar la palabra que más le llamó la atención. Posteriormente, planteamos las siguientes preguntas: *¿qué veo en mí?*, *¿qué veo en mi amiga?*, *¿qué ven las otras en mí?* que deberían ser respondidas/interpretadas a través de la realización de 3 dibujos/trazos. Para finalizar este ejercicio se propuso mantener las parejas y combinar los dibujos creados por cada una. Los 6 dibujos del dúo serían la base, o una especie de mapa, para la creación de una partitura coreográfica.

Como actividad de cierre, trabajamos en la creación de muñecas *Abayomis*, elaboradas con telas negras y de colores a base de nudos. En el idioma africano *yorubá*, “abayomi” significa “encuentro precioso” y puede producirse como una forma de hacer regalos y mostrar afecto por alguien. Estas muñecas fueron creadas por Lena Martins⁹⁹, artesana de Maranhão-Brasil, activista brasileña del movimiento negro. Las muñecas fueron creadas durante la década de 1980, con motivo de la marcha que celebraba los cien años de la abolición de la esclavitud en Brasil, como símbolo de resistencia, tradición y emancipación femenina. El objetivo de esta actividad, en particular, fue fortalecer el sentido de autoestima e identidad de las participantes reafirmando y valorando sus raíces culturales africanas. A partir de esta contextualización y la disposición de diferentes tipos y colores de telas, se compartió de manera colectiva y paso a paso el proceso de creación de las muñecas (que se elabora a partir de retazos a través de nudos, sin el uso de pegamento ni hilo), donde cada participante tuvo la posibilidad de imprimir su marca, identidad y crear su propia abayomi.

⁹⁹ Para conocer más sobre Lena Martins ingrese a: <https://www.youtube.com/watch?v=V9HprAdfpZM>



Figura 32. Fotografías del taller en Evitar

Mientras cada participante terminaba su abayomi, formamos un círculo entre todas las muñecas. Una vez que todas terminaron, formamos un círculo entre todas las participantes alrededor del círculo de muñecas. En ese momento abrimos un círculo de palabras, intercambios de gestos y otros deseos que pudieran surgir. Para finalizar el taller, invitamos a las participantes a tomar sus muñecas y presentárselas a alguien que estaba allí, como gesto de afecto y memoria.



Figura 33. Imágenes del taller en Evitar

4.4.4.3. Apuntes y reflexiones frente a los elementos metodológicos aplicados

Durante la aplicación del formato socioeducativo, si bien fue extenso y complejo, las participantes se mostraron participativas y comprensivas en su realización, pues desde un inicio se les compartió las razones, objetivos y funciones de tal instrumento. Al finalizar se lograron completar 8 cuestionarios de las 12 participantes, entre los cuales 2 fueron

diligenciados con consentimiento pues no asistieron ese día, y otros dos no fueron completados ya que los consentimientos no fueron firmados.

El trabajo realizado en esta sesión, en torno a la exploración de diferentes formas de mirar, así como la provocación de movimientos a partir de elementos propioceptivos y el tacto, generó cambios significativos en la percepción corporal de las participantes. Inicialmente, las acciones de mirar y ser mirada, tocar y ser tocada parecían generar estados de malestar expresados a través de acciones de mirar hacia otro lado, perder la concentración en algo externo, bajar la cabeza, reír de forma contenida y tensa. Sin embargo, con el uso e insistencia en una temporalidad más extendida, las participantes pudieron realizar los ejercicios con mayor detalle y concentración, sin prisas ni ansiedad por completarlos.

Este ritmo más lento repercutió en posturas corporales más abiertas, con relajación de hombros, torso y boca, respiraciones más tranquilas y movimientos fluidos y delicados, como toques sutiles con las yemas de los dedos y gestos de percusión suaves y deslizantes. Tales acciones contribuyeron para la presencia de momentos de mayor seguridad en el contacto visual entre las participantes, evidenciado a través de: intercambios de miradas con cualidades sostenidas y sin desviaciones bruscas; expresiones faciales más relajadas con presencia de sonrisas y expresiones amistosas; de actitudes receptivas y espontáneas al tocar y ser tocadas que, en conjunto, revelaron un aumento de la curiosidad y el interés en la interacción. Al final, una de las participantes dijo: “es muy difícil mirarse a una misma y también a las demás”. Al mismo tiempo, algunas de las participantes compartieron que nunca antes se habían tomado el tiempo de mirarse a la cara o la de sus colegas de esta manera.

El estado de atención producido por estas acciones repercutió en los siguientes momentos en los que las participantes fueron invitadas a crear en hojas de papel lo que habían visto de sí mismas y de las demás y posteriormente utilizar dichos registros como inspiración para la creación coreográfica. Al crear los dibujos y trazos a partir de lo observado, sentí un ambiente de gran concentración en el que las participantes se tomaron el tiempo para buscar formas de expresar los detalles y características de lo que observaron y sintieron. El momento en que las participantes recogieron las hojas de papel de sus espaldas, donde aparecían las palabras que cada compañera se había dirigido, se reveló como una situación de sorpresa,

emoción y alegría. A través de sonrisas, risas, comentarios y gestos positivos, se estableció un ambiente de gentileza y reciprocidad que favorecieron la autoestima y resaltó una experiencia de reconocimiento y confianza entre ellas al dejarse ser observadas por la mirada una de la otras.

El proceso de creación coreográfica a partir de los dibujos, trazos y mapas elaborados, se presentó como un proceso desafiante por varias razones: traducir algo bidimensional en movimiento requería interpretar elementos abstractos (formas, colores, texturas) en acciones físicas, que pueden ser subjetivas y complejos; las imágenes y dibujos no contaban una historia explícita, lo que desafiaba a las participantes a encontrar significados y transiciones de movimiento a partir de lo que sentían con estas representaciones visuales; la mayoría de los dibujos creados se trataban de detalles visuales pequeños y sutiles, lo que complicaba la traducción en movimientos. Así, al inicio de esta actividad, fue posible notar que las participantes tenían dificultades para comenzar a desarrollar la creación. Decidí ir de pareja en pareja, para buscar colaborar con cada una, y luego me di cuenta de que había un problema en común: las participantes imaginaban que debían representar fielmente tales imágenes, proceso que estaba limitando la creatividad. Así, busqué reforzar que los dibujos estaban abiertos a la libre interpretación de cada pareja y que buscaran prestar más atención a las sensaciones que tales imágenes provocaban en ellas. A partir de esta nueva orientación, poco a poco los grupos se acercaron a las imágenes y encontraron sus propios caminos coreográficos ya que en esta sesión la mayoría de las participantes tenían mucha más confianza para componer y permitir la libre expresión de su cuerpo y movimiento.

Las partituras coreográficas creadas revelaron cambios importantes en relación con la conexión con el propio cuerpo, entre las participantes y con el público que observa las creaciones. Si en sesiones anteriores, al mostrar al público las creaciones creadas, hubo expresiones de nerviosismo y/o ansiedad; en esta sesión se pudo notar que las participantes, en general, se sintieron más cómodas con esta acción. Tales cambios se evidenciaron a través de la firmeza en la toma de decisiones respecto del orden de los grupos para la presentación; en gestos de apoyo y aliento entre grupos expresados a través de palabras, aplausos y cálidos silbidos; del estado de concentración y silencio en el momento de las actuaciones, potenciado

por la conexión de las miradas entre quienes bailan y quienes observan la danza.

El cambio de la temporalidad y del ritmo de los movimientos en las partituras coreográficas creadas también mostró transformaciones. Como ya se mencionó, había una tendencia corporal en el grupo a realizar movimientos rápidos y enérgicos, propios de sus prácticas y repertorios de movimientos. Si bien esta tendencia se confirmó en la mayoría de las creaciones, se pudo observar que uno de los grupos, al optar por bailar con espejos sobre los ojos, proponía desplazamientos lentos y continuos a través de un juego de reflejos y acciones de acercamiento y alejamiento del público. Otro grupo se centró en el movimiento y la forma de los ojos y las cejas, lo que aportó sutiles movimientos y gestos faciales a la danza a través de la exploración de diferentes formas de mover el rostro. En general, la presencia de pausas, aunque breves, estuvieron presentes en las coreografías presentadas, lo que ayudó a crear matices en el movimiento, permitiendo a las participantes respirar con la danza desde otros estados corporales de contracción y relajación.

En este tercer día del taller, fue posible notar más claramente cómo las prácticas de improvisación afectaron las experiencias de las participantes. Por más que para algunas jóvenes, la posibilidad de abrirse a explorar el movimiento a través del contacto íntimo con sus propias sensibilidades, parecía difícil o lejana, hubo cambios significativos en las formas en que se posicionaron y afrontaron las propuestas formuladas. Los cambios de estado corporales; las formas de relación con el tiempo, el lugar, con ellas mismas y sus compañeras; los modos de establecer relaciones con las materialidades, hablaban de una apertura corporal acompañada de posturas de mayor confianza, inventividad y conciencia corporal. Estos aspectos se hicieron evidentes a través de:

-La exploración y creación de movimientos, utilizando partes del cuerpo poco exploradas como: cabello, movimientos del rostro, mirada, manos, dedos, voz, que revelaron formas no convencionales de moverse llevando a las participantes a salir de sus repertorios de movimiento habituales; así como en los ejercicios de composición coreográfica donde, en ocasiones, las participantes eligieron nuevos desencadenantes de movimiento como el pulso-respiración; el contacto con el cuerpo de la otra; el dar y recibir peso corporal; los cuales

propiciaron formas inusuales de movimiento, como la posibilidad de caer propuesta por uno de los grupos, trabajada como movimiento de danza. En este sentido, el hecho de no trabajar con movimientos predeterminados o con reglas coreográficas rígidas resultó en la posibilidad de que las participantes construyeran un espacio de expresividad sin temor a ser juzgadas, animándolas a conectarse con sus propias historias, sentimientos y deseos. Al permitirse explorar movimientos espontáneos y no convencionales, también comenzaron a permitirse expresar sus voces de manera más libre y auténtica.

- La capacidad de resolver problemas en movimiento, evidente sobre todo en los momentos de presentación de composiciones coreográficas en las cuales algunos elementos coreográficos “salían” de lo previamente acordado por los grupos como, por ejemplo, la inversión de las direcciones del cuerpo en el espacio; la aceleración del tiempo al realizar un determinado movimiento; el cambio de la secuencia coreográfica; las diferencias de enfoque y énfasis que cada participante daba a un movimiento particular (...). Aspectos estos que produjeron necesidades de adaptación y llevaron a las participantes a desarrollar un estado corporal más atento e intuitivo para buscar soluciones creativas en tiempo real de tales acontecimientos.

- La presencia de diálogos y negociaciones en el proceso de composición coreográfica, en los cuales las participantes, llegados a este punto, ya no esperaban respuestas o indicaciones de las “profesoras”, sino que tenían más confianza y libertad para componer y lanzar sus propias ideas, confiando en las elecciones creativas del grupo relacionadas con los movimientos que utilizarían, la ubicación y disposición de las personas en el espacio, la música que utilizarían, los objetos que utilizarían, las formas de relacionarse con ellos, etc.

A partir de estos elementos y del cruce de estas informaciones generada por diferentes posiciones (tallerista, audiencias y materialidades), es posible afirmar que las prácticas de improvisación propuestas en el taller ofrecieron espacios de liberación y expresividad corporal en los que las participantes pudieron reconectarse con sus voces internas y externas. Tales prácticas, al provocar la creación de movimiento a partir de elementos intuitivos y espontáneos, contribuyeron a romper las barreras de la autocensura, expresada por las

participantes a través de la apertura y la disponibilidad corporal al aceptar navegar por movimientos desconocidos e inusuales.

La proposición del taller basado en el enfoque de la creación compartida, entendida como un espacio laboratorial para el intercambio de experiencias, y lo suficientemente flexible para acoger las novedades del camino, fue una elección valiosa que potenció el surgimiento de actitudes colaborativas, horizontales y co-creativas. Además, el carácter flexible de este enfoque permitió la transformación de las propuestas a partir del encuentro con las practicantes, sus prácticas y el despliegue de experiencias.

El hecho de proponer un taller en el territorio, favoreció la creación de vínculos de confianza, momentos de convivencia “más allá del taller” ya que se adaptó y se creó junto con dinámicas comunitarias. Momentos como la merienda de llegada, el almuerzo, la acción de lavar los platos colectivamente, las caminatas por la comunidad, las visitas a espacios comunitarios crearon posibilidades particulares de encuentro e intercambio a través de la informalidad y relajación. En estos momentos, se compartieron cosas valiosas que me llevaron a comprender al final de la experiencia, que esos espacios no sólo constituyeron, sino que también atravesaron y formaron parte de aquello que estamos nombrando como taller artístico desde una perspectiva territorial y situada.

En este sentido, el taller se configuró como una acción de continuidad y fortalecimiento de los vínculos colectivos, previamente establecidos por el trabajo de las jóvenes con el grupo JORPOFUEV a través de procesos de formación política y práctica artística feminista. En contrapunto, el taller favoreció la profundización de un aspecto particular: el trabajo creativo-reflexivo desde la dimensión individual. A través de la creación de espacios que abordaron diferentes materialidades, emotividades y sentimientos personales, se movilizó a las participantes para apropiarse de lenguajes artísticos, con posibilidad de desarrollar las capacidades de autovaloración, autoreconocimiento y autoestima.

Con la creación de muñecas abayomi, como acción de cierre del taller, las participantes fueron invitadas a una experiencia de reconexión con sus identidades y

ancestralidad africana. Durante este proceso, se pudo observar un ambiente de gran concentración e interés por parte de las participantes, quienes se tomaron el tiempo para confeccionar sus muñecas de manera cuidadosa y detallada. Tácitamente, cada participante adornó su muñeca a su manera, utilizando elementos y características personales, creando una especie de doble de sí misma. El acto de crear representaciones de sí mismas, con sus características personales y naturales (cabello rizado, piel oscura, rasgos y adornos afros) contribuyó al fortalecimiento y valoración de la cultura y estética negra, evidenciada a través de discursos, miradas y expresiones de elogio en las cuales las participantes celebraron la belleza y creatividad de cada muñeca creada. Por otro lado, el hecho de que cada una creara y definiera lo importante en su imagen e identidad, promovió la autonomía y reforzó la autoestima expresada a través de la originalidad que cada muñeca llevaba, así como a través de la satisfacción al ver el potencial de sus apariencias e historias materializadas.

En el momento final, donde creamos una imagen circular entre todas las muñecas conectadas por las manos y un círculo entre todas las personas participantes alrededor de las muñecas, contribuyó a las percepciones de pertenencia y expresiones en torno de la potencia colectiva de este grupo de mujeres expresadas verbalmente por las participantes a través de frases como: “¡juntas somos más fuertes!”, “estamos conectadas”, “¡siento que conecté más con mis compañeras!”. La entrega final, donde cada participante regaló su muñeca a otra participante, simbolizó el compartir de sus historias, creando momentos de afecto y complicidad, expresados en cálidos abrazos, lágrimas y sonrisas, reforzando la conexión, la empatía y los lazos de amistad entre las participantes. También demostró el éxito del camino creativo propuesto, ya que las participantes fueron convencidas y aceptaron seguirlo.

Gracias a los espacios de expresividad y liberación a través del movimiento, ejercicios de sensibilización a través de la tactilidad, los juegos de improvisación y creación de prácticas de autoobservación y los espacios para la palabra, que tuvieron lugar durante y al final de cada jornada de encuentro, como espacios de reflexión y crítica a lo largo de las sesiones, se puede observar una considerable apertura corporal por parte de las participantes para compartir sus sentires. Estas transformaciones, se movilizaron a través del potencial de las herramientas de danza compartidas. A menudo, ese compartir partía de algo concreto que habíamos vivido en el taller, pero que también despertaba recuerdos y experiencias vividas

en otros contextos. Una de ellas me llamó especialmente la atención en este último encuentro. Al finalizar el taller, una de las participantes, en privado, se acercó a una de las observadoras-participantes para informarle, en un pedido de ayuda, que ella estaba sufriendo situaciones de violencia dentro de su propio hogar por parte de sus familiares varones. La joven fue acogida atentamente, escuchada de manera protegida y su situación fue compartida con las gestoras sociales, con quienes se discutieron posibles orientaciones y formas seguras de intervención.

Este no es un camino fácil, y mucho menos una resolución rápida cuando lo que está en juego son procesos estructurales y sistémicos de violencia. El caso es que, como talleristas y observadoras-participantes, si bien nos dio esperanza saber que el espacio del taller movilizó a una de las participantes para denunciar las situaciones de violencia que vivía, salimos de Evitar con un nudo en la garganta. Con la amargura de saber que estas jóvenes llenas de potencial y deseos de vida futura, seguirán expuestas diariamente a innumerables procesos de violencia. Por más de que tengo claros los objetivos, propósitos y límites del taller, así como la imposibilidad de que un taller artístico transforme problemas de tal magnitud, siguen resonando muchas preguntas: ¿Qué hacer cuando la vulnerabilidad encontrada es de carácter económico? ¿Cómo podemos seguir movilizando acciones continuamente para contribuir a ampliar las redes de acción y promover vidas libres de violencia? ¿Cómo podemos seguir fortaleciendo las propuestas investigativas desde las artes en conjunto con los propósitos de formación emancipadora y feminidad autónoma? ¿Cómo avanzar ante estos contextos?

Al finalizar el taller, frente a un círculo de conversación-valoración con las gestoras sociales, la comunidad formuló una pregunta provocadora sobre las formas de continuar con estas acciones, ya que las participantes, voluntariamente, estuvieron dispuestas a participar colaborativamente y contribuir a los objetivos de esta investigación. Se establece el compromiso, por parte del equipo de investigadoras, de compartir los materiales, análisis y resultados de la investigación realizada, así como de continuar movilizandoy buscando posibilidades futuras de acciones compartidas que puedan dar continuidad a las prácticas, necesidades y procesos comunitarios en curso.

4.5. DESPUÉS DEL TALLER

4.5.1. Análisis de las tramas compositivas del taller

4.5.1.1. Flujograma

Este flujograma fue conformado a través de diálogos establecidos con la investigadora María Teresa García (2023) quien durante los encuentros de asesoría oriento la construcción de este instrumento como una posibilidad de expresar el *ductus cinético de las intersensibilidades* (García, 2006) emergentes de las experiencias con el taller. Además, este instrumento responde a la necesidad de recoger las capas de modos de recolección de datos e interpretaciones que intersectan el taller según agendas y organizaciones que participaron. El flujograma organizado, a través de la fragmentación temporal de los momentos del taller, busca recuperar de modo detallado las huellas y vestigios de hechos y situaciones significativas vividas de manera particular en cada una de las tres posiciones analizadas. Para recopilar dichos momentos “clave”, realicé un proceso de revisión sistemática de cada sesión del taller basándome en el estudio de los registros videográficos y fotográficos, los registros presentes en mi diario de campo, las coreo-gráficas que produje en mi bitácora desde mi posición como tallerista- participante y de los materiales creados por las participantes como: composiciones coreográficas, registros en sus diarios personales, corpografías, poemas, palabras, dibujos, relatos y muñecas abayomis. El cruce entre estas diferentes materialidades, así como entre las acciones de filmar, grabar y anotar en movimiento, me permitió, desde la visualización simultánea, reparar las interrelaciones entre estos tres agentes y revelar las maneras como los mismos se coafectan y cocrean cualidades y rutas cinéticas singulares, así como las transformaciones emergentes derivadas de ellas.

Para valorar las interrelaciones que emergen del flujograma, me acerco del análisis de la estructura cualitativa primaria del movimiento (Sheets-Johnstone, 2011), que con fines de organización y rigor exploratorio propone cuatro cualidades espacio-temporales fundamentales presentes en todo movimiento animado: *tensión, linealidad, amplitud y proyección*. Tal perspectiva se refiere a las *líneas de fuerza*, o a los *trazos energéticos* del movimiento, por lo tanto, va más allá de simplemente describir la forma o dirección del movimiento, sino más bien cómo se experimenta en términos de energía interna, la intención

detrás de ella y la forma en que el cuerpo se envuelve. Desde estos aspectos, pretendo comprender cómo el movimiento es vivido, cómo se establecen relaciones internas y externas y cómo expresa la intención, el deseo o el sentimiento de quien se mueve.

FLUJOGRAMA

- Primera Sesión -

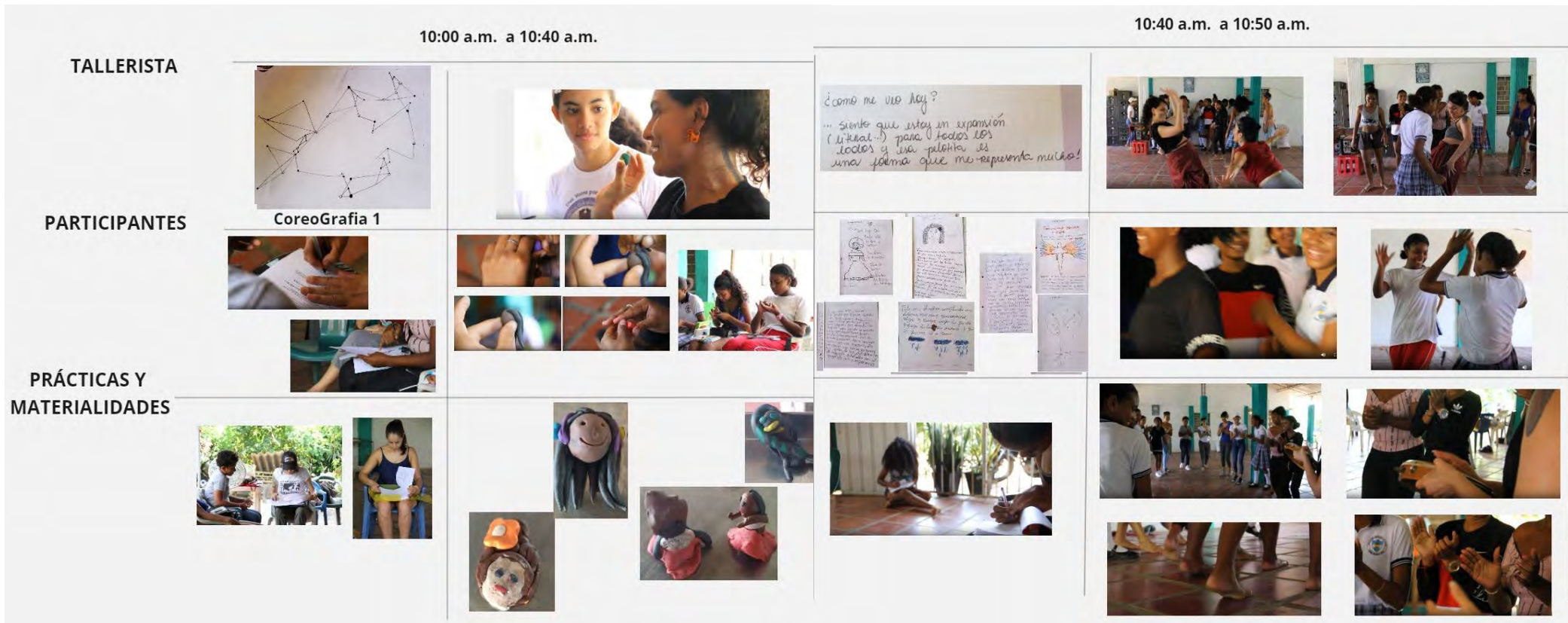


Figura 34. Flujoograma – Primera Sesión. Vallim, A. (2023)

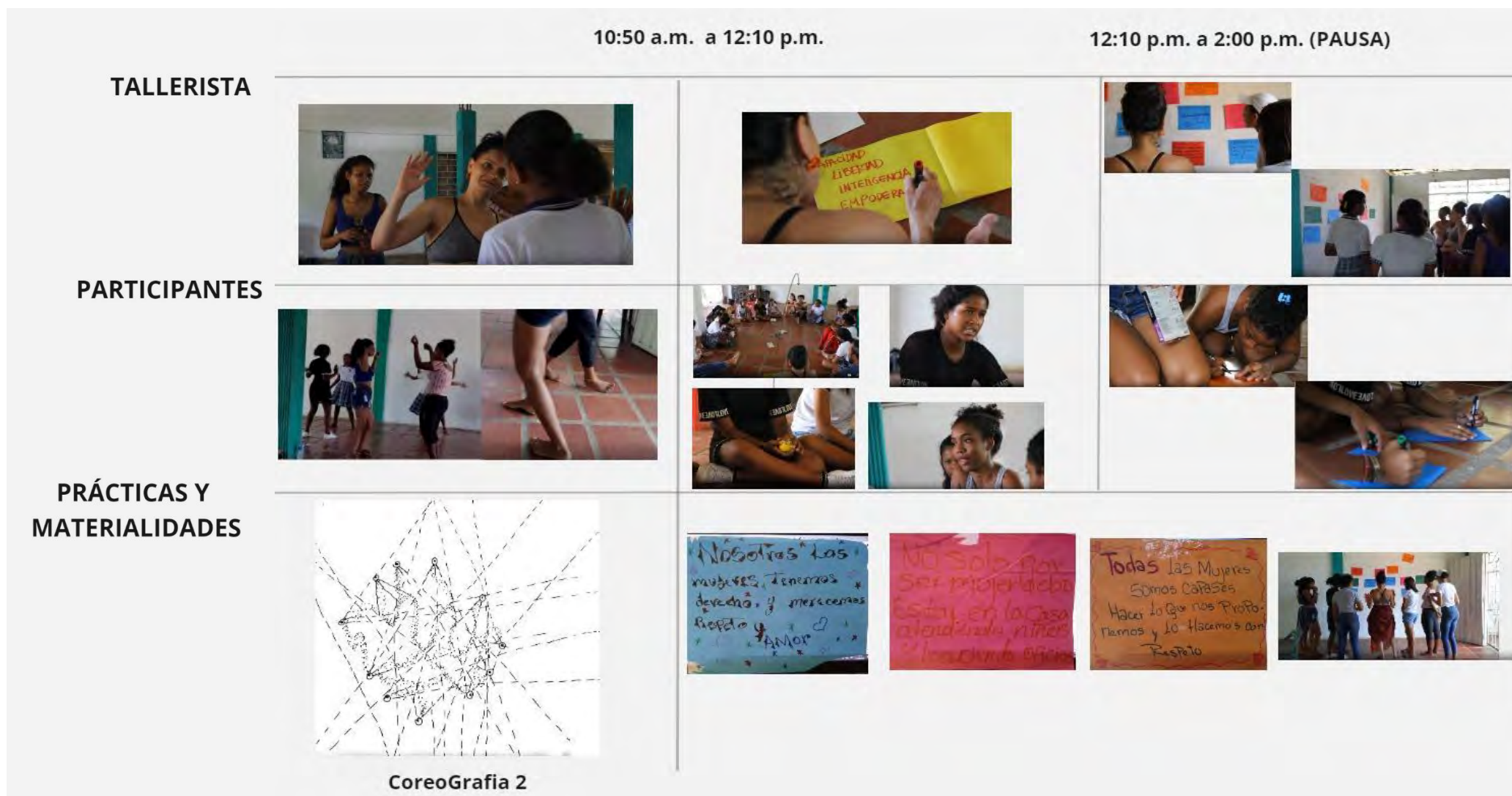


Figura 35. Flujograma Primera Sesión I. Vallim, A. 2023.

Figura 36. Flujograma Primera Sesión II. Vallim, A. 2023

2:10 p.m. a 3:30 p.m.

TALLERISTA



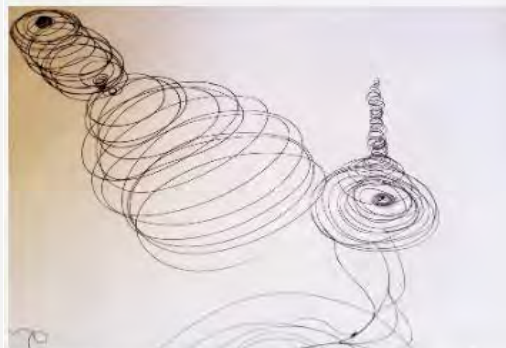
Trajeron a Son de Negras, llegan irrumpiendo en el espacio llenos de ritmo, energía y fiesta, reman juntas y se mueven por el espacio como un cardumen, como lo hacen los peces de Evitar. Levantan polvo del suelo, denuncian la violencia de género en el espacio doméstico y zapatean, desestabilizando lugares tradicionalmente ocupados exclusivamente por hombres...

(Notas diario de campo, Aline Vallim).

PARTICIPANTES



PRÁCTICAS Y MATERIALIDADES



CoreoGrafia 3



CoreoGrafia 4



CoreoGrafia 5



CoreoGrafia 6

Figura 37. Flujograma Primera Sesión III. Vallim, A. 2023.

3:30 a 16:00 p.m.

TALLERISTA



PARTICIPANTES



PRÁCTICAS Y MATERIALIDADES



Me conmueve y me da mucha esperanza estar frente a un grupo de chicas con tanta fuerza colectiva y conciencia política. Me conmueve descubrir Son de Negras y la audacia de estas chicas por cambiar este baile tradicional, cuestionando los roles y estereotipos de género, y la tradición misma. Siento alegría y me siento privilegiada de poder estar aquí en Evitar aprender e intercambiar... Siento la responsabilidad de continuar con este trabajo y compartir estas buenas prácticas con otros grupos de mujeres...

(Diario de campo, Aline Vallim).

Reflexión sobre el día.

Interacción media entre los participantes.
Algunos son tímidos, otros más abiertos y
disponibles para compartir sus ideas y
opiniones. Hay una buena dinámica de
trabajo en grupo y se ve la motivación
por aprender y compartir.

Reflexión sobre el día.

Fue un día muy interesante por que
nosotros por lo general
nosotros solos que
nosotros solos y eso me
da de mucha alegría.
Nosotros solos con
nosotros y me
diverte mucho.

Reflexión sobre el día.

Me gusta mucho el taller de
danza porque es una actividad
que nos ayuda a aprender y
compartir con los demás.
Me gusta mucho el taller de
danza porque es una actividad
que nos ayuda a aprender y
compartir con los demás.

Reflexión sobre el día.

Me gusta mucho el taller de
danza porque es una actividad
que nos ayuda a aprender y
compartir con los demás.
Me gusta mucho el taller de
danza porque es una actividad
que nos ayuda a aprender y
compartir con los demás.

Reflexión sobre el día.

Me gusta mucho el taller de
danza porque es una actividad
que nos ayuda a aprender y
compartir con los demás.
Me gusta mucho el taller de
danza porque es una actividad
que nos ayuda a aprender y
compartir con los demás.

Reflexión sobre el día.

Me gusta mucho el taller de
danza porque es una actividad
que nos ayuda a aprender y
compartir con los demás.
Me gusta mucho el taller de
danza porque es una actividad
que nos ayuda a aprender y
compartir con los demás.

Reflexión sobre el día.

Me gusta mucho el taller de
danza porque es una actividad
que nos ayuda a aprender y
compartir con los demás.
Me gusta mucho el taller de
danza porque es una actividad
que nos ayuda a aprender y
compartir con los demás.

Tabla 12. Valoración del Flujograma- Sesión 1. Vallim, A.2023.

EL DUCTUS DE LAS INTERSENSIBILIDADES CINÉTICAS (García, 2006).				
ANALISIS CUALITATIVA DEL MOVIMIENTO (Sheets- Johnstone, 2011).				
Pregunta en análisis: ¿Qué tipo de sensibilidades-cinéticas fueron predominantes en esta sesión?				
VALORACIÓN DEL FLUJOGRAMA- SESIÓN 1				
	CONFIGURACIONES ESPACIALES		CONFIGURACIONES TEMPORALES	
	CUALIDADE LINEAR	CUALIDADE AREAL/ AMPLITUDINAL	CUALIDAD TENSIONAL	CUALIDAD PROYECCIONAL
TALLERISTA	. Linealidad: indirecta, con desvíos. . Patrón Lineal: contornos corporales sinuosos. . Trayecto areal: trayectos curvos y tranzados.	Diseño del plano corporal: extendido con patrones de movimientos extensivo.	Esfuerzo tensional mediano y tirante	Proyección de la fuerza: movimientos abruptos y sostenidos.
PARTICIPANTES	. Linealidad: indirecta, con desvíos. . Patrón Lineal: contornos corporales sinuosos. . Trayecto areal: trayectos curvos, espirales y en zig-zag.	Dibujo de un plano corporal extendido, con la recurrencia de patrones de movimientos intensivos dando a ver relaciones espaciales con la presencia de bloqueos.	Esfuerzo tensional fuerte y Tirante	Proyección de la fuerza: movimientos abruptos, sostenidos y balísticos.
MATERIALIDADES Y PRACTICAS	. Linealidad: directa y vertical . Patrón Lineal: contornos corporales sinuosos y rectos . Trayecto areal: trayectos curvos, verticales y parabólicos.	Diseño de un plano corporal constreñido con patrones de movimientos intensivos.	Esfuerzo tensional bajo yrelajado.	Proyección de la fuerza: movimientos sostenidos.

FLUJOGRAMA

Segunda Sesión



Figura 38. Fijograma Segunda Sesión I. Vallim, A. 2023.

10:40 a.m. a 11:10 a.m.

TALLERISTA



PARTICIPANTES



PRÁCTICAS Y
MATERIALIDADES



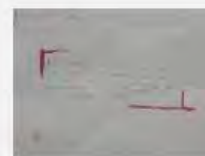
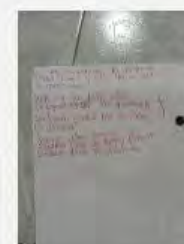
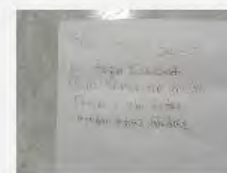
Figura 39. Fugograma Segunda Sesión II. Vallim, A. 2023.

CoreoGrafía 8

11:10 a.m a 12: 10 p.m

12:10 p.m. a 2:00 p.m. (PAUSA)

Figura 40. Fujograma Segunda Sesión III. Vallim, A. 2023.



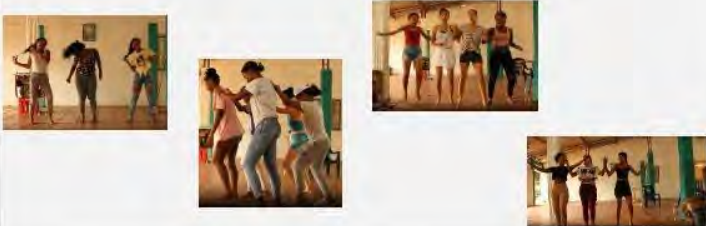
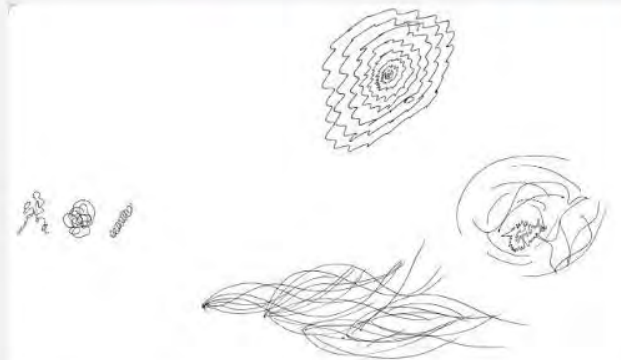
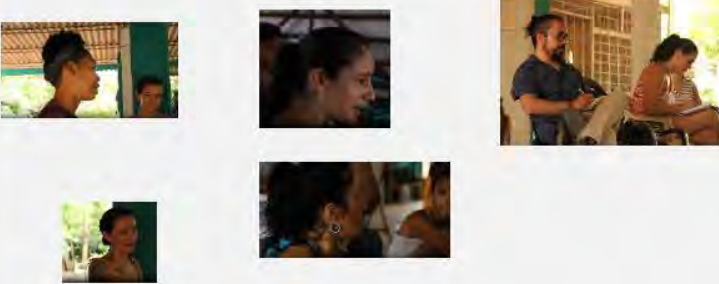
	2:00 p.m. a 3:30 p.m	3:30 p.m. a 4:00 p.m.
TALLERISTA	Apoyar y ser apoyo (...) juntas sueltan pesos, sueltan ataduras, gritos y pelos al viento (...) Lado a lado, se entrelazan y reinventan otros tiempos-espacios (...) (Diario de Campo, Aline Vallim)	Entre equilibrio y desequilibrio, miedo y rendición, incredulidad y motivación, caída y recuperación, empiezan de nuevo y afrontan el reto de estar juntas. (Diario de Campo, Aline Vallim)
PARTICIPANTES		
PRÁCTICAS Y MATERIALIDADES		

Figura 41. Fujograma Segunda Sesión IV. Vallim, A. 2023

Tabla 13. Valoración del Flujograma- Sesión 2. Vallim, A.2023.

EL DUCTUS DE LAS INTERSENSIBILIDADES CINÉTICAS (García, 2006). ANÁLISIS CUALITATIVA DEL MOVIMIENTO (Sheets- Johnstone, 2011).				
Pregunta en análisis: ¿Qué tipo de sensibilidades-cinéticas fueron predominantes en esta sesión?				
VALORACIÓN DEL FLUJOGRAMA- SESIÓN 2				
	CONFIGURACIONES ESPACIALES		CONFIGURACIONES TEMPORALES	
	CUALIDADE LINEAR	CUALIDADE AREAL/ AMPLITUDINAL	CUALIDAD TENSIONAL	CUALIDAD PROYECCIONAL
TALLERISTA	. Linealidad: indirecta, con desvíos. . Patrón Lineal: contornos corporales sinuosos. . Trayecto areal: trayectos curvos y tranzados.	Diseño del plano corporal: extendido con patrones de movimientos extensivos.	Esfuerzo tensional mediano y tirante	Proyección de la fuerza: movimientos sostenidos.
PARTICIPANTES	. Linealidad: indirecta, con desvíos. . Patrón Lineal: contornos corporales sinuosos. . Trayecto areal: trayectos curvos, angulares y diagonales.	Dibujo de un plano corporal extendido, con patrones de movimientos intensivos.	Esfuerzo tensional mediano y Tirante	Proyección de la fuerza: movimientos abruptos, sostenidos y balísticos.
MATERIALIDADES Y	. Linealidad: directa y vertical . Patrón Lineal: contornos corporales sinuosos y rectos.	Diseño de un plano corporal extendido con patrones de	Esfuerzo tensional mediano y relajado.	Proyección de la fuerza: movimientos sostenidos.

PRACTICAS	. Trayecto areal: trayectos curvos, espirales y parabólicos.	movimientos extensivo.		

FLUJOGRAMA

Tercera Sesión -

10:00 a.m. a 12:50 a.m.

TALLERISTA



CoreoGrafia 10

PARTICIPANTES



PRACTICAS Y
MATERIALIDADES



A través de la relajación que genera el juego, del vínculo entre jugar-bailar-cantar, el taller se establece como espacio de espontaneidad, fiesta y recreación, mostrando la danza particular de participante.

(Diário de campo, Aline Vallim)



		12:50 a.m. a 2:00 p.m. (PAUSA)		3:00 p.m a 4:00 p.m
TALLERISTA		 CoreoGrafía 11		 CoreoGrafía 12
PARTICIPANTES	¿Qué ves cuando miras lo que ves? La acción de mirar se despliega: mirar con las manos, mírate a ti mismo a través de los ojos de las demás, a través del espejo, a través de las palabras u dibujos que otras me dirigieron... La autoimagen cambia, gana otras capas y densidades... ¿Se transforma? (Diario de Campo, Aline Vallim)			
				
PRACTICAS Y MATERIALIDADES				

Figura 42. Fujograma Tercera Sesión II. Vallim, A. 2023

Tabla 14. Valoración del Flujograma- Sesión 3. Vallim, A.2023.

EL DUCTUS DE LAS INTERSENSIBILIDADES CINÉTICAS (García, 2006). ANÁLISIS CUALITATIVA DEL MOVIMIENTO (Sheets- Johnstone, 2011).				
Pregunta en análisis: ¿Qué tipo de sensibilidades-cinéticas fueron predominantes en esta sesión?				
VALORACIÓN DEL FLUXOGRAMA- SESIÓN 3				
	CONFIGURACIONES ESPACIALES		CONFIGURACIONES TEMPORALES	
	CUALIDADE LINEAR	CUALIDADE AREAL/ AMPLITUDINAL	CUALIDAD TENSIONAL	CUALIDAD PROYECCIONAL
TALLERISTA	. Linealidad: indirecta, con desvíos. . Patrón Lineal: contornos corporales sinuosos. . Trayecto areal: trayectos curvos e tranzados.	Plano corporal extendido, con la recurrencia de patrones de movimientos intensivos	Esfuerzo tensional bajo y relajado.	Proyección de la fuerza: movimientos sostenidos.
PARTICIPANTES	. Linealidad: indirecta, con desvíos. . Patrón Lineal: contornos corporales sinuosos. . Trayecto areal: trayectos curvos, angulares y en zig-zag.	Plano corporal extendido, con la recurrencia de patrones de movimientos intensivos	Esfuerzo tensional bajo y relajado.	Proyección de la fuerza: movimientos sostenidos y balísticos.

MATERIALIDADES Y PRACTICAS	. Linealidad: directa y vertical . Patrón Lineal: contornos corporales sinuosos y rectos . Trayecto areal: trayectos curvos, verticales y parabólicos.	Diseño de un plano corporal constreñido con patrones de movimientos intensivos.	Esfuerzo tensional bajo y relajado.	Proyección de la fuerza: movimientos sostenidos y abruptos.

4.5.1.2. Análisis cualitativo del movimiento

El cruce de estos datos cualitativos y performativos demuestran que, a lo largo de las tres sesiones del taller, hubo cambios cinéticos/emocionales sustanciales en términos temporales, espaciales y energéticos por parte de la tallerista. La primera sesión demuestra el predominio de estados corporales con mayor nivel de tensión y proyección en el uso de la fuerza corporal para la conducción y realización de las actividades propuestas, así como la presencia de movimientos intensivos. Tales disposiciones pueden estar asociadas con estados emocionales vinculados a la ansiedad y excitación que, de manera particular, permearon ese momento. Asimismo, la recurrencia de una cualidad de proyección abrupta asociada a un flujo contenido de movimiento, en ambas posiciones, apunta a la presencia de actitudes internas, retraídas y/o de susto que pueden surgir cuando nos enfrentamos a nuevas situaciones y/o contextos.

Asimismo, la recurrencia de una cualidad de proyección abrupta asociada a un flujo contenido de movimiento, tanto en mi posición como tallerista como en la posición de las participantes, apuntan a la presencia de actitudes internas, retraídas y/o de susto que pueden surgir cuando nos enfrentamos a nuevas situaciones y/o contextos. Durante la segunda y tercera sesiones, es posible observar cambios en estas cualidades; el surgimiento progresivo de movimientos extensos, de una cualidad de esfuerzo tensional medio y débil que se materializó a través de acciones de reír, de demostración de respeto y afecto hacia la otra, de escucha a las historias de las demás, demuestran que la tallerista y las participantes, a lo largo del taller, hicieron la transición a estados corporales más relajados y flexibles. No en vano, el surgimiento de movimientos sostenidos, de libre flujo y contacto corporal, particularmente en la última sesión, puede interpretarse como energías y estados de apertura que facilitaron la consolidación del sentimiento de grupo e intimidad que se estableció con cada sesión.

En el mismo sentido, fue posible notar durante las tres sesiones, la repetición de contornos y trayectorias corporales sinuosas, redondeadas y onduladas, cualidades previamente identificadas como parte de los dos repertorios previos de las participantes. Por lo tanto, al ser invitadas a realizar estas trayectorias de manera colectiva a través del contacto

con el cuerpo de la otra, fue posible observar el surgimiento de nuevas dinámicas y trayectorias de movimiento como: caídas controladas y elevaciones desde las cuales las participantes exploraron diferentes planos, niveles, relaciones de cercanía y alejamiento y formas en relación con la gravedad. Desde estas interacciones se percibió la emergencia de trayectorias fluidas e imprevistas, ya que el movimiento de una influenciaba en el movimiento de la otra, lo que las llevó a responder de una manera constante, inventiva y espontánea, potenciando la exploración y percepción del espacio y del propio cuerpo.

La recurrencia de tales necesidades de ajustes en relación al cuerpo y dinámicas de movimiento de la otra, facilitó la apertura y permisividad de las participantes para, en cada sesión, dejar fluir sus cuerpos espontáneamente, lo que tendió a un proceso de desorganización de la linealidad y estabilidad de sus movimientos. Danzar en contacto, las invitó a ser más receptivas y conscientes no sólo de sus propios cuerpos, sino también de los movimientos e intenciones con sus parejas. Esta acción invocó la necesidad de desarrollar una escucha corporal más atenta, que permitió que las trayectorias de los movimientos creadas no fueran decididas por una sola persona, sino que surgieran orgánicamente de la interacción y el diálogo entre los cuerpos, creando una danza que es a la vez colaboración y descubrimiento.

Las participantes también muestran cambios en cuanto a actitudes de atención y concentración. Si bien en un primer momento se percibe la presencia de un foco difuso, asociado a la dificultad para mantener la concentración, interpretado también como una estrategia de defensa frente a situaciones de exposición, se puede notar que, a lo largo de las experiencias, las participantes comienzan a canalizar su atención y estableciendo un enfoque único y concentrado. A medida que avanzaban los ejercicios de improvisación y conciencia corporal, guiados por prácticas de movimiento somático y dinámicas de movimientos desde diferentes formas de mirar, las participantes comenzaron a redirigir su atención al cuerpo y al movimiento presente. Con estímulos que implicaban la respiración, el contacto con el suelo, con el cuerpo de la otra y la exploración de pequeños movimientos, el foco poco a poco se fue concentrando. La mirada se volvió más dirigida, el movimiento más atento y los gestos comenzaron a demostrar una mayor conexión entre intención y acción. El momento

de transición se notó claramente en una actividad que, dispuestas en forma de círculo y con los brazos apoyados en los hombros de las demás, se solicitó a las participantes explorar pequeños desplazamientos colectivos, para juntas encontrar posibilidades de salir del eje vertical: al centrarse en la acción de dar y recibir peso para buscar desplazamientos equilibrados, el foco previamente difuso se transformó en un foco concentrado, facilitando una presencia involucrada en el movimiento. A partir de esta nueva conciencia, las participantes comenzaron a explorar el espacio y el movimiento de manera más intencional, revelando mayor precisión y profundidad en la experiencia corporal.

En cambio, desde el punto de vista de la tallerista, la experiencia permitió pasar de una actitud de foco concentrado a un foco más abierto y tridimensional, ya que la simultaneidad de los acontecimientos, como característica recurrente en el contexto del taller, exigía ejercer una presencia flexible y multifocal. El espacio donde realizamos el taller, como ya he dicho, no era un espacio ideal que, consensuadamente, se entiende como una sala de danza: un espacio vacío con suelo liso. Las participantes no iban vestidas con ropas que, en el sentido común, se entiende como ropas para bailar. Un día llegaron al taller con sus uniformes escolares (faldas, camisas, calcetines largos y zapatos negros), otros días con pantalones cortos o faldas de jean. No había en el lugar silencio ni una atmósfera propicia para la concentración. Las gallinas caminando por el espacio, el gruñido de los cerdos, los sonidos del trabajo y de la vida cotidiana que venían del exterior, el movimiento de las personas que pasaban curiosamente y/o permanecían observando, las niñas y niños de la comunidad que se acercaban con ganas de participar, el movimiento de preparar refrigerios (...) todos estos movimientos simultáneamente, me exigieron abrir mi enfoque y ejercitar una atención dinámica para que el taller acogiera y se desarrollara en medio de tales acontecimientos.

Desde una perspectiva corporal, las composiciones coreográficas creadas a lo largo del taller demuestran una ganancia de complejidad en cuanto al uso de partes del cuerpo: el movimiento del cabello, la mirada a través del espejo, el uso de gritos, de nuevas composiciones rítmicas y sonoras, de contacto cuerpo a cuerpo, de corporalidades ligadas a imágenes cotidianas y personales, permitieron ampliar las “maneras de mirar con todo el

cuerpo”, centrar la atención en uno o más puntos del espacio y, sobre todo, desatando memorias y nuevas sensibilidades corporalizadas. Tales aspectos también permitieron experimentar un tipo de danza que no necesariamente ilustraba música o una historia externa a las participantes.

Al inicio del taller, las participantes conectaron principalmente con la música para componer sus danzas, cualidad identificada como parte de sus repertorios previos. Dentro de esta lógica, fue posible percibir que la creación de movimientos estaba, en su mayor parte, guiada por el ritmo externo, buscando corresponder a las melodías, intensidades y duraciones musicales. La música funcionaba como una especie de “guía”, organizando el tiempo, las pausas e incluso lo que el cuerpo debía expresar. Era como si el cuerpo estuviera al servicio de contar una narrativa que ya estaba “lista”, a partir de temas y secuencias previamente establecidas. A medida que avanzaba el taller y se presentaban nuevas propuestas de experimentación corporal, las participantes comenzaron a explorar la danza desde otro punto de partida: su propio cuerpo y sus sensaciones internas, permitiendo una conexión más íntima con el ritmo interno del movimiento corporal, produciendo diferentes cualidades espaciales y ampliando las percepciones sobre sí mismas. La música, en muchos momentos, dejó de ser el hilo conductor principal y dio paso a una escucha más profunda de sí mismas. Comenzaron a crear movimientos basados en cómo sentían sus cuerpos en ese momento: la tensión en sus músculos, el peso de sus extremidades, su respiración, la textura del suelo bajo sus pies, el contacto con el movimiento de la otra. Este cambio del enfoque externo al interno, modificó significativamente la forma en que creaban. El tacto, la mirada, el reparto de peso y el movimiento conjunto comenzaron a generar nuevas dinámicas y trayectorias que no estaban previstas, pero que surgían de la presencia y escucha sensible de unas a otras.

Las coreografías creadas mostraron cambios importantes en cuanto a la dinámica de acercamiento-alejamiento entre las participantes y la tallerista. A pesar de que ya existía una estrecha relación previa entre muchas de las participantes, se pudo comprobar que las experiencias con el taller permitieron ampliar las formas de vinculación y comunicación sensible a través de propuestas que se desarrollaron desde el contacto físico. En este sentido, se pudo observar que, durante el taller, las participantes y la tallerista, se permitieron transitar por nuevas formas de uso del espacio y por relaciones de intimidad de una con las otras,

desde el encuentro entre cuerpos y la activación de un vocabulario sensorial movilizado por las acciones de *tocar*, *pesar* y *presionar*. En particular, el trabajo de conciencia corporal a través de la tactilidad y la acción de *tocar* y *ser tocada*, amplió la capacidad de expansión de la cinesfera/cinesfera¹⁰⁰ de las participantes y de la tallerista, tanto a nivel micro (espacio personal/intimo) como a nivel macro, en las posibilidades y relaciones de proximidad con otros cuerpos, en la apertura de la imaginación espacial y sus cinesferas.

Las propuestas de exploración del movimiento a través de la improvisación de danza y la improvisación de contacto, permiten ir más allá de la exploración de movimientos ya hechos, permitiendo a las participantes entrar en un estado de juego, escucha atenta y apertura para dejar que su imaginación y conciencia corporal actúen como impulsoras creativas y vías de acceso para tocar fibras sensibles y afectivas. Particularmente, la creación de movimientos e imágenes basados en la relación “peso-contrapeso” fue un fundamento importante para la construcción de estados de cuidado, autoconocimiento y confianza a través del contacto sensible entre cuerpos. En estos momentos en los que la piel actuó como interfaz para la exploración y creación de movimientos, se pudo observar que las participantes pudieron acceder a cambios en los hábitos corporales y perceptivos ya que, en cada paso, tomaron decisiones basadas en una atención dinámica, relacional y de reciprocidad. A lo largo del taller se pudo observar el tránsito de estados de inseguridad a estados de apertura respecto de la acción recíproca de “dar y recibir” el peso, proceso que favoreció la expansión de los límites del yo, la expansión del yo en la otra y el yo en el espacio.

La calidad de las prácticas y materialidades propuestas a lo largo del taller jugó un papel fundamental como contrapunto a la calidad de las prácticas de las participantes. Durante el proceso de observación previa de las danzas de la comunidad, fue posible identificar una fuerte recurrencia del uso de movimientos con acentos rítmicos firmes y rápidos. Si bien, el taller dialogó repetidamente con tales cualidades, se propuso experimentar

¹⁰⁰ Según Laban (1978): *Cinesfera o Kinesfera*, es la esfera personal de movimiento. Determina el límite natural del espacio personal; la cinesfera está delimitada espacialmente por el alcance de las extremidades del agente y otras partes del cuerpo cuando se extienden desde el centro del cuerpo, en cualquier dirección, siendo esencial un punto de apoyo.

movimientos a partir de un tiempo ralentizado. Inicialmente, tales propuestas provocaron momentos de malestar e impaciencia en las participantes durante el proceso de resolución de problemas creativos. A lo largo del taller, la insistencia en este tipo de temporalidad favoreció el surgimiento de un ambiente de exploración, concentración y búsqueda de actitudes de atención más flexibles, tridimensionales y multifocales. Estos elementos permitieron a las participantes encontrar espacios de silencio, como opción, y desarrollar sus habilidades para percibirse a sí mismas, a las demás y al entorno entero.

Curiosamente, durante el taller surgieron momentos de creación colectiva que se llevaron a cabo a través de movimientos y trayectorias en espiral. En particular, semejantes movimientos tuvieron lugar en situaciones clave que conllevaban un alto nivel de creatividad y capacidad de autoorganización colectiva. La recurrencia de tal figura coreográfica ligada a dichos elementos, nos lleva a reflexionar sobre su potencial transformador de formas y relaciones en movimiento. La espiral, al desestabilizar nociones fijas entre el principio y el fin, entre el interior y el exterior, entre el centro y la periferia del cuerpo, permite experimentar otras posibilidades de encuentro y relación entre los cuerpos a través de la expansión espacio-temporal de los modos de transitar. Aunque por momentos fugaces, se cree que estos momentos intensos y particulares, pudieron despertar nuevas posibilidades de percepción sensible y organización colectiva que tuvieron lugar a través de procesos de contaminación de flujos en movimiento. Esta imagen se materializó en situaciones que requirieron significativamente el ejercicio de la capacidad adaptativa de las participantes para mantener vivo el juego colectivo que surgió del encuentro entre cuerpos e ideas en relación.

Finalmente, la interrelación entre los estados corporales y las cualidades energéticas antes mencionadas, permiten afirmar que las experiencias propuestas con el taller produjeron una ampliación de modos creativos, sensibles y perceptivos de relacionamiento: el cuidado y respeto por el propio cuerpo y el de la otra, la invención de otras formas de manejar materiales y materialidades, la posibilidad de libre exploración del movimiento, la provocación de habitar y crear otros espacios-tiempos de existencia (...) son algunos de los elementos que marcan estos cambios. De manera integrada, tales elementos posibilitaron también el surgimiento de acciones colectivas para alentar, expresar ternura, mostrar apoyo

emocional (...), constituyendo el taller como un espacio de confianza y liberación de voces, memorias personales y colectivas que, poco a poco, integraban el tejido afectivo-cinestésico del taller.

La aplicación de este modelo de análisis me permitió evidenciar que durante las prácticas del taller las participantes lograron incorporar las herramientas de danza propuestas, permitiéndome recuperar transformaciones importantes vinculadas a sus experiencias de movimiento, sus intenciones, sentimientos encarnados y los modos como los mismos cobran forma de flujos de energéticos particulares en el tiempo-espacio. La posibilidad de reconocerse a sí mismas, sus propias voces, formas particulares de ver y moverse, fue una transformación relevante, especialmente cuando se contrasta con la construcción de un cuerpo colectivo fuertemente desarrollado por las participantes, a través de sus prácticas previas en danzas negras. Estos cambios fueron provocados por los ejercicios somáticos y de improvisación aplicados, a partir de los cuales las participantes pudieron profundizar en la exploración del movimiento a partir del reconocimiento de sus estructuras corporales físicas y emocionales.

Otro cambio importante evidenciada fue la posibilidad de movimiento basado en el contacto, el diálogo y la relación con las demás. Si bien en sus repertorios anteriores en danzas negras el contacto y la interacción con las demás ya era un elemento presente, la lógica de exploración presentada en el taller se dio desde nuevas dimensiones: se trataba de moverse a partir del contacto con la otra desde el desarrollo de una escucha activa en relación con los movimientos, la respiración y las energías de la pareja, de modo a responder de forma sensible, colaborativa y adaptativa. Las desestabilizaciones provocadas por este tipo de práctica de movimiento generaron cambios significativos en las corporalidades de las participantes que, al ser invitadas a moverse con la otra, pudieron extrañar a sí mismas, lo que los llevaron a buscar otros caminos, soluciones y posibilidades de respuestas en el movimiento.

Al mismo tiempo, al finalizar de este proceso de análisis fenomenológica del movimiento, desde mi posición y perspectiva como tallerista, me encuentro con un vacío

epistemológico, especialmente en lo que respecta a las transformaciones vividas por las participantes. Si, por un lado, este modelo me facilitó visualizar y acceder a cambios corporales concretos, por otro lado, dejó de lado eventos fundamentales que, para mí, parecían no encajar o escapar a tales lógicas de observación. Este vacío me hizo comprender la distancia entre un modelo de análisis concebido desde la lógica de las técnicas corporales y las transformaciones vividas en la dimensión social, que reflejaba la tensión entre el estudio técnico y científico de la danza y el impacto más amplio y subjetivo que el movimiento puede tener en contextos sociales, culturales y políticos. Tales tensiones me llevaron a identificar más claramente los límites de la aplicabilidad de tal modelo de análisis, sobretodo cuando se tiene como pregunta de investigación las transformaciones relacionadas con los procesos de silenciamiento y autoimagen provocadas por dispositivos en la danza junto a personas y comunidades de migrantes en contextos de vulnerabilidad social.

Esta evidencia impuso la necesidad de regresar al recorrido/*ductus* del taller, particularmente para el vector de audiencias/participantes, en busca de ampliar las posibilidades de lectura y matices de las transformaciones experimentadas por ellas que tal vez, hasta este punto del camino, se ubicaron en mis “puntos ciegos” como investigadora. La intención última de este retorno es buscar construir puentes de análisis a través de enfoques que reconozcan el impacto social y transformador del movimiento, a partir de evidencias de aspectos relacionales y subjetivos, sin desconocer la importancia de la técnica y el análisis estructurado del cuerpo en acción.

4.5.2. Análisis final de los resultados generales del taller desde el ductus cinético

4.5.2.1. Las Audiencias/Las Participantes

La toma de voz de las participantes: o sobre cuando la tallerista se transforma en audiencia

Me parece importante volver al momento clave donde las participantes tomaron la

voz del taller, donde a través de la proposición de nuevos ejercicios y movimientos comienzan a expresar sus ideas, deseos e identidades a través de su cuerpo y creatividad, transitando de posturas de receptividad a una participación activa y autónoma. Al tomar esta posición de liderazgo colectivo, espontáneo y decidido, las jóvenes demostraron reconocimiento de sus propias capacidades de expresión y creación, superando posturas de inseguridad o timidez; evidencia clara de una acción emancipadora que conlleva significados profundos, tanto a nivel personal como colectivo, especialmente en un contexto de marginación social.

La relación entre cuerpo, voz y silenciamiento es compleja y requiere una mirada cuidadosa a las formas en que la opresión racial y de género impacta no sólo en el discurso hablado, sino también la forma en que estas mujeres experimentan sus cuerpos en el mundo. Este silenciamiento, como ya se mencionó en el primer capítulo, no es sólo una cuestión de restricción verbal o falta de espacio para el habla, sino una forma de control que se manifiesta físicamente, impactando directamente en sus corporalidades, afectando la postura, los gestos, los movimientos y la presencia de estas mujeres en los espacios sociales. Por lo tanto, no me parece irrazonable decir que, cuando las participantes comienzan a proponer sus propios movimientos y ejercicios dentro de la estructura de un taller dirigido por una mujer blanca, una bailarina brasileña embarazada, acompañada por investigadoras blancas europeas y colombianas, están ejercitando y reafirmando sus cuerpos como instrumentos de libertad y re-existencia, ya que el movimiento deja de ser resultado de un estímulo externo y se convierte en una expresión genuina de sus propias experiencias, emociones y vivencias. Además un acto de emancipación frente a roles asignados

Este acontecimiento también demostró que las participantes no sólo se apropiaron del espacio del taller, sino también del proceso creativo en sí; una señal clara de que han comenzado a confiar en sus capacidades y a darse cuenta de que sus ideas y prácticas son válidas y pueden ser compartidas. Este proceso de emancipación personal y colectiva, en el que individuos que antes se veían a sí mismos como receptores de conocimientos, se convierten en agentes activos, es un paso importante en el proceso de construcción y fortalecimiento de la autoestima y la confianza en uno mismo.

Por otro lado, cuando las participantes asumen el liderazgo, la dinámica del taller se vuelve, de hecho, más horizontal, ya que desestabiliza las jerarquías y posibles distancias entre las posiciones de la tallerista y las participantes. En este sentido, esta práctica de liderazgo compartido permitió fortalecer un ambiente colaborativo, colectivo y de solidaridades donde el desilenciamiento de voces, en este caso, también reflejó un cambio en las estructuras de poder del grupo, en la cual la creatividad, la expresividad y la capacidad de proponer de cada participante fue igualmente valorado y bienvenido.

Finalmente, con este cambio de roles, donde fui desplazada de mi rol tallerista pasando a ocupar la posición de audiencia, tuve la oportunidad de ver a mí misma y a una serie de factores emocionales, artísticos y estructurales que llevaba de manera casi secreta en mis formas de ser tallerista. Si estaba proponiendo un taller desde una perspectiva colaborativa y compartida, ¿por qué me sentí tan sorprendida y fuera de lugar cuando las participantes tomaron la voz del taller?

Una primera pista me habló de la desconexión entre teoría y práctica. Aunque intelectualmente estaba preparada para un intercambio igualitario, cuando experimenté la dinámica real de ceder el control en la práctica, sentí un cierto apego a mi papel de tallerista y una expectativa por mi parte, aunque no plenamente consciente, de que yo era la persona responsable de facilitar y guiar el proceso. Esta situación me reveló sobre mis propios hábitos creativos como bailarina contemporánea en los que, aunque inmersa en procesos colaborativos y co-creativos, siempre trabajé con personas que asumían el rol de dirección y/o guía, así este rol fuera provisional y/o compartido. Otra pista se refiere a la disposición e intensidad con la que las participantes tomaron la iniciativa. Si bien, el taller fue propuesto desde una perspectiva colaborativa y co-creativa, el acto de las participantes rápidamente tomar el control de la situación fue más asertivo de lo que esperaba, lo que me provocó un momento de sorpresa y suspensión.

Durante este momento, donde yo ocupaba el rol de audiencia-participante, al ser conducida por las participantes-talleristas tuve la oportunidad de mirar a las personas que ocupaban el rol de observadoras-participantes. Sus corporalidades y expresiones me hablaron de estados de apertura, aceptación y entrega de las propuestas de las participantes, lo que con

el tiempo me ayudó a sacar del juego una voz interna que me decía “¡Aline, necesitas tomar el control del taller!”. Finalmente, al abrir espacio, aceptar entrar en el juego y dejar suceder las propuestas, pude darme cuenta de que mi estado de sorpresa se trasladó a la emancipación de las participantes y a la sorpresa de sentir que el proceso colaborativo propuesto por el taller estaba realmente sucediendo de una manera inusual.

Al final, esta situación se configuró como un momento transformador tanto para las participantes como para mí, revelando posteriormente actitudes de mayor confianza y apertura a las propuestas del taller y mostrando que las dinámicas de poder se movilizaban más rápidamente de lo que esperaba. Finalmente, aprendí cómo se puede compartir el liderazgo de una manera efectiva y genuina, reconociendo que estas dinámicas pueden generar emociones contradictorias incluso cuando pensamos que estamos realmente abiertos a ellas.

La mirada de Clara¹⁰¹: o sobre el (re)conocimiento de sí misma

La conciencia y (re)conocimiento del cuerpo promovido por los ejercicios propuestos en el taller fue uno de los aspectos importantes relatados por las participantes. Con el paso de las sesiones compartieron ideas como: “No sabía que podía bailar con esa parte de mi cuerpo”, “este taller me puso a bailar, y yo no bailaba, y al final lo hice ¡muy bien!”; “descubrí una nueva marca en mi rostro”; “Vi que mi opinión es importante” (extractos de declaraciones de las participantes recogidas durante círculos de conversación y momentos de conversaciones informales, Evitar - agosto de 2022).

En el proceso de creación de las cartografías corporales realizadas, que se desdoblaron en la creación de pequeños poemas y creación coreográfica, también pudimos recopilar expresiones e índices que conectan con la dimensión de la conciencia corporal. En este momento se compartieron muchas historias íntimas y sensibles, que generaron una cohesión especial en el grupo, y que descubrió las nuevas miradas y perspectivas de cada una, a través de la escucha sobre: deseos, sueños, dolores, fragilidades y potencialidades (...).

¹⁰¹ Los nombres atribuidos a las participantes del taller son seudónimos, en respuesta a la confidencialidad y compromisos bioéticos previamente establecidos.

Cuando fueron invitadas a ubicar lugares llenos de vida en sus cartografías, sus cabellos fueron frecuentemente mencionados como símbolo de fuerza y resistencia como mujeres negras. La indicación de la boca ligada a la posibilidad de expresión y a la libertad de sonreír también fue recurrente. Asimismo, cuando preguntamos a las participantes dónde ubicaban sus deseos para la vida futura, fue común señalar las manos como una posibilidad de realizar sueños futuros que, en muchos casos, era el deseo de seguir estudiando, tener una carrera profesional y poder ayudar a sus padres y familiares.

Tales percepciones no son fruto del azar, son efectos del conjunto de actividades artísticas planificadas. Durante el taller se diseñaron propuestas de exploración y creación de movimientos con la intención de movilizar a las participantes a lanzar visiones y percepciones atentas sobre sus propios cuerpos y sentimientos a través de la visión, el tacto, el mapeo y el movimiento danzado.

En uno de los ejercicios, invito a las participantes a mirarse a los ojos y notar detalles que aún no habían notado; mirarse con las manos, a través de toques sutiles en el rostro de la otra; mirarse a través del espejo; dibujar imágenes-movimientos de lo que vieron y sintieron; componer una partitura coreográfica a partir de los dibujos y sensaciones derivadas de la acción de mirar. Tales acciones fueron acompañadas de la pregunta: ¿Qué ves cuando miras? El ejercicio fue una invitación a percibirse a través de los ojos de la otra y quizás descubrir nuevas sutilezas que habitan en cada una. Por momentos, la incomodidad de mantener la mirada fija en los ojos de otra persona parecía ser compartida, las participantes desviaban la mirada, reían por momentos y buscaban formas de diluir su mirada en el espacio. A medida que pasa el tiempo y se continúa insistiendo en la misma acción, las participantes entran gradualmente en nuevos estados de atención y concentración; una atmósfera tranquila ocupa el espacio del taller, emergen sutiles gestos de observación y profundizan formas sensibles de percepción. (Diario de campo, Aline Vallim, 2022)

Este extracto anterior muestra transformaciones en los estados corporales generadas por la acción de observar, tocar y poner sensaciones en movimiento. Un ejercicio de

autoconocimiento a través del tacto, acercándose a sí mismo y a las demás a través de posibilidades sensibles de relacionamiento. Estos cambios, aunque sutiles, resaltan el potencial de tales prácticas, así como la apertura por parte de las participantes para construir otros estados de atención y presencia donde la escucha se centra en una misma y en la comprensión de que es un proceso relacional con las demás y con el ambiente.

Otra observación recogida a través del análisis de las conversaciones propuestas durante el taller, particularmente en un círculo de conversación donde provocamos discusiones sobre los posibles sentidos y significados de ser mujer, se refiere al reconocimiento del propio cuerpo y la posibilidad de apropiación y emancipación a través de proposiciones artísticas. En cierto momento, Clara pide hablar y recuerda un cortometraje que produjeron, cuyo tema surgió de un grupo de amigas que tuvieron que disfrazarse de hombres para poder participar en un concurso de baile tradicional y acceder a un premio monetario. Clara conecta las discusiones del cortometraje con las propuestas por el taller, llamando a sus compañeras a contar cómo fue esta experiencia, movilizandó la continuidad y profundización de dichas discusiones.

(...) las participantes comenzaron a hablar del video documental que ellas habían realizado titulado “Las Bochincheras¹⁰²”. Ellas explicaron que esa palabra hace alusión al chisme, al rumor y al ruido que genera la transmisión de un mensaje o información. La historia narrada en este documental, es la de un grupo de niñas que deciden inscribirse a un concurso del baile del Son de Negro del que ellas están normalmente impedidas de participar, ya que esta danza es exclusivamente integrada por hombres. El objetivo de su participación es la de ganar el premio, para ayudar a la madre de una de las compañeras que padece una enfermedad. Con esta finalidad, ellas deciden disfrazarse de hombres para poder concursar. Aunque finalmente ellas ganan la competencia, cuando van a reclamar el premio revelando su verdadera identidad de género, no pueden recibirlo por el hecho de ser mujeres. Este relato hace alusión a una historia real, ya que este grupo de jóvenes ha tratado de resignificar mediante su práctica artística, esta danza tradicional para convertirla en la danza del

¹⁰² Para ver el documental producido, ingresar a: <https://www.youtube.com/watch?v=iF666DzNJPs>

Son de Negra atendiendo a una reivindicación por la equidad de género. (Relato tomado del informe científico del taller, descrito por Carolina Mahecha, observadora-participante del taller, 2022)

El hecho de que las participantes conecten esta experiencia con las experiencias del taller, revela una postura crítica y atenta por parte de este grupo en relación a las formas en que son vistas como mujeres, frente a la reproducción de estereotipos de género dentro de sus propios contextos. Al mismo tiempo, establecen el taller como un espacio de fortalecimiento de las acciones comunitarias en curso, en este caso, el trabajo con el arte desde perspectivas de género.

En otro momento, Clara también comparte un discurso que, una vez más, resalta el proceso de (re)conocimiento de sí misma y de las demás: “lo que más me gustó de este taller fue que aprendimos de ustedes y ustedes de nosotras”. Dicho discurso no sólo desestabiliza nociones fijas entre quienes aprenden y quienes enseñan, sino que también demuestra claramente el reconocimiento, la valorización del conocimiento que llevan y el posicionamiento colectivo y político como sujetas epistémicas.

Ante tales evidencias, se percibe que las acciones del taller contribuyeron a la expansión y mejora de los sentidos y el conocimiento sobre sí mismas: las formas en que las participantes se ven a sí mismas, se reconocen, reconocen lo que sienten, cómo actúan en determinadas situaciones y las formas en que ellas se sitúan. Estos aspectos indican que, cada participante de manera particular, puede profundizar y acercarse a sus propias cualidades, capacidades, deseos y puntos a mejorar; estos aspectos indican el fortalecimiento de la capacidad de autoconocimiento.

El tambor alegre de Rosa: o sobre los vínculos afectivos entre mujeres

La energía creativa y confrontativa de Rosa, única mujer tamborera de la comunidad de Evitar, llega al taller. Su tambor, además de ser el pulso básico para la existencia de las músicas, canciones y bailes negros compartidos, es la fuerza-corazón que convoca a las niñas

a estar juntas, a organizarse de manera autónoma, festiva y colectiva. La decisión de Rosa de dedicarse a aprender a tocar el tambor, anima a sus compañeras a coger y aprender a tocar otros instrumentos, para así formar un combo musical completo. Durante el taller, fue emocionante observar cómo esta energía de compartir y la hermandad entre las participantes se fortaleció y reafirmó especialmente frente a un contexto social en el que las mujeres somos socializadas a partir de procesos de interiorización de nuestras acciones, pensamientos y existencias y mecanismos patriarcales que, muchas veces de manera camuflada, nos colocan en competencia entre nosotras mismas.

Llamo a este momento la rueda de la confianza; son situaciones corporales donde invito a las participantes a experimentar una serie de ejercicios en los que la escucha, el relacionamiento y la conexión colectiva son los fundamentos para la existencia del movimiento. Me llama la atención una situación particular: el momento en el que, colocados en esta figura circular, de espaldas, las participantes son retadas a sentarse en el regazo de la otra de forma simultánea y coordinada.

Primer intento: risas, desequilibrios, inseguridades... una parte del círculo se sienta, la otra permanece de pie o en cuclillas.

Segundo intento: algunas personas del colectivo intentan utilizar la comunicación verbal para coordinar el movimiento. Risas, hablas superpuestas, descoordinación. Se sientan lo mejor que pueden. Algunas personas están sentadas tranquilamente, otras en posiciones incómodas.

Tercer intento: Al intentar sentarse, una de los participantes cae al suelo, provocando la caída de los demás. ¡¡¡Dispersión total!!! Largas risas acompañadas de gestos de acogida para que cada una se pusiera de pie.

Cuarto intento: ¿Qué tal si buscáramos más concentración? ¿Qué tal si intentamos guardar silencio? ¿Y si buscáramos conectarnos a través de la respiración? Juntas construyen un estado de concentración, juntas respiran, juntas se sientan de manera colectiva y conectada, una en el regazo de la otra. Todas cómodas en sus posiciones, pueden soltar los brazos y bailar con ellos libremente por el espacio. (Diario de Campo, Aline Vallim, 2022)

Al final de la jornada, en el círculo final, llamaron la atención algunas percepciones: “(...) Vi que estamos unidas y podemos unirnos aún más (...)”; “aquí estamos tomándonos un tiempo para conocernos mejor”; “Ya conocía a algunas compañeras, pero aquí estoy conociendo nuevas compañeras (...)”, dice una de las participantes, en su diario personal: “Me veo como alguien capaz e inteligente y quiero ser una 100 % mujer sorora”.

Si bien estábamos frente a un grupo que en su mayoría se conocía de antemano, se notó que el taller contribuyó a fortalecer los vínculos colectivos a través de la propuesta de acciones creativas que facilitaron y abrieron espacios para compartir experiencias personales y sensibles. Con el tiempo, tales procesos animaron la necesidad de las participantes a sentirse parte del colectivo y/o a vincularse con alguien, lo que gradualmente generó una amplia red de fuerzas solidarias y cohesionadas entre las personas que participaron al establecer un espíritu de complicidad y generosidad grupal.

La voz de Marcela: o sobre posibles afectaciones

Dado el encuentro recurrente con dificultad en la expresión verbal ligada a sentimientos de vergüenza, miedo y/o preocupación por hablar de sí mismas, podemos identificar que, para la mayoría de las participantes, existía una problemática con respecto a los procesos de autorreconocimiento y autodefinición, particularmente cuando se produjeron de forma individual y pública. Ante esta problemática, buscamos orientar el trabajo junto a las prácticas y sensibilidades artísticas con la intención de facilitar cambios positivos en esta dirección.

Tales cambios, a lo largo del taller, se hicieron evidentes a través de la ganancia de confianza que se materializó en las formas de expresión verbal y corporal de las participantes, especialmente en ejercicios directamente relacionados con la autopercepción. Sus voces reflejaron tonos más tranquilos y seguros, por lo que pudieron construir y verbalizar discursos sobre sus cualidades positivas frente al público. Asimismo, en momentos de exposición de los trabajos corporales creados, resultado de trabajos colectivos previos, fue común notar sentimientos de inhibición, particularmente vinculados a que algunas participantes pensaban que estaban haciendo mal, que no sabían bailar o simplemente porque eran el centro de

atención al exponerse frente a un público. Con el tiempo, y con la creación de confianza, seguridad y tranquilidad entre el grupo, dichos sentimientos se disolvieron, creando pequeñas fisuras en las formas de estar y posicionarse frente al grupo, a partir de actitudes más firmes, sin miedo ni vergüenza a mostrar el trabajo realizado a las otras.

“(…) Siento que la energía de Marcela parece estar estancada. Incluso en los ejercicios colectivos, en los que veo a sus compañeras invitándola a realizar movimientos sencillos, noto una barrera de indisposición. El peso y la incomodidad de cargar el propio cuerpo (...)”. (Diario de campo, Aline Vallim, 2022)

Como ya he relatado anteriormente, fue posible evidenciar algunos cambios corporales durante el taller en cuanto a la postura de las participantes, en relación a los ejercicios propuestos. Se vio a las niñas que inicialmente realizaban movimientos restringidos, moviéndose enérgicamente y saltando el espacio de una manera suelta y expresiva. Marcela, especialmente el último día, llama la atención. Ese día decidió arriesgar sin dudar otras posibilidades de movimiento. En un momento de “descuido”, durante un ejercicio de improvisación grupal, pude notar un cambio importante en su estado de presencia, apertura y atención a sí misma. Parecía haber cimentado su cuerpo en ese lugar llamado taller artístico. Al final de esta sesión, en privado, Marcela busca a una de las observadoras-participante para relatar, en tono de pedido de ayuda, que está viviendo situaciones de violencia de género en su contexto familiar, estas situaciones fueron compartidas con las gestoras comunitarias en un intento de activar redes de apoyo, atención y cuidado hacia ella.

Las situaciones de violencia denunciadas por Marcela, lamentablemente, no son un caso aislado en la comunidad. Su decisión de denunciar su condición dentro del espacio taller reiteró la urgencia de propiciar más espacios para prácticas investigativas-creativas colectivas desde un enfoque transformador de género y desde la colaboración intergeneracional como camino posible para la creación de estrategias conjuntas, en las que el conocimiento disponible se realice de manera compartida y horizontal. En el caso específico de este taller, tales procedimientos facilitan la apropiación, el protagonismo y la

emergencia de los relatos de las participantes a través de procesos de escucha atenta y cuidadosa de sus propias voces. Por otro lado, es fundamental reconocer que el trabajo continuo y de largo plazo, realizado anteriormente por Cartografía Sur, junto a estas niñas, introduce el taller en un entramado de cuidado y compromiso comunitario, contribuyendo de manera decisiva a que las acciones de esta la naturaleza puedan suceder.

Ante estos hechos analizados, es posible afirmar que el taller contribuyó al ejercicio de liberación, reconocimiento de la propia voz de las participantes y capacidad de hablar por sí mismas. Quedó claro que el surgimiento de tales cambios estaba fundamentalmente vinculado a los siguientes aspectos metodológicos: la disolución de las jerarquías de poder entre el equipo de investigación y las participantes, la propuesta de un contexto co-creativo y compartido, y la apertura de espacios para escuchar atentamente a las participantes y lo que estas jóvenes tenían que decir.

4.5.2.2. La Compositora/La Tallerista:

Desde una dimensión personal, el taller me aportó experiencias valiosas y transformaciones profundas, especialmente ligadas a la comprensión y deconstrucción de mis roles como investigadora, bailarina y tallerista. Si bien entendí que en este proceso no asumiría la posición tradicional de “maestra”, y que me interesan mucho menos las relaciones de autoridad, fue curioso darme cuenta de cómo me sentía desestabilizada por los momentos en que las participantes propusieron, de manera contundente, nuevos ejercicios y rumbos para el taller. Tales desestabilizaciones me pidieron suspender cualquier deseo de control, flexibilidad para aceptar lo que surgió como acontecimiento y confiar en las nuevas direcciones que proponía el encuentro entre prácticas y personas. Estos elementos también me llevaron a revisar una vez más las ideas de *co-participación* y *co-rresponsabilidad* que, en cada paso de este proceso, se reafirmaron como componentes indispensables para proponer procesos verdaderamente transformadores y compartidos.

Ocupar el cargo de tallerista embarazada generó una profunda desestabilización en mi propia corporalidad a través de preguntas, curiosidades y provocaciones lanzadas por las mujeres de Evitar. Comúnmente, en la mayoría de contextos profesionales de la danza, la

maternidad supone el fin del contrato de trabajo o la exclusión del mercado laboral. Madre y bailarina, históricamente, son palabras que no se quiere que aparezcan escritas una al lado de la otra; tienes que elegir una de ellas. *Querida*: o eres madre o bailas. En ese mismo momento, cuando se desarrollaba el taller, yo vivía una intensa situación de exclusión en un contexto laboral-artístico en la danza contemporánea. Mi profesionalidad y participación en un proyecto, previamente aprobado con mi nombre y CV, es puesta en duda, por otra mujer-artista-madre, desde el momento en que mi embarazo se hace público.

Esas situaciones me invitan a indagar sobre una serie de estereotipos, desigualdades de género, lógicas de precarización del trabajo y representaciones sociales que inciden en las subjetividades de las madres bailarinas, que no pocas veces, nos llevan a potenciar sentimientos de desajustes cuando incorporamos la imposibilidad de conciliación entre el desarrollo de la vida artístico-investigativa y la vida familiar, lo que implica una doble invisibilización: tanto como mujeres artistas como como madres. La invisibilización se produce en varios niveles; el mundo de la danza, históricamente dominado por ideales de juventud, vitalidad y disponibilidad total del cuerpo, muchas veces no tiene en cuenta los ciclos vitales y las necesidades de las bailarinas que son madres. Por el contrario, el campo reproduce discursos, a menudo de manera casi invisible, donde la maternidad significa la falencia total de la vida profesional. Las expectativas en relación a la disposición total del cuerpo y dedicación plena a los entrenamientos, ensayos y presentaciones, sin interrupciones ni largos descansos, el ideal social de sacrificio y consagración (tanto en el rol de bailarina como de madre) son muchas veces incompatibles con las experiencias reales de la maternidad, como el cuidado de los niños y la reorganización de la vida cotidiana.

Sorprende darse cuenta de que, en un campo históricamente feminizado como la danza, temas como la maternidad, el cuidado de los hijos y la parentalidad temprana todavía no se discuten lo suficiente. La falta de políticas que tengan en cuenta la licencia de maternidad, la flexibilidad en los horarios o apoyos estructurales para que las madres puedan compatibilizar sus responsabilidades familiares con el trabajo artístico, y un largo etc., son algunas de los reflejos de esta problemática. La invisibilidad de estas cuestiones, en mi opinión, constituye un factor crucial en la perpetuación y el refuerzo de las desigualdades entre hombres y mujeres en los circuitos de danza tanto profesionales como amateurs. En

este sentido, a investigadora Juliana Verdenelli en su texto *Trabajo artístico, precarización laboral y maternidad en bailarinas de tango y bailarinas contemporáneas en la ciudad de Buenos Aires*, afirma que:

La invisibilización de la experiencia materna en la danza pone en escena una serie de tensiones específicas entre las dicotomías arte-trabajo, profesión-maternidad o trabajo-cuidados. Esto permite comprender los modos en que ciertas lógicas de precarización se montan, una sobre la otra, en la vida cotidiana de muchas mujeres y cómo continúan operando subjetivamente disfrazadas de amor, abnegación, entrega y reconocimiento. (Verdenelli, 2020, p. 23)

La visión patriarcal sobre el cuerpo gestante está marcada por el control y la normalización, tratando el embarazo como un estado de fragilidad que exige restricciones a la autonomía de la mujer. En este contexto, el cuerpo de la gestante es idealizado y, al mismo tiempo, cosificado, visto como "portador" de una nueva vida que necesita ser protegida y supervisada, ignorando a menudo los deseos y la capacidad de la agencia de mujer para ejercer su propio cuerpo. Esta perspectiva tiende a confinar a las mujeres a un rol pasivo, asociando el embarazo a la idea de que deben evitar el esfuerzo físico, limitar su participación social y centrarse en el cuidado del futuro bebé, reforzando la idea de que su cuerpo pertenece al ámbito doméstico. Además, el cuerpo de la embarazada a menudo es sexualizado o desexualizado, dependiendo de las normas culturales, y tratado como un objeto de control y opinión pública, con poca o ninguna consideración por sus necesidades individuales. Esta visión patriarcal perpetúa la idea de que las mujeres embarazadas deben seguir reglas sociales estrictas, reforzando los roles de género tradicionales que limitan su libertad y autonomía durante el embarazo (Kristeva, 1977; Duarte, 2004; Hernández 2024).

Llego al taller conmovida e indignada por estas cuestiones y me encuentro ante un

escenario similar y al mismo tiempo completamente diferente. En una primera instancia, la posibilidad de *participar-haciendo* en el taller movilizó en mí una serie de esquemas corporales que, en ese contexto, confrontaron normas sociales femeninas, poniendo en tensión comprensiones sobre el cuerpo, tallerista-bailarina y madre. Los imaginarios sobre lo que significa ser mujer embarazada instalados por la mayoría de las participantes en el taller se aproximaban a la idea consensuada del cuerpo gestante como un cuerpo frágil que, supuestamente, debe estar sentado, en casa, tranquilo o en, al menos, no realizar tantos movimientos; estas representaciones están sistemáticamente respaldadas por prácticas sexistas-patriarcales.

A medida que transcurrían las sesiones, estas cuestiones adquirieron nuevas capas de complejidad, provocando unas desestabilizaciones colectivas sobre entendimientos fundamentales; si antes la imagen de una mujer embarazada sentada quieta era la norma, juntas llegamos a dialogar acerca de que estar embarazada no significa estar enferma y mucho menos asumir posturas de pasividad y/o inmovilidad.

(...) Yo le decía a Aline: ¿Tú cómo haces con tu barriga para movilizarte?”. Y ellas, en particular también han preguntado mucho: “pero si ella está embarazada”. O sea, independientemente de que ellas saben que lo pueden hacer y que lo hacen dicen: “pero Jessica ¿es en serio?”. Incluso esta mañana estábamos hablando y ellas me decían: “Jessica, pero mira, ella hace todas esas cosas...”. Lo que pasa es que a nosotras nos han enseñado algunas cosas y esto realmente no es así”. Entonces, les explico que Aline está acostumbra, porque ella tiene otro tipo de aprendizajes, diferentes a que una mujer embarazada sea la que se queda quietecita. Acá hay una cosa que es entendible, es que, si es un embarazo de alto riesgo, pues uno sí debe de tener cierto reposo, pero las mujeres podemos hacer cualquier otra labor, y eso no tiene por qué afectarnos absolutamente en nada. Eso tal vez las cuestiona bastante. (Entrevista a Jérica Narváez, agosto de 2022)

Antes de la experiencia con el taller, no me había dado cuenta de que estaba haciendo cosas que no se esperaba que hiciera una mujer embarazada; simplemente las hice porque siempre las hice. Si bien el embarazo estaba trayendo transformaciones profundas y radicales en mi corporalidad: la temporalidad, el peso, la respiración, la relación con la gravedad, el

flujo de emociones (...), las experiencias con el taller me hicieron darme cuenta de mi dificultad para interiorizar e incorporar los cambios corporales que estaba experimentando. Mi percepción de la autoimagen parecía estar desequilibrada debido a la velocidad de las transformaciones corporales que había estado experimentando en los últimos meses.

El hecho de que las participantes interpreten mi condición de tallerista embarazada, me lleva a cuestionar mi propio campo disciplinar y a reconocer mis hábitos de entrenamiento como bailarina experta a partir de los cuales incorporé la idea de sacrificio y vitalidad, desconociendo mi condición corporal real y ciclos vitales. Un claro ejemplo de esto fue la situación en la que me sentí mal y rápidamente intenté recuperarme para continuar con el taller. Esta es una situación que muchas de las participantes ni siquiera se dieron cuenta que sucedía. Estos hechos me revelaron que, al ignorar mi condición corporal y desconocer mis nuevas necesidades y posibilidades como mujer embarazada, me estaba silenciando.

Las mujeres de Evitar, al cuestionar mi propia corporalidad, me brindaron la oportunidad de ahondar en un proceso de reconocimiento, especialmente en lo que respecta a los límites y potencialidades de esta nueva corporalidad que habitaba. Me dieron la oportunidad de revisitar mi condición de mujer tallerista-bailarina-embarazada, migrante por decisión personal, y continuar el proceso de desconstrucción de imaginarios e idealizaciones sobre tales posicionalidades. Escuchar de tantas mujeres que estaban asombradas por mi fuerza de movimiento y energía fue sin duda algo profundamente emancipador para mí. Salí del taller llena de coraje, con ganas de seguir bailando y segura de que el embarazo es una experiencia radical de desplazamientos.

Casi inevitablemente, la pregunta por ser madre en desplazamiento comienza a habitar y ser parte de esta investigación, desencadenando una serie de preguntas y reflexiones: (..) mujeres que migran y necesitan dejar a sus hijos en su país de origen, mujeres que migran y necesitan dejar a sus hijos en su país de origen, que migran y siguen cuidando entre fronteras, mujeres que migran con sus hijos colgados en el regazo, mujeres que quedan embarazadas en el camino, mujeres que migran e investigan el intervalo de tiempo entre una lactancia y otra, mujeres que migran y siguen sosteniendo vidas realizando agotadores trabajos de cuidados, configurando el fenómeno de las cadenas globales de cuidados. ¿Qué significa ser madre en movimiento? ¿Cómo impacta la migración en las prácticas de

maternidad en sus dimensiones simbólicas y subjetivas? ¿Sería la maternidad transnacional un dispositivo para transformar los estereotipos de género y de cuidado? Tales preguntas nunca dejaron de resonar dentro de mí; al salir de Evitar sentí la necesidad de iniciar un proceso de investigación artística para poner en movimiento estas preguntas en mi propia carne.

De manera conectada, tales preguntas permitieron visualizar y reflexionar con mayor claridad y precisión sobre una forma muy particular de ser tallerista que asumí durante el taller, a la que nombro como: *tallerista-participante*. En oposición a la idea de tallerista como una persona que se sitúa al margen de las acciones, verbalizando de manera distanciada las reglas del juego a ser realizadas por las participantes, la tallerista-participante es entendida como una postura dinámica y co-implicada con las experiencias que emergen durante la práctica. Se trata de tomar una posición consciente y sensible a medida en que se da desde el encuentro y la relación con las personas, desde el hacer juntas a través de la composición de vínculos íntimos y directos con la materialidad misma de las prácticas: en este caso, el *movimiento*. En esta postura, la alternancia de acciones de “entrar y salir”, “estar dentro y estar fuera”, “estar al margen” de las situaciones vividas se activan como posibilidades de posicionamiento que permiten calibrar sinergias (García, 2016) según a la percepción de las urgencias de momentos, por la vía de posibles correlaciones y de acciones no determinadas. Moverme en estos entre-lugares potencializó mi percepción del camino que requería la práctica en el tiempo real de realizarla, además de requerir un ejercicio perceptivo de *danzar-observando* para buscar sentir y ecualizar necesidades colectivas e individuales

A modo de síntesis, ocupar el puesto de tallerista dentro de un proceso de creación de investigación aplicada con mujeres migrantes, me exigió asumir una relación de atención, cuidado y responsabilidad con las participantes, especialmente en lo que respecta a los posibles efectos e impactos de las prácticas artísticas aplicadas; estas dimensiones se tejen a partir de mis experiencias como doctoranda y como artista-investigadora con el proyecto TRansMigrARTS. También significó habitar un contexto complejo en el que navegué potencialidades, fragilidades y contradicciones que exigían un ejercicio de reconocimiento y actuación basado en procesos creativos que pudieran brindar caminos y soluciones innovadoras en relación a la solución de problemas socioculturales específicos de esta

comunidad. Habitar la comunidad Evitar con las jóvenes del grupo JOPROFUEV significó adentrarse en cuerpos-territorios complejos y diversos; recorrerlos, comprenderlos, percibirlos y buscar formas de reconstruirlos colectivamente. Al experimentar tales acciones en mi propio cuerpo, pude explorar, percibir y actualizar los modos de percepción-acción en relación conmigo mismo

4.5.2.3. Las Composiciones/Las Prácticas y Materialidades

El uso de diferentes materialidades como la plastilina, el espejo, el dibujo de mapas corporales y la confección de muñecas de tela, el uso de canto e instrumentos musicales, la creación de partituras coreográficas en relación a las historias de vida de las participantes, fueron instrumentos metodológicos que generaron una diversidad de espacios de expresión desde los cuales se pudo contemplar la creación de diferentes imágenes de sí. En el mismo sentido, trabajar el canto y el uso de sonoridades familiares para las participantes, también actuaron como potenciadores de formas expresivas ya que facilitaron la disolución de posturas retraídas, estableciendo atmósferas que invitaban a las participantes al movimiento. A partir del diálogo y la acción con las cualidades que provocaba cada uno de estos materiales, sugerimos a las participantes una apertura y libertad de representación en sus usos de manera conectada con las emociones y/o sentimientos que cada una deseaba expresar. Esta propuesta provocó modos de comunicación poéticos y potentes, ya que tales relaciones se basaban en la capacidad de transformar dichos materiales de manera creativa e imaginativa.

En estos ejercicios de representación buscamos siempre estar atentas y cuidadosas para no caer en procesos de apertura de heridas, de sufrimiento o de escenarios de revictimización. La libertad del acto creativo para transformar formas de representación, tanto individuales como colectivas, permitió a las participantes desplazar ideas, conceptos, imaginarios, deseos, autoimágenes (...), a partir de la provocación de hablar de sí mismas y de la invención de otras formas, sensibilidades y materialidades basadas en conocimientos subjetivos y sensoriales.

El trabajo de sensibilización corporal a través del auto-toque y el tacto sutil de las demás, del sentir el olor del ambiente, de las personas, nuestro propio olor, de escuchar sonidos cercanos y lejanos, conectar con los latidos del corazón, con la respiración, tocar el suelo, la pared, nuestra ropa, nuestra piel, manipular telas, plastilina, sentir las texturas y temperaturas (...), fueron materialidades que contribuyeron efectivamente a la ampliación de la percepción corporal, sensaciones, imágenes y recuerdos que estos sentidos podían traer, o incluso ayudaron a que las participantes estuvieran más atentas y sensibles a todo lo que les rodeaba.

En particular, el trabajo con la danza fue responsable del desarrollo de una conciencia sensible en la que las participantes pudieron experimentar otras lógicas de movimiento a través de la invitación a navegar diferentes flujos energéticos y estados vibratorios. Conocerse a sí mismo a través del movimiento, creó nuevos puentes de diálogo entre las personas, el contacto afectivo con ellas mismas y momentos de reconocimiento de sus propias potencialidades y desafíos, posibilitando así espacios de apertura en los modos de existencia y comunicación. Tales aspectos se materializaron en cada sesión en la corporalidad de las participantes a través de estados de disponibilidad y compromiso en la exploración de sí mismas atravesados por el deseo de experimentar movimientos de transformación en flujo. En este sentido, se destacó la evolución de la capacidad de improvisar y crear gestos y movimientos a través de la danza en función de las necesidades de expresión emotiva y sensibles de cada persona. A lo largo de las tres sesiones, las participantes desarrollaron la capacidad de apropiarse de las actividades, demostrando actitudes decididas y seguras tanto en relación con sus conocimientos previos de danza como en el acto de asumir riesgos al adentrarse en propuestas desconocidas.

En el ejercicio final, de creación de las muñecas abayomis, hubo un fuerte proceso de identificación ya que llevó a las participantes a imprimir detalles en sus muñecas que, para cada una, decían algo significativo sobre sus propias identidades. Las muñecas estaban confeccionadas con nudos en tela negra, de forma cuidadosa y particularmente adornadas: llevaban trenzas, vestidos y faldas de colores, tirantes, lazos, flores, turbantes (...) creando

valiosas relaciones entre formas, colores, símbolos y modos de autopercepción. Tal actividad generó la posibilidad de reflexionar y actualizar formas de mirar lo que constituye el ser de cada persona, sus valores, elecciones y características personales, provocando un trabajo de fortalecimiento de las capacidades de autoconfianza y autoestima de modo que, en el momento del intercambio final, las participantes pudieron liberar percepciones y declaraciones positivas sobre sí mismas.

No menos importantes fueron los espacios para compartir alimentos. Estos momentos de relajación y compartir en torno a la comida, fomentaron la comunicación verbal de forma tranquila y relajada, promoviendo intercambios interculturales e historias de vida que ayudaron a fortalecer lazos de confianza entre el equipo de las investigadoras y las participantes. El hecho de que la comida en el taller fuera preparada por mujeres de la propia comunidad, así como que el lugar establecido para comer fuera la casa de una de ellas, ambas acciones mediadas por Cartografía Sur, fortaleció las expresiones de hospitalidad, amistad y afecto. También significó para nosotras otra forma de entrar en contacto con las tradiciones y costumbres de la comunidad, ya que los platos preparados decían mucho sobre la gente y sus prácticas sociales y culturales. De manera conexa, la acción de cada persona de lavar sus platos colectivamente, en dos palanganas de agua dispuestas en el patio, estableció un lugar común y una responsabilidad recíproca entre todas.

4.5.3. Conclusiones prácticas y metodológicas

4.5.3.1. El transformar en clave de emancipación

La posibilidad de realizar un taller situado en el tiempo-espacio de la comunidad participante, actuando de forma directa y específica con el territorio, potenció los efectos y movimientos de transformación, ya que dicho desplazamiento implicó procesos de adaptación de diferentes órdenes en relación a las dinámicas propias de la comunidad y de sus contextos. Permitió una lectura compleja en relación a las experiencias de vida de las participantes, así como a sus relaciones interpersonales y con el territorio. Al mismo tiempo, produjo otro tipo de relaciones entre los participantes y el equipo de investigadoras, yendo más allá de los espacios-tiempos formales delimitados como “taller”.

Proponer un taller desde una perspectiva territorial en diálogo con las mujeres migrantes y sus prácticas, también transformó las formas de entender y activar lo que podría convertirse en una práctica coreográfica colectiva. En oposición a una idea consensuada de coreografía, entendida como contención y reproducción del movimiento a realizarse en un espacio ideal para que se desarrolle la danza, es decir, un espacio plano, cerrado y supuestamente neutral (Lepecki, 2011), las coreografías que se crearon en Evitar estaban compuestas por micro fisuras: tenían olores, sonidos, texturas, temperaturas, eran residuales y atravesadas por las grietas del lugar y las historias de vida de las participantes. Al permitirnos entrar en dimensiones concretas, tanto del lugar como de las relaciones entre las personas, esta práctica activó una multiplicidad de dimensiones compositivas, entrelazando movimientos somáticos, subjetivos, raciales y de género (...), funcionando como un potente dispositivo para reflexionar y analizar las relaciones sensibles que establecen las participantes. En mi opinión, la forma que adopta este dispositivo, cuando entra en contacto con las prácticas de las mujeres participantes, se acerca al concepto de *política de suelo*, propuesto por André Lepecki (2011).

Una política coreográfica del suelo prestaría atención a la manera en que las coreografías determinan los modos en que los bailes plantan sus pies en el suelo que los sostiene; y cómo diferentes pisos apoyan diferentes bailes, transformándolos, pero también transformándose en el proceso. En esta dialéctica infinita se establece una correlación co-constitutiva entre las danzas y sus lugares; y entre los lugares y sus danzas. (Lepecki, 2011, p. 47)

Trabajar la danza en relación con las especificidades del lugar y de las personas, activó en el taller un clima de intimidad, informalidad, festividad y encuentro entre mundos diferentes, que favoreció el surgimiento de intercambios y apertura a la participación y, sobre todo, a la creatividad en los modos de moverse, ocupar y transitar por espacios aparentemente conocidos. También desplazó al equipo de investigadoras a un lugar de inestabilidades, exigiéndonos constantemente ejercitar la apertura, la escucha y la adaptación para entrar en relación con los códigos culturales del territorio, potenciando la práctica colaborativa.

En el caso particular de esta comunidad de mujeres afro campesinas, fue imposible

desvincular la discusión sobre los territorios de las formas en que circulan por ellos. Me refiero particularmente a las formas en que el racismo estructural impacta el derecho a la movilidad, determinando los espacios en los que las cuerpos negras pueden circular y cuáles no. De manera interseccional, están las formas en que las desigualdades de género y raza se materializan en los territorios y decretan qué cuerpos-territorios (Cabnal, 2010) pueden ser vulnerados y cuáles no.

En oposición, las prácticas coreográficas experimentadas permitieron a las participantes explorar nuevas posibilidades de movilidad tanto en el sentido literal como en el sentido simbólico. Al abordar la danza desde perspectivas somáticas y de improvisación, las participantes pudieron prestar más atención a las formas en que sus cuerpos se movían, establecieron relaciones y se adaptaron, lo que invocó un ejercicio de reconexión e inventiva hacia ellas mismas, con sus sensaciones, límites y posibilidades físicas. Por otro lado, la articulación de la práctica de la danza con cuestiones de género y raza, funcionó como una herramienta eficaz para movilizar estereotipos que limitan las libertades y posibilidades de existencia. Un claro ejemplo de esto ocurrió cuando se invitó a las participantes a compartir relatos y experiencias en torno a los estereotipos y violencias de género para, posteriormente, transformarlas en movimiento coreográfico. De manera general, los grupos materializaron gestos de contestación de los derechos de las mujeres al colocar en oposición movimientos y actitudes socialmente establecidas como femeninas y masculinas, utilizando la danza como una posibilidad de liberación de tales amarres sociales. En este sentido, las coreografías creadas no fueron solo coreografías, sino que también simbolizaron sus luchas y resistencias, mostrando la fuerza que existe al transformar sus historias y vivencias en movimiento.

Además, la progresiva manifestación de actitudes cooperativas materializadas en las composiciones coreográficas creadas, reveló la ampliación de posturas de escucha y admiración hacia la otra, manifestadas a través de gestos de aprecio y respeto por las formas personales de ser y afrontar la vida. Estos elementos son una clara evidencia de que el taller se configuró como un espacio para ejercer las solidaridades y fortalecer los vínculos comunitarios entre este grupo de mujeres, componentes fundamentales para ampliar la confianza y perspectivas sobre las formas de moverse y actuar en el mundo. Tales gestos

permitieron posicionar las experiencias de danza aplicada más allá de la idea de la danza como un ejercicio de movilidad corporal, estableciéndolas como un ejercicio continuo de movilización entre las mujeres, sus deseos, urgencias y sus posibilidades de organización colectiva.

Así, desde estos elementos, es posible afirmar que trabajar con la improvisación en danza, profundizó el ejercicio de “pensar y pensarse en movimiento”, permitiendo que la imaginación y la conciencia actuaran a favor de posturas creativas, expresivas y colaborativas. Por ser un tipo de práctica que se desarrolla de forma íntima e inseparable de los elementos espacio-temporales presentes al momento de realizar la danza, así como de las particularidades corporales de las personas que bailan, pude observar el surgimiento de estados de presencia diferenciados en los que las participantes se abrieron a las sensaciones, imágenes, emociones y caminos sugeridos por el movimiento que las atravesaron, afectándolas y permitiéndoles ser afectadas por el conocimiento propio y ajeno en movimiento.

Las evidencias producidas por esta experiencia me ayudaron a superar la comprensión de la emancipación humana como una utopía o simple idea reguladora, pasando a verla como una posibilidad. De hecho, realizar un taller artístico en danza artística que moviliza la autonomía, capaz de llevar a las participantes a luchar por la emancipación, no es una tarea difícil de emprender, es un verdadero desafío; sin embargo, pude ver al realizar este taller, que es una práctica, un proceso posible y necesario. En este sentido, destaco la relevancia del trabajo con las subjetividades y la actividad creativa a través de la danza, ya que a través del movimiento las participantes demostraron importantes transformaciones en relación a la seguridad y confianza en el propio potencial, la conciencia de sus límites y la posibilidad de tomar decisiones. Como tallerista reconozco que la posibilidad de participar en este taller me funcionó como una oportunidad para reconectarme y reconocirme, para actualizar mi propia imagen, mis historias y desestabilizar mis formas de ser y actuar tanto como tallerista como bailarina y mujer-embarazada.

4.5.3.2. La transformación del silencio en acción

La elección metodológica de proponer un encuentro desde la danza y sólo con mujeres, contribuyó decisivamente a crear un ambiente de confianza e intimidad. Este hecho se pudo observar a través del encuentro, resonancia y reconocimiento entre las historias y situaciones compartidas por las participantes, observadoras-participantes y tallerista, donde las diferentes problemáticas compartidas, especialmente aquellas vinculadas a diferentes formas de violencia de género, encontraron características comunes.

Este entorno femenino, desde las herramientas de improvisación en danza, en el que se abordó el cuerpo como forma de expresión y conocimiento, también facilitó la comunicación de emociones y experiencias personales y colectivas a través de movimientos, gestos y expresiones corporales que resaltaron experiencias muchas veces difíciles de verbalizar o que no encuentran espacio en la comunicación verbal. Un claro ejemplo de esto fue el momento emblemático donde las participantes, a través de acciones corporales, tomaron la voz y comenzaron a proponer nuevas situaciones de improvisación en las que se establecían las “reglas del juego” en movimiento, entre todas, creando espacios de protagonismo, de expresiones auténticas y alternativas. O el momento en el que se invitó a las participantes a encarnar estereotipos de género en el que vimos la desestabilización de patrones de movimiento tradicionalmente asociados al orden del masculino (movimientos bruscos, fuertes, expansivos y vigorosos) y del femenino (suaves, delicados y contenidos), así como la materialización de situaciones de violencia de género, donde uno de los grupos expuso una situación de violencia doméstica, proponiendo un desenlace donde las mujeres lanzan sus voces, exigen sus derechos y celebran sus logros bailando.

Por otra parte, dichas prácticas también favorecían la liberación y el uso de la expresión verbal. A lo largo del taller se pudo notar que algunas de las participantes que llegaron más quietas o que se expresaron poco a través de palabras, se relajaron y, poco a poco, se sintieron más cómodas compartiendo sus pensamientos. En este sentido, algunas de las participantes, durante los círculos de conversación, relataron que se sintieron cómodas con el espacio del taller porque no se sintieron menospreciadas ni juzgadas, expresiones que potenciaron la construcción de un ambiente de sororidad donde una compañera animaba a la

otra a exponerse, fortaleciendo redes de apoyo y amistad.

Trabajar con prácticas en danza como estrategia para resistir el silenciamiento adquirió dimensiones y complejidades específicas cuando nos reunimos con este grupo de mujeres con quienes colaboramos. Como equipo de investigadoras blancas y blancas-mestizas, este taller puso en tensión nuestras posiciones y lugares de habla (Ribero, 2017), especialmente en lo que respecta al cuidado y la atención por no reproducir relaciones basadas en ideologías de dominancia blanca que, históricamente, reproducen, alimentan y hacen que las personas negras desarrollen relaciones preestablecidas y alienantes consigo mismas. En este sentido, nos alejamos categóricamente de la idea de “dar voz” a las participantes, pues el ejercicio fundamental que pedía el taller era “simplemente escuchar las voces” que allí ya existían: voces que, hace mucho tiempo, vienen construyendo espacios dedicados a la danza como forma de lucha, al activismo feminista y a la articulación comunitaria, a través de acciones impulsadas por organizaciones como JOPROFUEV y Cartografía Sur. En la misma dirección, contar con un equipo de investigación compuesto por mujeres, potenció el surgimiento de un conjunto de prácticas político-afectivas basadas en la colaboración, el cuidado, la generosidad y la sororidad; siendo interpretados estos como elementos fundamentales para la creación de otras arquitecturas investigativas y formas de existencia comprometidas, sobre todo, con la responsabilidad por la vida, en su dimensión más amplia.

Otro aspecto metodológico importante fue la existencia de liderazgos móviles y la alternancia de roles entre las personas participantes del taller. Tales principios movilizaron la construcción de relaciones horizontales, haciendo que los procesos creativos desarrollados se realizasen a partir de la idea de responsabilidad mutua, acciones compartidas y una lógica autoorganizativa. Practicar modos de relación horizontales no significó igualar diferencias, fue más bien un ejercicio de apertura y flexibilidad en el que se asumió la existencia de jerarquías, pero tratándolas de manera móvil y circunstancial para que no funcionaran de manera centralizadora.

De esta manera, desde mi posición como tallerista, pude percibir que el liderazgo, al circular entre tallerista, observadoras-participantes, participantes gestoras comunitarias y

personas colaboradoras, movilizó la participación activa a través del compartir de la toma de decisiones y del fortalecimiento de la idea de que todas tienen algo que aportar al desarrollo del taller. A diferencia de un liderazgo rígido que puede generar subordinación, la presencia de liderazgos móviles promovió intercambios continuos entre personas en sus diferentes roles, mejorando tanto el espíritu colectivo como el sentido de corresponsabilidad. Este aspecto permitió que diferentes personas tuvieran la oportunidad de liderar y proponer nuevas formas de acción, trayendo consigo nuevas ideas y perspectivas; procesos que impulsaron la innovación, la creatividad y la colaboración.

El taller artístico trabajado desde una perspectiva compartida y colaborativa se ha consolidado como un espacio relacional, sensible y reflexivo, siendo estas cualidades el resultado de constantes procesos interactivos entre corporalidades, sensibilidades, materialidades y prácticas que se co-constituyeron a través de inestabilidades y cambios en el tiempo. Esto no quiere decir que no sea necesario un proceso riguroso de preparación previa; la propuesta de un taller artístico desde la perspectiva de la investigación creativa-aplicada sí requiere reglas, propósitos y objetivos claros, compromisos y el establecimiento de funciones. Lo que quiero reforzar aquí es que tales reglas y funciones no necesitan funcionar de manera inflexible e inmutable y que la tallerista puede facilitar los procesos de negociación para que diferentes deseos, necesidades y reflexiones puedan coexistir y cohabitar. Para ello, es necesario abandonar posiciones de control, abrir espacios para aprender haciendo y realmente hacer CON las participantes.

El trabajo desde la danza y el movimiento improvisado que se construye a partir de una política de cuidado de sí y de la otra, provocaron zonas de fricción entre la dimensión individual y colectiva, favoreciendo acciones de camaradería e incentivo de lo colectivo hacia lo individual, abriendo espacios de presencia y participación individual en cada sesión. En la voz de las participantes: " Yo no sabía que podía hacer lo que hice (...)"; "Fue muy bueno conocer más a mis compañeras y creo que mis compañeras también me conocieron más"; "Yo hablo mucho, pero a veces también me da vergüenza hablar, pero aquí en el taller me sentí más a gusto". (...)

4.5.3.3. La autoimagen en movimiento

Se recopilaron varias narrativas, en forma verbal, dibujada, escrita y danzada, en las que las participantes relataron el surgimiento de nuevas percepciones sobre sí mismas, donde se ven moviéndose de manera diferente y/o logrando algo que no imaginaban que podían lograr. En estas narrativas, los cambios en la percepción de una misma son evidentes, particularmente en lo que respecta al (re)conocimiento de potencialidades, sentimientos y actitudes. En particular, los trabajos de danza propuestos basados en prácticas somáticas, al relacionar simultáneamente dominios sensoriales, cognitivos y afectivos (...) invitaron a las participantes a verse a sí mismas “desde adentro” y a proyectar este conocimiento corporal en el espacio. Los ejercicios en torno a la conexión con la respiración y la pulsación, produjeron estados de concentración y relajación que facilitan la conexión de las participantes con su “mundo interior”. Estos aspectos se evidenciaron en el cambio de estados corporales, que con el tiempo se volvieron más flexibles y permisivos, al aceptar con confianza, dejarse guiar por las propuestas presentadas por el taller. En particular, el énfasis en la creación de movimientos a través de la percepción táctil y el contacto corporal, así como los ejercicios en los que trabajamos con los ojos cerrados, que agudizaron otras capas perceptivas, desafiando a las participantes a elaborar nuevos conocimientos sobre sí mismas.

Tales aspectos fueron resaltados en las partituras coreográficas creadas, en las que las participantes se permitieron tomar cierta distancia de sus propias identidades para ponerlas en movimiento a través de nuevos significados y posibilidades imaginativas. En una de las partituras coreográficas creadas, las participantes comenzaron la danza soltando y desenredando sus cabellos rizados para que el movimiento corporal transitara de estados más rígidos y contenidos a movimientos más libres y sueltos en conexión con el movimiento de aflojamiento y ligereza del cabello en el aire. En otra composición, las participantes se “vistieron de hombres” y establecieron diálogos corporales donde trazaron trayectorias rectas, directas y definidas en el espacio.

Posteriormente, sacaron las ropas masculinas y propusieron trayectorias ondulantes, circulares y fluidas. En un tercer momento compositivo, mezclaron estos tipos de trayectorias

y estados corporales, provocando en mí como audiencia, la percepción en torno a la simultaneidad de estos modos de ser y de estar como patrones energéticos que podemos cohabitar. Finalmente, la invitación a explorar nuevas posibilidades de habitar el espacio-tiempo invocó diferentes cualidades de movimiento en las participantes que solicitaron un cambio en los patrones de movimiento, aunque de manera sutil. Fue precisamente en estos pequeños cambios donde se hizo posible la asimilación de transformaciones, la reformulación de posturas y posiciones, y la ampliación de formas de sentir y percibirse.

Trabajar la danza como camino de autoconocimiento fue el hilo conductor que, en este taller, permitió a las participantes desestabilizar imágenes de sí mismas y de las demás por el camino de la movilización y actualización de aquello que perciben y sienten. Aprender a sentir lo que uno hace y reconocer lo que siente fue una forma de recreación de las propias vidas, y de generar conexiones entre historias de vida compartidas. Las propuestas de autoobservación a través de prácticas artísticas desarrolladas se convirtieron en importantes herramientas y caminos potentes para el proceso de construcción y fortalecimiento de una autoimagen positiva y autoconceptos más elaborados. La conexión entre coreografías, cartografías corporales, palabras, dibujos, música, imágenes y poesía, se establecieron como espacios íntimos y seguros en los que las mujeres podían reconectarse consigo mismas a través de un foco de atención dirigido a la búsqueda de la comprensión de los sentidos y significados de sus emociones, provocando cambios individuales y colectivos a través de procesos de mediación entre el mundo interior y exterior.

CONCLUYENDO

Inicié esta tesis preguntándome si sería posible sistematizar prácticas de danza que pudieran contribuir a procesos de transformación de silenciamientos y autoimagen de las mujeres migrantes. Imaginé que sería posible estructurar las prácticas y experiencias que vivencié como bailarina con el colectivo artístico Translocadas, con la intención de poder compartirlas con mujeres y comunidades migrantes de diferentes contextos; ya que, en mis experiencias personales, fueron decisivas para la transformación de mis subjetividades, especialmente para movilizar los modos en que aprendí a ver/sentir/y ser mujer. El camino de la investigación presentó desvíos.

Al ingresar al programa de Doctorado en Estudios Artísticos, fui invitada a adentrarme en un campo epistémico dedicado a la creación de conocimientos y prácticas que posibiliten comprender e intervenir en realidades sociales, artísticas y culturales, es decir, un campo que reflexiona y actúa críticamente en torno a realidades complejas en la búsqueda de explicaciones amplias a los problemas de las artes, las culturas y la sociedad contemporánea (Gómez, 2020). En este camino formativo me encontré con prácticas y teorías feministas de(s)coloniales, estudios de género, estudios decoloniales y profundicé en la metodología de la IC, abordada de manera particular por el programa a partir de un principio *relacional-diferencial* lo cual aborda diferentes formas de conocimiento de modo que la investigación no se subordina a la creación, ni viceversa. Esta particularidad me llevó a investigar las posibilidades de articulación entre creación y proyección social en el campo de las artes y otros campos disciplinares, lo que me guió a una reflexión crítica sobre formas efectivas de incidir en la esfera social.

De manera conectada, al unirme a la LECCSP, tengo la oportunidad de ser parte de un grupo de investigadoras y investigadores que, a través de laboratorios de investigación-creación de perspectiva crítica, indagamos “el proceso de constitución del tejido social y político de las sensibilidades o inter sensibilidades y de las estesis o modos del sentir, que se ponen en marcha tanto en prácticas artísticas como en prácticas creativas y estéticas de la vida diaria y de las culturas, en Colombia”. (Castillo, 2016, p. 7). En otras palabras, la

LECCSP me invita a reflexionar profundamente sobre las implicaciones políticas de las prácticas artísticas y las prácticas estéticas cotidianas (Mandoki, 2006) en los modos de interacciones sociales humanas, a partir de recursos y materialidades propias de las artes, en el caso particular de este proyecto, a través de modos de representación gestuales, proxémicas, cinéticas, somáticas y táctiles. A partir de estas cuestiones, la LECCSP interpela esta investigación a partir de cuestiones fundamentales vinculadas a los modos de sentir, los procesos de corporalización, los afectos y afectividades que ocurren en las prácticas artísticas y prosaicas, planteándome preguntas que fueron decisivas para este proceso investigativo: ¿cómo se hace el arte? ¿Cómo el arte expande sus límites para contribuir a las realidades sociales? ¿Cómo las lógicas intersensibles establecen, recrean, reproducen, resisten y/o transforman el orden corporal biopolítico y sus procesos de jerarquización?

Por otro lado, al incorporarse esta investigación al programa europeo TransMigARTS, asumo el reto investigativo de indagar, junto a una amplia comunidad investigadora internacional, sobre las formas en que las prácticas artísticas, a partir de la metodología ICA y a través de la creación de talleres artísticos, puede contribuir a transformar las vulnerabilidades de las comunidades de migrantes. En este programa, al asumir la posición de tallerista de un taller de danza diseñado para contribuir a la transformación de una comunidad de mujeres migrantes, tuve la oportunidad de reflexionar en profundidad sobre los contextos y personas en los que se llevó a cabo esta intervención artística, así como sobre la coherencia y eficacia de las prácticas de danza compartidas, prestando especial atención a sus impactos sociales y éticos y sus efectos en las personas y comunidades colaboradoras.

La articulación entre estos tres contextos investigativos resultó en profundas transformaciones en esta investigación, tanto en términos metodológicos como epistemológicos y personales. Desde un punto de vista metodológico, la investigación desplaza su eje problemático del campo de la creación artística al campo de las prácticas creativas y estéticas en la vida cotidiana, a partir del cual comencé a preguntarme sobre los desafíos, efectos y aportes de las prácticas artísticas en la vida de personas y comunidades ubicadas, incluida la mía. Tal giro implicó indagar las normas, valores y criterios de los mandatos del canon institucional del Arte que definen lo que, supuestamente, sería una

práctica artística legítima o valiosa. Al poner las prácticas artísticas al servicio de una determinada problemática comunitaria y social, tuve la oportunidad de ampliar radicalmente mi visión sobre las funciones, alcances y posibilidades del trabajo con la danza, desviándome de las reglas de los “manuales creativos” impuestos por el Gran Arte que, no pocas veces, producen la rigidez y encapsulamiento de las experiencias artísticas dentro de una realidad mínima restringida a la que sólo tienen libre acceso especialistas o personas vinculadas al gran circuito del mercado artístico.

En sentido contrario, esta investigación, al asumir el propósito de observar, evaluar y sistematizar prácticas de danza, aplicadas en la búsqueda de generar transformaciones positivas en contextos sociales vulnerables, me llevó al encuentro de realidades colectivas, móviles y complejas que constantemente plantean nuevas problemáticas sociales. Tales hechos implicaron una postura investigativa dinámica y flexible, donde no cabía el determinismo y la rigidez técnica de los manuales artísticos. Acceder a la práctica artística como camino para mejorar problemas reales, surgidos de las experiencias de las mujeres migrantes, me permitió reconectar la práctica artística con el campo de las necesidades y urgencias humanas. Me refiero a las exigencias vitales, los dolores, los desafíos, las alegrías, las pasiones, las diversidades corporales, las potencialidades y debilidades individuales y colectivas, las identidades, la necesidad de establecer vínculos, el deseo de pertenencia, el compartir experiencias y las necesidades expresivas de sentimientos y emociones. Todo lo anterior puede ser accedido y movilizado por la práctica artística, siempre y cuando sea entendida y diseñada para acompañar las transformaciones de la vida, respetando los momentos, los ritmos y las diferencias individuales y colectivas.

A partir de tales reflexiones, aprendizajes y diálogos colectivos, tuve la oportunidad de identificar un gran vacío epistemológico dentro de mi campo disciplinar, ya que la gran mayoría de las prácticas, técnicas y métodos de danza en Occidente no toman en cuenta, o poco discuten, las particularidades existenciales de las personas que las experimentan. Este vacío es precisamente una de las lógicas de control del Gran Arte, que actúa rompiendo el trabajo poético de los flujos vitales y de la creación colectiva y cotidiana (particularmente en el contexto femenino), reduciendo la danza a un objeto: encerrándola en un espacio vacío, con paredes blancas, con suelo liso, estableciendo movimientos limpios y claros donde las

relaciones sociales no tienen lugar ni voz (García, 2016).

Comencé por localizar dichos vacíos en mis propias experiencias de vida. A través de ejercicios genealógicos y etnografías artísticas, propios de la LECCSP, pude rastrear diferentes estados de prácticas que me llevaron a convertirme en artista de danza, docente e investigadora, así como sus influencias en los modos en que he aprendido a ser migrante mujer. Tales acciones contribuyeron decisivamente a encontrar categorías de análisis encarnadas, de modo que mis experiencias personales no funcionaron sólo como puntos de partida para el análisis, sino también como la propia fuente de construcción del conocimiento. Este proceso se configuró como una práctica emancipadora, ya que, al integrar mis experiencias artísticas y personales al proceso investigativo, tuve la oportunidad de reconocer y valorar mi propia voz como artista-investigadora.

Junto a estas cuestiones, mi interés por proponer prácticas de danza basadas en dimensiones interculturales y colaborativas, me llevó a intuir el riesgo que podría implicar desarrollar una metodología, como un modelo listo, que pudiera replicarse en diferentes contextos. En otras palabras, si mi interés estaba en la posibilidad de sistematizar prácticas de danza que pudieran contribuir a la transformación de las subjetividades de mujeres migrantes de diferentes geografías, tal acción implicaba necesariamente trasladarse a nuevos lugares y encontrar nuevas prácticas y experiencias de vida. Ante estos hallazgos, el eje de la pregunta inicial cambió. El interés radicaba en la búsqueda de posibles caminos metodológicos de investigación-creación en danza, con énfasis en el encuentro y diálogo entre prácticas de diferentes orígenes. Es decir, por las posibilidades de desarrollar lineamientos metodológicos que fueran lo suficientemente flexibles y que pudieran implementarse estratégica y tácticamente de manera situada con los problemas que requieren ser abordados en las diferentes comunidades colaboradoras. Estos aspectos sacaron a la luz la necesidad de reflexionar sobre el proceso de transformación de estas propuestas cuando se implementan con un grupo específico de mujeres.

A partir de estas reflexiones, la elección de desarrollar una investigación-creación desde una perspectiva autoetnográfica, entrelazada con mis experiencias prácticas en la danza, derivó en una forma de escritura que se tejió a partir de una mirada a mis experiencias vitales, como forma de situar las problemáticas socioculturales abordadas en esta

investigación, desde mi propia corporalidad como bailarina-investigadora, con el propósito de ofrecer otras perspectivas y preguntas a experiencias correlacionadas, de forma íntima e inmediata.

Uno de los objetivos de esta investigación fue sistematizar y aplicar conocimientos arraigados en mis experiencias artísticas. De esta acción quedó claro que, si, por un lado, investigar-crear desde y con las prácticas artísticas, es una apuesta metodológica que continúa en pleno desarrollo, por otro, reiteró el rigor, el cuidado con los procesos de registro y análisis, y el poder inventivo que requiere e impulsa. Así, aquí, las acciones científicas y artísticas se desarrollaron a través de residencias y talleres artísticos, laboratorios de creación y experimentación y prácticas de composición coreográfica como plataformas oportunas para abordar este tipo particular de conocimiento construido en esta investigación, por medio de viajes, desplazamientos, itinerancias, convivencias, trayectos, interacciones e intercambios. Siguiendo esta jornada investigativa, en el que la práctica artística asume la función de guía-brújula, la escritura de esta tesis no se produjo de manera lineal ni previsible. Ella se fue desarrollando y adaptando a medida que la experiencia con la práctica señalaba nuevos caminos y posibilidades para hacer preguntas y de la búsqueda permanente por traducir tales descubrimientos en palabras. Al mismo tiempo, al escribir y poder volver a la práctica, la misma también se transformó y ganó nuevas capas de experimentación posibles, lo que configuró un tránsito práctico-teórico donde cada instancia se alimentaba, desestabilizaba y reinventaba una a otra.

Este proceso reiteró que las prácticas artísticas tienen mucho que aportar al campo académico-científico al ofrecer perspectivas alternativas sobre el conocimiento, el cuerpo y la investigación. En particular, el campo de la danza tiene un aporte único y valioso al constituirse como un campo de conocimiento práctico y corporizado, en el que la experiencia sensible y exploratoria del movimiento corporal se integra con el conocimiento teórico y promueve conocimientos sensibles (Mandoki, 2006), ampliando las fronteras de la investigación y desafiando al campo científico a incorporar una visión más integrada e inventiva del saber. Tales características, fortalecidas desde mi particular posición como bailarina-investigadora-migrante, me permitieron acceder a dimensiones sensitivas y energéticas aún poco exploradas en los procesos de producción de conocimiento, destacando

el carácter activo, innovador, transformador y epistemológico que conllevan las actividades corporales. Por lo tanto, la práctica de la danza, en esta investigación, no funcionó sólo como una acción ilustrativa, sino una forma de pensar y producir conocimiento en la que, a partir de la exploración sensible del movimiento, fue posible investigar cuestiones vinculadas a la experiencia migratoria femenina “desde adentro”, y romper con la distancia sujeto-objeto adoptada convencionalmente en las investigaciones científicas.

Durante esta investigación, al ser la primera persona en ignorar mi propia condición y necesidades particulares como cuerpo gestante, pude reconocer mi propia ceguera epistemológica, en relación con mi campo disciplinar, y visualizarme como una reproductora de dicha lógica. Al no llevar en cuenta mi propia corporalidad como bailarina embarazada, yo estaba fortaleciendo supuestos homogeneizados que separan la práctica artística de la condición de existencia misma, lo que inevitablemente implica una pérdida de vitalidad y una reducción del potencial inventivo del arte. Tal racionalidad puede desencadenar ejercicios individualistas, productivistas, al servicio de cuestiones puramente estéticas y/o externas a las realidades de vida de las personas que las experimentan. Este proceso de reconocimiento no fue fácil ni mucho menos cómodo, ya que en mis discursos teóricos los negaba. Sin embargo, fue un descubrimiento precioso y fundamental para seguir avanzando en el desarrollo de principios metodológicos en la danza, encaminados a acoger y desarrollar posibilidades creativas basadas, de manera inseparable, en las necesidades vitales de las personas y comunidades. Es decir, prácticas de danza que puedan reparar, cuidar, recuperar y transformar situaciones reales y concretas que se materializan en las corporalidades y subjetividades de las personas que las viven.

Durante esta investigación sentí la necesidad de poner en marcha tales descubrimientos desde mi propia corporalidad a través de la creación de un trabajo artístico como una forma de seguir profundizando y buscando posibles respuestas a los problemas que rodean la condición existencial de ser madre-migrante. De esta necesidad surge *Entre mis piernas un abismo*, un proceso coreográfico sobre el cuerpo y la maternidad bailado por la artista Rosa Campos y yo. Este proceso acompañó y tejió las preguntas de investigación de esta tesis; y funcionó para mí como una fuerza creativa a partir de la cual pude, a través de la danza, dar nuevos sentidos y significados a mis formas de percibirme y sentirme madre, bailarina e investigadora.

Los resultados creativos experimentados hasta ahora, aparecen como pistas de continuidad para futuras investigaciones que pretendo seguir desarrollando en torno a este tema: cómo la maternidad y la experiencia migratoria influyen en la práctica de la danza y cómo ésta, a su vez, ofrece un espacio para replantear experiencias de desplazamiento y cuidado. Por otro lado, me pareció importante dar a ver la materialidad de los experimentos realizados hasta la fecha como un intento de acercar a las/los lectores a las sensibilidades puestas en movimiento por este proceso. Por lo tanto, dichos materiales se pueden ver en los archivos adjuntos¹⁰³.

Por otra parte, durante el proceso de escritura de esta tesis, la categoría de *Translocar*, al ser confrontada con prácticas situadas y nuevos procesos creativos y políticos, gana nuevas capas de complejidad y posibilidades interpretativas. A partir de los desplazamientos, encuentros, experiencias, intercambios e inspiraciones provocadas junto a las mujeres de Evitar, con las artistas/compañeras del proceso creativo *Ente minha pernas un Abismo*, con compañeres del colectivo Translocadas y con compañeras artistas-investigadoras conocidas durante este viaje investigativo, comencé a darme cuenta de que la idea de translocar se confunde con la propia condición corporal de la mujer migrante y sus maneras inventivas y re-existentes de moverse y actuar con el mundo ante las innumerables situaciones de deslocalización con las que se encuentra. En el encuentro con mujeres migrantes de diferentes contextos descubrí que, al migrarnos, nuestras cuerpos se convierten en símbolos vivos de lucha y resiliencia a medida que, no pocas veces, enfrentamos desafíos vitales, de maneras particulares y en diferentes niveles, derivados de las innumerables formas de violencia de género a las que estamos constantemente expuestas. Es a partir de estas experiencias de deslocalización, en el contexto de la creación artística en danza, que pude reconocer que las corporalidades y sensibilidades de mujeres migrantes de diferentes geografías hablan de la interseccionalidad de las opresiones, pero también de estrategias de resistencia a ellas. como movimientos simultáneos y en constantes negociaciones y transformaciones.

En este sentido, *Translocar*, como camino metodológico, no es una receta lista, es más bien un conjunto de dispositivos en danza que buscan promover dinámicas de co-

¹⁰³ Tales experimentos se encuentran en la pagina 470 de los anexos.

construcción e intercambio de conocimientos, y no la imposición de objetivos y caminos pre concebidos, buscando con eso, evitar la reproducción de pensamientos basados en certezas, en las formas de violencia y en la reproducción de prácticas institucionalmente legitimadas de manera descontextualizada, de los contextos y las mujeres que las viven. Por lo tanto, la construcción de dicho camino se dio a partir de dinámicas de ubicación de realidades concretas y de la prueba de dispositivos en la danza que podrían facilitar a las mujeres migrantes el acercamiento y el reconocimiento de sus propios cuerpos, voces y sensibilidades. Como práctica que se produce a través de desplazamientos (físicos, emocionales, sensoriales, geográficos, culturales...) las ideas y procedimientos que lo componen necesitan ser monitoreados, implementados y evaluados constantemente, a medida que adquieren nuevos colores, texturas y significados, a partir de encuentros con personas, comunidades y sus experiencias. Es por esto que *Translocar* no se centra en un lenguaje o una estética predefinida, sino que busca promover encuentros de danza como una forma de movilizar el intercambio de experiencias entre mujeres migrantes y sus particulares formas de estar en el mundo; se trata de propuestas creativas que facilitan el encuentro entre mujeres, entre “mujeres que migran con sus saberes y construyen otros”. (Haraway, 2007, p. 122)

La fase de aplicación de esta propuesta metodológica, en formato de taller artístico, fue un momento clave que permitió definir los límites y potencialidades de las prácticas de danza compartidas; visualizar los alcances de las transformaciones vividas, así como confirmar y refutar hipótesis de investigación. En este sentido, en primera instancia, esta investigación contribuyó a llenar un vacío epistemológico en torno a la definición precisa del *taller artístico* como método de investigación en/de/para las artes. Las acciones científicas de genealogizar, indagar y sistematizar un taller artístico proporcionaron una indicación detallada de las reglas utilizadas para organizar, observar, evaluar y probar la eficacia transformativa de las prácticas de danza aplicadas. Tales procesos hicieron que su ejecución fuera vista como un método de estudio riguroso, evidenciado en las formas en que se organizan todas sus etapas, momentos y actividades con el fin de establecer coherencias entre dimensiones éticas, políticas y estéticas. La sistematización de tales procesos permitió situarlo como un dispositivo efectivo de investigación—creación en/de/para las artes, revelando su efectividad y potencial como plataforma de experimentación para abordar

problemáticas sociales.

Así, aquí, el taller artístico se reiteró como un espacio de probabilidades y de búsqueda de condiciones favorables para un propósito específico, lo que permitió caracterizarlo como un dispositivo movilizador de innovaciones, cuando y en la medida que valora experiencias personales, colaborativas y situadas. Por otro lado, el trabajo desde las prácticas de danza, basado en metodologías de improvisación, composición coreográfica y conciencia corporal en diálogo con las prácticas creativas de las participantes, permitieron valorar y potencializar las experiencias propias y las habilidades creativas de las participantes, a partir de las cuales se hizo posible visualizar cambios importantes en relación a sus corporalidades y sensibilidades, particularmente en lo que respecta a vulnerabilidades vinculadas a procesos de autoimagen y silenciamiento.

Al ser invitadas a bailar a partir de la escucha somática y la acción constante de llevar la atención a los detalles y sutilezas de sus propios cuerpos y sensaciones, las participantes fueron conducidas a entrar en contacto y reconocer sus “mundos interiores” de manera que, la creación de movimientos ocurrió como un reflejo de la exploración creativa y consciente del movimiento en el tiempo-espacio, potenciando sus modos de percepción-acción en relación con ellas mismas. Tales aspectos resaltaron la ampliación de nuevos horizontes de visiones, creencias, sentimientos y emociones que, a través de la exploración sensible del movimiento, permitieron la recreación de imágenes sobre sí mismas y la desestabilización de imaginarios y estereotipos de género.

Por otro lado, las prácticas de improvisación de danza aplicadas, al valorar la intuición y la experimentación, alentaron a las participantes a explorar nuevos caminos de movimiento, sentidos y significados. Este proceso evidenció cambios significativos en relación con el fortalecimiento de la autonomía creativa, de la confianza en el propio cuerpo y la capacidad de tomar decisiones. En este sentido, se encontró que la práctica de la improvisación permitió que cada participante fuera escuchada y vista en su propia autenticidad, facilitando la autoexpresión y la creación de un lenguaje individual de movimiento. Así, la improvisación de la danza sirvió como un dispositivo para la autoexploración y la afirmación personal, donde se cultivó y celebró la "propia voz" de cada participante.

De esta manera, a partir de la interrelación entre los cuatro ejes metodológicos propuestos por *Translocar* (1- Jugar con prácticas de improvisación; 2- Recrear imágenes, autoimágenes e imaginarios; 3- Transformar el espacio en lugar y 4- Crear en desplazamientos) fue posible identificar la recurrencia de importantes fundamentos transversales que espero puedan funcionar como una brújula movilizadora de continuidades exploratorias para futuras investigaciones-creaciones que busquen articular danza, género y migración en el contexto de vulnerabilidad social. Estos fundamentos son:

- La práctica de la danza como ambiente de cuidado y articulación colectiva

El autorreconocimiento parece ser un aspecto fundamental para establecer relaciones con las demás; al aumentar la conciencia de sus potencialidades efectivas, las participantes tienen la oportunidad de desarrollar y recrear formas de relacionarse con las demás, no sólo en función de sus límites, sino también de sus potenciales. De ahí la necesidad de invertir en prácticas de investigación en danza en las que la noción de cuidado opere como fundamento político, ético y de valoración de las experiencias personales de las participantes. Esta postura es una forma sensible de enfrentar las prácticas que alientan la enfermedad femenina: el desprecio por una misma, el verse a través de imágenes distorsionadas, el miedo a hablar y posicionarse (...) por propuestas que valoran la vitalidad y la creatividad en diferentes campos de la existencia. Son acciones enfocadas al cuidado de una misma, junto a las demás: una se cuida para volcarse en la acción con la otra.

- La práctica en danza como forma de movilizar la construcción de espacios seguros

Proponer prácticas de danza desde las particularidades corporales, las sensibilidades y las formas únicas de moverse, permite a cada participante expresar sus subjetividades y compartir experiencias en un ambiente donde el respeto mutuo y el apoyo emocional son prioridades, facilitando la apertura y el afrontamiento de cuestiones difíciles en torno al género. Proponer prácticas en danza, desde perspectivas de género, especialmente en contextos de vulnerabilidad y desplazamiento, implica tomar en cuenta y trabajar con identidades muchas veces fracturadas ya que, frecuentemente, el proceso migratorio implica pérdidas significativas -de vínculos familiares, de amistades, de redes de apoyo, de identidades culturales y seguridad social (...)– que pueden generar sentimientos de soledad,

baja autoestima y desorientación.

Al involucrar el cuerpo y el movimiento como principales medios de expresión, la práctica de la danza, cuando trabajada de manera conectada con las experiencias de vida de las participantes, abre espacios para abordar las corporalidades migrantes a través de la construcción de un tejido configurado por lugares, personas, objetos, sentimientos para buscar restablecer dichos procesos de ruptura entre las diferentes dimensiones existenciales. Al bailar, las mujeres pueden compartir sus memorias, emociones e historias y reconocerse en historias similares, lo que facilita la construcción de una identidad colectiva y un sentido de pertenencia. Tales aspectos fomentan la creación de espacios seguros, en los que los participantes puedan moverse sin ser juzgadas, fortaleciendo gestos de solidaridad en los que las experiencias de desplazamiento, pérdidas y reconstrucciones sean acogidas e integradas como parte de un proceso de transformación personal y colectiva.

- La creación coreográfica como producción de vida y de transformación subjetiva

La creación coreográfica implica, ante todo, una escucha interior y una exploración de los sentimientos y experiencias de quienes bailan, transformando estas experiencias internas en gestos y secuencias de movimiento que reflejan la subjetividad única de las participantes. Al construir una coreografía, las participantes tienen la posibilidad de encontrar formas de expresar complejidades emocionales y narrativas personales que tal vez no encuentren espacio en otros modos de expresión, permitiendo la reconfiguración de su percepción de sí mismas y del mundo que las rodea. Para las mujeres migrantes, jóvenes en situación de vulnerabilidad social, estas prácticas permiten contar e integrar en la creación colectiva historias de vida, muchas veces silenciadas o marginadas. De esta manera, la producción coreográfica no es sólo un fin en sí misma, sino también un medio para generar nuevas formas de subjetividad a través del movimiento expresivo, donde las personas que lo experimentan tienen la oportunidad tanto de reapropiarse de sus cuerpos y movimientos, como de revalorizar la propia trayectoria individual y colectiva.

- La práctica de la danza como forma de movilizar redes político-afectivas

La práctica de la danza puede ser una herramienta poderosa para movilizar redes político-afectivas, promoviendo conexiones que se extienden más allá de los espacios de

creación para abarcar compromisos sociales y políticos. La danza, como práctica colectiva y expresiva, facilita la creación de vínculos basados en la empatía y el intercambio de experiencias, formando redes que brindan tanto apoyo emocional como acción social. De esta manera, la práctica de la danza, especialmente en contextos colaborativos, puede funcionar como herramienta movilizadora de redes político-afectivas al unir a las personas en torno a temas sociales y culturales de interés común.

La experiencia compartida del movimiento favorece la creación de vínculos emocionales entre las participantes, quienes pueden identificarse entre sí a través de historias de vida, valores y desafíos similares. Este entorno colaborativo se convierte en un espacio donde se construyen redes de solidaridad que trascienden el espacio artístico y crean oportunidades de compromiso social. Movimientos coreográficos e improvisaciones conjuntas sobre temas como la igualdad de género, la diversidad cultural y la interculturalidad, facilitan la creación de conciencia sobre estos temas y movimientos colectivos de re-existencia. La danza, por tanto, se configura no sólo como una práctica estética, sino como un acto de afirmación política, donde el cuerpo se convierte en un medio de expresión y acción transformadora, creando una plataforma de visibilidad e impacto social que fortalece y nutre redes de apoyo y compromiso.

Estos descubrimientos me llevan a recuperar importantes experiencias y caminos bioéticos movilizados por esta investigación a través de prácticas de investigación-creación aplicadas, a partir de las cuales fue posible indagar aspectos fundamentales para el desarrollo de prácticas artísticas en contextos de vulnerabilidad social, basadas en relaciones de cuidado, respeto y responsabilidad con las personas y comunidades participantes:

- Desarrollar un taller artístico basado en los principios de creación compartida y cocreación implica el establecimiento de funciones específicas en las que la horizontalidad y la colaboración sean los motores de las relaciones e interacciones de intercambio. Desde las experiencias vividas quedó claro que tratar las funciones desempeñadas de manera circunstancial y transitoria facilita el establecimiento de un ambiente de participación colectiva en el que las personas que participan puedan desarrollar sus habilidades hacia un trabajo verdaderamente co-creativo. Tales principios se presentaron como alternativas potencializadoras de prácticas

emancipadoras, ya que favorecen el seguimiento de las potencialidades y debilidades individuales y colectivas, facilitando la visualización y movilización de las vulnerabilidades.

- Desarrollar un taller artístico desde una perspectiva situada y territorial implica un profundo proceso de reconocimiento de las personas que participan, de sus prácticas y saberes. En este sentido, la estrategia de generar espacios de protagonismo en los que las personas que participan tengan la oportunidad de compartir sus propios conocimientos, lenguajes, estéticas y formas de existencia, facilita el reconocimiento de voces individuales y colectivas, así como el fortalecimiento de las capacidades de liderazgo y autonomía. Estos elementos permitieron movilizar el taller como un espacio de co-construcción en el que las experiencias creativas de todas las participantes fueron valoradas y acogidas, evitando la reproducción de jerarquías de poder y la reproducción de la violencia y el racismo

- La presencia y participación de una entidad mediadora antes, durante y después del taller, que realice la interlocución territorial con las personas y el lugar donde el mismo se llevará a cabo, fue un aspecto clave y fundamental para facilitar la negociación del acceso, el acercamiento de la comunidad y establecer acciones creativas de fortalecimiento y continuidad en coherencia con la agenda, historicidad y objetivos comunitarios en proceso. Dicha mediación, además de favorecer la práctica investigativa desde una perspectiva situada, fortalece la presencia de relaciones co-creativas, acogedoras y dialógicas. Por otro lado, concebir un taller artístico basado en la interrelación y el diálogo entre diferentes estructuras y organizaciones, favorece la creación de comunidades investigativas en las que la interdisciplinariedad y la colaboración permiten construir un tejido común entre todos los actores implicados. Estos procesos contribuyeron a desestabilizar las nociones de jerarquía y autoría como elementos recurrentes que permean la práctica de diferentes artistas e investigadores que asumen el desafío de desarrollar un trabajo compartido.

- La proposición de un taller artístico exclusivo para/con mujeres y personas que se identifican como tal, se reafirma como un enfoque metodológico específico que permitió crear un espacio basado en la colaboración, el cuidado, la generosidad y la

reciprocidad. Este enfoque reconoce que el género, desde un enfoque interseccional, es una categoría esencial y particular en el análisis de los fenómenos migratorios. La interseccionalidad resultó ser fundamental para comprender que las experiencias de las mujeres migrantes son diversas y complejas, marcadas por marcos de opresión en los que categorías como raza, clase, nacionalidad y etnicidad se cruzan constantemente. Este enfoque nos permitió reconocer el poder de la diferencia y, simultáneamente, la complejidad de los efectos que de ellas se derivan.

- Proponer un espacio de creación en danza desde perspectivas de género, implica construir un entorno que valore la diversidad de voces, experiencias, movimientos y subjetividades femeninas, reconociendo las especificidades migratorias, corporales y los desafíos históricos que enfrentan las mujeres y las personas con identidades de género diversas. Este tipo de enfoque permite a las participantes expresarse de manera libre y con seguridad, así como explorar sus propias narrativas y posiciones. Desde una perspectiva de género, el espacio de creación de la danza también se convierte en un locus de resistencia y emancipación, ya que la práctica de la danza, entendida como conocimiento corporal, entrelaza experiencias sensoriomotoras por la vía de sonidos, emociones, movimientos, imágenes, energías (...) facilitando caminos concretos de conciencia corporal los cuales las mujeres que los experimentan, tienen la posibilidad de darse cuenta de sus propios movimientos: moverse a sí mismas desde la conciencia de moverse. Reunir estos aspectos éticos me llevó a ampliar mis comprensiones de los roles y responsabilidades del artista-investigador, especialmente en contextos de intervenciones con comunidades en condiciones de vulnerabilidad, llevándome a potenciar actitudes más cuidadosas y de compromiso con la transparencia, el respeto y la creación de relaciones basados en la confianza mutua y el diálogo continuo. En estas experiencias, mi posición como tallerista se acercó a la idea de facilitadora en el sentido de buscar involucrarme en prácticas colaborativas, de acuerdo con las demandas y aspiraciones de la comunidad participante. Tales aspectos implicaron una atención constante a los impactos potenciales de las acciones compartidas, evitando cualquier postura exploratoria o paternalista que pudiera, incluso inconscientemente, reforzar desigualdades estructurales ya presentes en la comunidad. Así, en esta investigación, la práctica artística dejó de ser solo un medio de investigación estética

y asumió una función ética y política, promoviendo espacios favorables para el surgimiento de nuevas narrativas e identidades colectivas.

Entre los aportes de esta investigación, destaco haber colaborado con la incipiente literatura sobre prácticas de investigación-creación aplicadas en danza con mujeres migrantes, no sólo en el contexto colombiano, sino en la literatura internacional, ofreciendo pistas para abordar el estudio de las corporalidades migrantes a través de un camino metodológico que explora sensibilidades cinéticas a partir de la articulación entre el campo de los estudios artísticos, los estudios de danza y los estudios de migración desde una perspectiva de género. Reflexionar críticamente sobre una realidad sociocultural, que tiene a las mujeres migrantes como actoras principales, implicó remover un conjunto de conceptos que me ayudaron a diseñar un esquema analítico capaz de, por un lado, consolidar el diagnóstico construido a partir de los datos empíricos reunidos y, por el otro, diseñar las prácticas de una intervención mediada por el potencial que las artes y, más concretamente, la danza pone a nuestra disposición. En este sentido, esta investigación cuestionó críticamente conceptos importantes, que espero contribuyan a la reflexión y desarrollo de futuras propuestas que se aventuren a navegar por el universo de la investigación-creación aplicada con comunidades en condiciones de vulnerabilidad. En este sentido se concluye que:

- Indagar la categoría de transformación por medio de prácticas compartidas y colaborativas en la danza me permitió eliminar ideas idealistas y salvacionistas sobre la misma en las que, muchas veces, se aborda el arte como vehículo de salvación, con la expectativa de que pueda eliminar heridas sociales y unir comunidades de forma natural y casi automáticamente, sin considerar las complejidades de las relaciones de poder y los desafíos estructurales que enfrentan los individuos. En este sentido, situar el concepto de transformación en relación con la danza, y su materialidad transitoria, inventiva y provisional, permitió visualizarla no sólo como un resultado, sino como un proceso continuo de construcción inseparable de las necesidades y urgencias de las personas que participan en el proceso creativo. En este sentido, con base en las experiencias vividas se concluye que:

1- La proposición de prácticas colaborativas en danza ayudó a fortalecer las relaciones colectivas y comunitarias, donde las participantes pudieron verse a sí mismas como parte de algo más grande. Esta construcción se dio a través de la valorización de experiencias personales y el fortalecimiento de vínculos con la cultura local;

2- La exploración coreográfica, desde una perspectiva compartida y el diálogo entre diferentes prácticas de movimiento, permitió a las participantes explorar cuestiones personales y colectivas, aumentando su sentido de pertenencia y agencia;

3- La práctica de la danza, basada en metodologías de improvisación, conciencia corporal y perspectiva de género, facilitó la creación de un espacio seguro para la autoexpresión, donde las mujeres participantes pudieron explorar y exteriorizar sus emociones e ideas. La danza, basada en el reconocimiento de una misma y de las demás, permitió a cada participante aportar con su propio cuerpo y voz al proceso creativo, modificando posturas de autovaloración y confianza sobre la capacidad de proponer e incidir en el entorno que le rodea;

4- Al compartir sus propios movimientos y expresiones, las participantes encontraron apoyo mutuo y desarrollaron habilidades emocionales y sociales que pueden ayudar a afrontar desafíos colectivos. La práctica de la danza se reafirmó como una práctica inclusiva donde se celebraba la diversidad y donde las historias de vida individuales enriquecían las narrativas colectivas, promoviendo actitudes empáticas y el intercambio de perspectivas entre las participantes.

A partir de estos elementos, esta investigación se propuso reflexionar sobre las *prácticas transformadoras* como proyectos emancipadores ya que, en este proceso investigativo, quedó claro que los dispositivos artísticos aplicados contribuyeron a transformaciones no solo de personas, sino también de lugares, estructuras (Suárez, 2022), colectivos y de las propias prácticas creativas propuestas. En este sentido, emancipar para

transformar implica proyectar la primera como una práctica humana colectiva de lucha continua por la liberación (Freire, 1970; hooks, 1994). Así, hablar de la emancipación de las mujeres es tocar múltiples y complejos estratos vitales en los cuales, en muchos contextos, sus vidas están sistemática y diariamente marcadas por procesos violentos de deshumanización y opresión que aplanan e invisibilizan las posibilidades de acción y existencia.

Ante estos hechos, el proyecto transformador se da a partir de una intencionalidad política en la que se asume una idea de un futuro posible encaminado a la reconstrucción colectiva de la humanidad a través de compartir instrumentos y estrategias concretas que puedan facilitar o colaborar con el desarrollo de caminos emancipadores. Para ello, en el contexto del taller, se hizo fundamental reconocer a las personas participantes como sujetas epistémicas, agentes del proceso investigativo-creativo impulsadas por sus propios intereses, elecciones y necesidades, que actúan con propósitos que diseñan y dan sentido humano al mundo.

Por otro lado, para indagar la noción de silenciamiento fue necesario profundizar y ampliar el concepto de voz, una vez que se evidenció la existencia de muchos tipos de silencios, por ejemplo, los silencios institucionales que refuerzan las desigualdades al desautorizar epistémicamente la existencia de ciertos cuerpos e identidades. Para ello, se abordó la voz más allá del significado del sonido físico provocado por las cuerdas vocales, reconociéndola como un derecho fundamental a la participación, expresión y manifestación política. La voz se convierte así en una acción en el mundo, un derecho de la humanidad (Ribeiro, 2017) como aspecto esencial para afirmarse como sujeta de derechos. Tales caracterizaciones se tensionaron al ponerse en diálogo con el campo de la danza ya que, tradicionalmente, las formas de aprender-enseñar danza se basan en lógicas del silencio a través de la imposición.

El descubrimiento del silencio como mecanismo naturalizado por muchas prácticas de danza fue fundamental para situarlo como posibilidad de elección, de autoconocimiento y escucha de una misma. De esta manera, esta investigación enfatizó la importancia de problematizar no sólo quién puede hablar, sino cómo escuchar activamente aquello que fue silenciado. Desde esta perspectiva, en las prácticas de danza aquí propuestas, la escucha

activa se convierte en el eje fundamental que busca romper ciclos de silenciamiento y legitimar la pluralidad de voces como un acto de resistencia y construcción de equidad.

La noción de colaboración también se amplió con esta investigación. Investigar la práctica colaborativa en el contexto de un taller de danza para mujeres migrantes, implicó una reflexión profunda sobre los desafíos y potencialidades de trabajar juntas en contextos de diversidad cultural y condiciones de vulnerabilidad. La idea de colaboración, en este caso, fue más allá de compartir movimientos y técnicas de danza; sirvió como un medio para crear un espacio seguro donde las participantes pudieran expresar sus historias y replantear sus identidades en un ambiente acogedor y de apoyo. Sin embargo, construir procesos colaborativos auténticos requiere atención a las dinámicas de poder y los desafíos de comunicación que surgen de diferentes realidades culturales y lingüísticas. Por lo tanto, la práctica colaborativa debe estructurarse intencionalmente para respetar las subjetividades individuales y promover la cohesión grupal, valorando tanto el proceso de creación como el fortalecimiento de las identidades.

En este contexto, la danza trasciende su papel estético para convertirse en una práctica de compromiso y construcción de agencia, donde se anima a diversas voces a expresarse. La práctica colaborativa actúa, por tanto, como catalizador para la expresión de múltiples subjetividades y la articulación de identidades individuales y colectivas, generando un entorno que legitima y valora la pluralidad de experiencias y perspectivas. Por lo tanto, la colaboración de danza con mujeres migrantes, ofrece una plataforma donde los procesos de resiliencia y resistencia se construyen colectivamente, permitiendo que el movimiento corporal funcione como un medio de transformaciones colectivas y reafirmación de identidades.

A nivel personal, la experiencia de escribir esta tesis me permitió conocer en profundidad mis propias prácticas y habilidades, lo que me posibilitó posicionar mi voz como bailarina-migrante-investigadora. Este proceso estuvo acompañado de problematizaciones sobre posibles abismos existentes entre la dimensión individual y colectiva. Si por un lado estar y crear en colectivo y trabajar desde propuestas colaborativas me parece una de las claves para desarrollar propuestas innovadoras y posiciones democráticas, por otro lado, reveló el cuidado que hay que tener para, una vez inmersa en prácticas colaborativas, no

perderse de sí misma. Estar juntas no significa ser iguales, estar juntas no significa ser un cuerpo homogéneo, estar juntas es un ejercicio continuo de negociación entre propósitos colectivos y propósitos particulares que se *translocan* constantemente. Para ello es necesario buscar un equilibrio que permita no perder de vista la expresión de las singularidades. El diálogo entre estos dos niveles es vital para fomentar una comprensión más profunda de las realidades sociales y promover transformaciones significativas.

Por otra parte, esta investigación me permitió remover enfoques puramente estéticos presentes de manera residual en mis prácticas artísticas para investigarlos como plataformas de cuestionamiento y movilización de procesos de silenciamiento femenino, de voces marginadas, de promoción de diálogos interculturales y de compromiso con las relaciones humanas comunitarias. Estos procesos significaron abandonar mi zona de confort de mi propio campo disciplinar, invocándome a establecer un diálogo interdisciplinario con el campo de los estudios artísticos, los estudios feministas, los estudios de migración, los estudios críticos de la corporalidad, las sensibilidades y las performatividades, en busca de tejer coherencias desde una diversidad de perspectivas, enfoques investigativos y formas de conocimiento.

Así, con esta investigación pude reconocer, una vez más, la contundencia del cuerpo y sus formas creativas de producir conocimiento y presencia en el mundo a través del movimiento. La práctica de la danza reafirma de esta manera, su potencial de acción como posibilidad inventiva que nos permite imaginar otros mundos, otras lógicas de existencia, viabilizar utopías compartiendo nuestras biografías, nuestras voces y sintiendo que no estamos solas: como mujeres migrantes, desde nuestras diferentes ubicaciones y experiencias podemos compartir historias, sentimientos y acciones.

De este modo, los caminos investigativos-creativos desarrollados durante este estudio surgieron del deseo de contribuir a la propuesta de caminos metodológicos en danza que puedan adaptarse, dialogar con diferentes contextos sociales y ponerse al servicio de las comunidades de mujeres migrantes. Con tales perspectivas, pretendo alentar a otras artistas-investigadoras a invertir cada vez más en propuestas que estén socialmente comprometidas con las realidades con las que interactúan. De esta manera, uno de los aportes de esta

investigación es, precisamente, reafirmar el potencial de la danza como dispositivo de transformación política y social, con un papel único y valioso en la reinvención de las formas de ser y vivir en el mundo que habitamos.

En definitiva, ambiciono que las formas de pensar y articular la práctica de la danza, aquí presentadas, puedan ser compartidas y transformadas en impulsos para otros procesos investigativos-creativos, otras redes, otras asociaciones interesadas en construir comunidades y territorios imaginados, más allá de los límites y fronteras físicas para emprender y tejer con otras mujeres migrantes. Queda abierta una pregunta:



Figura 43 Dibujo creado por una estudiante de Pedagogía de la Universidad de Granada, durante una ponencia de Elvira Molina sobre su experiencia como observadora participante del taller *Creación Compartida en Danza con Mujeres Migrantes*

(...) que siga pulsando e invocándonos a buscar, en el movimiento, caminos posibles, nuevas formas de hacer preguntas y respuestas, aunque sean circunstanciales y temporales.

Esta tesis es un comienzo (...)

BIBLIOGRAFÍA

- Achotegui Loizate, J. (2010). *Cómo evaluar el estrés y el duelo migratorio: Escalas de evaluación de factores de riesgo en salud mental, aplicación al estrés y el duelo migratorio (Escala Ulises)* (2ª ed.). El Mundo de la Mente.
- Adichie, C. N. (2019). *O perigo de uma história única* (J. Romeu, Trad.). Companhia das Letras
- Albright, A. C. (2010). *Coreografiando la diferencia: El cuerpo y la identidad en la danza contemporánea*. Ediciones Akal.
- Álvarez, S. E., Costa, C. de L., Feliu, V., Hester, R. J., Klahn, N., & Thayer, M. (Eds.). (2014). *Translocalities / Translocalidades: Feminist Politics of Translation in the Latin/a Américas*. Duke University Press.
- Alves, M. C. (2018). *Cacos para uma poética do sentir: Rastros criativos do espetáculo Cacos para um vitral - Grupo Oitão Cênico - Cariri/CE* (Dissertação de mestrado). Universidade Federal da Bahia.
- Amoroso, D. (2021). *No miudinho se corre a roda: trajetos a partir das noções do passo, da etno[skênos]logia e da criação*. In D. Amoroso, E. Benício, & E. Oliveira (Eds.), *Matrizes Estéticas na Cena Contemporânea: diálogos entre culturas, práticas, pesquisas e processos cênicos* (43–60). EDUFBA.
- Ander-Egg, E. (1999). *La práctica profesional en los servicios sociales*. Editorial Humanitas.
- Anthias, F. (2012). Transnational Mobilities, Migration Research and Intersectionality. *Nordic Journal of Migration Research*, 2(2). 102-110. DOI: 10.2478/v10202-011-0032-y.
- Arrieta, A. (2021). Son de Negro. *Revista cultural Voces y Sones Afrocampesinos Voy caminando pa' mi pueblo*. 2. Red de Antorchas, asociación para la niñez y la juventud. Gamero y Evitar–Mahates/Bolívar. Colombia. p. 7
- Assis, G. de O., Padilla, B., & França, T. (2021). *Gênero e mobilidades no tempo presente*. Todapalavra editora. <http://hdl.handle.net/10071/28081>.
- Akotirene, C. (2018). *O que é interseccionalidade?* Letramento. Justificando.
- Anzaldúa, G. E. (1987). *Borderlands/La Frontera: La nueva mestiza*. Capitán Swing

libros.

- Bardet, M. (2012). *Pensar con mover*. [Publicación independiente]
- Bardet, M. (2018). Del punto de vista a un acercamiento teórico-práctico: lo articular. Em *Pensar con la danza: Epistemologías, estéticas y políticas del cuerpo danzante* (pp. 13-28). Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Beard, M. (2017) *Women & Power: A Manifesto* (Profile Books, 2017 / Liveright Publishing)
- Beauvoir, S de. (1980). *O segundo sexo*. Nova Fronteira.
- Berth, J. (2019). *O que é empoderamento?* Letramento.
- Berthoz, A., & Ossola, C. (Orgs.). (2019). *As liberdades do improvável*. Odile Jacob.
- Braidotti, R. (2006). *Transposiciones: Sobre la ética nómada*, GEDISA; 1ª edición
- Britto, F. D. (2008). *Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea*. FID Editorial.
- Bittencourt, A. (2014). Imagens da mídia, imagens do corpo, imagens da dança: tensões na pluralidade da cena contemporânea. *Dança*, 3(2), 59–68. Acesso em: 06 mar. 2018.
- Borgdorff, H. (2006). El debate sobre la investigación en las artes. Amsterdam School of the Arts
- Bourdieu, Pierre (1984). *A distinção: crítica social do julgamento*. Trad. Sergio Miceli. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo.
- Bosi, C. (1987). Os sete duelos migratórios: A experiência do migrante entre o sofrimento e a reconstrução da identidade. *Migration Review*, 40(1), 23–53.
- Bovio, A. R. (1990). *Las Fronteras del Cuerpo, Crítica a la Corporalidad*. Joaquín Mortiz (Cuadernos).
- Boyd, M. (2006). *Gender and migration: A critical review of the literature*. *International*
- Butler, J. (2007). El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad (1a. ed.). Ediciones Paidós Ibérica
- González Calvo, V. (2005). *El Duelo Migratorio*. *Revista de Trabajo Social*, 7(1), 77-97.
- Carreño, C. I. (2015). Disyuntivas en la construcción de la noción de niño. *Revista*

Infancias Imágenes, 14(2), 9–23.

<https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/infancias/article/view/9092>

Carreño, C. I. Bueno, A.M., Manosalva, C.I.C., Buitrago, M.F., y Pinzón, A.M.J. (2023).

Desafíos éticos en el trabajo etnográfico (etnografía colaborativa) con niñas migrantes venezolanas en Colombia. *Revista Tramas y Redes*. (5). 83-99. DOI:

<https://doi.org/10.54871/cl4c5001>

Castellanos, M. B. (2005). Globalización, género y migraciones. *Revista de Estudios*

Sociales, 21(1), 15-26. Disponible en [Revista de Estudios Sociales](#).

Castillo, S. (2014). Algunas consideraciones sobre investigación creación. *Corporeidades,*

sensibilidades performativas: Experiencias y reflexiones. 83–97. Fondo Editorial Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Castillo, (2018). La performance como metodología política. Para el estudio de mujer y

feminidades en Colombia: acción-agencia y transformación. *Le theatre appliqué*.

Universidad de Toulouse, Francia.

Castillo Ballén, S. (2021). De la acción política a la performance: una reflexión respecto de

las intersensibilidades performativas. *Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos*, 8(8), 237-257.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8468275>

Castillo Ballén, S. (2015). Modos de relación sintiente. Bocetos hacia una perspectiva del

performance como ruta metodológica para la indagación de subjetividades.

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 10(1), 131–152.

<https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae10-1.mrs>

Castro-Gómez, S. (2010). *Historia de la gubernamentalidad. Razón de Estado, liberalismo*

y neoliberalismo en Michel Foucault. Pontificia Universidad Javeriana – Siglo del Hombre – Universidad Santo Tomás.

Citro, S. y Aschieri, P (2012) *Cuerpos en movimiento: antropología de y desde las danzas*.

Biblos.

Citro, S. (2009) *Cuerpos significantes: travesías de una etnografía dialéctica*. SB Editorial.

Collins, P. H. (2016). Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do

pensamento feminista negro. *Revista Sociedade e Estado*, 31(1).

Collins, P. H. (1990). *Pensamento feminista negro* (Trad. Boitempo, 2019).

Conferência Popular de Cultura Ilhéus. (2020). *Color*. Acesso em: 31 out. 2020.

- Crenshaw, K. W. (2004). A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. *VV.AA. Cruzamento: raça e gênero*. Unifem.
- Cohen, B. B. (1992). Sensing, feeling, and action: The experimental anatomy of Body-Mind Centering. *The collected articles from Contact Quarterly Dance Journal 1980–1992*. Contact Editions.
- Curiel, O. (2020). *Género, raza, sexualidad: debates contemporáneos*.
- Curiel, O. (2015). La descolonización desde una propuesta feminista crítica. *Descolonización y despatriarcalización de y desde los feminismos de Abya Yala* 11–25. ACSUR-Las Segovias.
- Dalcol, F. (2015). Residência artística e modos de atuação em rede: a viagem como estratégia investigativa. In 24º Encontro da ANPAP: Compartilhamento na arte: redes e conexões. Santa Maria: ANPAP.
- Descartes, R. (1991). *Meditações metafísicas: Acompanhadas das objeções e respostas* (Trad. J. de Oliveira Santos). Nova Cultural.
- De Nadai, C. C. (2017). *Gambiarração: poéticas em composição coreográfica* (Tese de Doutorado). Universidade de São Paulo, USP, São Paulo.
- Duarte, L. (2024). *El viaje que no se hizo: Una des-composición de las prácticas dancísticas* (Tesis de maestría o doctorado). Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Ellis, C., & Bochner, A. (2000). Autoethnography, personal narrative, reflexivity: Researcher as subject. In N. Denzin & I. Lincoln (Eds.), *The handbook of qualitative research* (2ª ed., pp. 733–768). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Escobar, A. (2012). *Una minga para el postdesarrollo*. Bogotá: Ediciones desde Abajo.
- Esguerra, M. C. (2015). *Mujeres imaginadas: Mujeres migrantes, mujeres exiliadas y sexualidades no normativas* (Tesis de doctorado). Universidad Carlos III de Madrid, España.
- Fazenda, I. C. A. (1994). *Interdisciplinaridade: História, teoria e pesquisa*. Papirus.
- Federici, S. (2019). *Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva* (Trad. Coletivo Sycorax, 2ª ed.). São Paulo: Elefante.
- Federici, S. (2019). *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista* (Trad. Coletivo Sycorax). São Paulo: Elefante.

- Federici, S. (2022). *Mulheres e caça às bruxas: Da Idade Média aos dias atuais* (Trad. Coletivo Sycorax). São Paulo: Boitempo.
- Feldenkrais, M. (1977). *Consciência pelo movimento* (9ª ed.). São Paulo: Summus.
- Fernandes, C. (2014). Perforgrafias: Pulsões espaciais somático-performativas. *Revista A.Dnz.*, 1(1), 60–71.
- Fernandes, C. (2006). *O corpo em movimento: O sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas* (2ª ed.). São Paulo: Annablume.
- Fernandes, C. (2013). Em busca da escrita com dança: Algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. *Revista Dança*, 2(2), 18–36. Disponível em <https://revistadanca.ufrgs.br>. Acesso em 29 dez. 2020.
- Ferrari, M. M. (2005). *A migração nordestina para São Paulo no segundo governo Vargas (1951-1954): Seca e desigualdades regionais*. São Carlos: UFSCar.
- Forti, S., & Suquet, A. (2009). *Oh, Tongue*. Al Dante.
- Fortin, S. (1998). Quando a ciência da dança e a educação somática entram na aula de técnica de dança. *Pro-Posições*, 9(2), 26–45.
- García García, M. (2019). *Las locas de la casa: Prácticas estéticas sobre las prosaicas de la exclusión. Mariposas de otras tierras como empresa creativa* (Tesis de Maestría). Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- García Schlegel, M. T. (2016). *La fémina y la danza como experiencia de Nación* (Tesis doctoral en Antropología). Universidad Nacional de Colombia.
- García Schlegel, M. T. (2014a). La nación unificada en el escenario: Sonia Osorio y el Carnaval de Barranquilla. *Revista Jangwa Pana*, 13(1), 186–194. Universidad del Magdalena, Santa Marta, Colombia.
- García Schlegel, M. T. (2014b). *Mi clase de ballet: Pluma, rey y cardumen*. En *Corporeidades, sensibilidades y performatividades: Experiencias y reflexiones* (Colección Doctoral). Universidad Distrital Francisco José de Caldas. ISBN: 978-958-8897-18-9.
- García Schlegel, M. T; León, O. (2023). La emergencia del ductus ético en el Teatro de Creación. Observar la transformación en un taller con personas migrantes. *Revista TMA* 3, p.38.
- Gómez Moreno, P. P. (2014). *Estéticas de frontera en el contexto colombiano* (Tesis de

Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos). Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Área de Estudios Sociales y Globales.

Gómez, P. P. (2019). La investigación creación: pensando lo relacional y diferencial. *Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*, 14(26).

<https://doi.org/10.14483/21450706.15001>

Guérios, S. M. (1948). Educação física feminina: exercícios preventivos ou corretivos de relaxamento. *Revista da Educação Física*, 15(57).

Guerrero, M. F. (2008a). *Sobre as restrições compositivas implicadas na improvisação em dança* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Salvador.

Guerrero, M. F. (2008b). O ato compositivo na improvisação em dança: uma relação entre hábitos e mudança de hábitos. *Travessias: Pesquisas em Educação, Cultura, Linguagem e Arte*, 2(1). Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/2860/2255>

Gonzalez, L. (1988). A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, 92/93, 69–82.

Guber, R. (2011). *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Siglo XXI Editores.

Guzmán-Ordaz, R. (2011). De la perspectiva de género al paradigma interseccional: Aportaciones para el análisis de las migraciones feminizadas. In *III Congreso Universitario Nacional Investigación y Género: Investigación y Género, Logros y Retos* (pp. 865–877). Sevilla: Universidad de Sevilla. Disponível em: <https://idus.us.es/handle/11441/39482>

Hanisch, C. (1970). *The personal is political*. In *Notes from the Second Year: Women's Liberation, Major Writings of the Radical Feminists*.

Haraway, D. (1991). Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. In *Simians, Cyborgs, and Women* (pp. 183–201). London: Free Association Books.

Harding, S. (1991). Feminist standpoint epistemology. In *Whose Science? Whose Knowledge?* (pp. 119–137). New York: Cornell University Press.

Haseman, B. (2015). Manifesto pela pesquisa performativa. In *Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*. São Paulo.

hooks, b. (2013). *Ensinando a transgredir: A educação como prática da liberdade* (M. Cipolla, Trad.). São Paulo: WMF Martins Fontes.

- Hercoles, R. (2017). Dramaturgia da dança: A inerência entre forma e sentido no movimento. *DANÇA: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança*, 4(7).
- Hercoles, R. (2011). A não representação do movimento. In L. Rengel & K. Thrall (Orgs.), *Coleção Corpo em Cena* (Vol. 2). Guararema: Anadarco
- Herrera, G. (2012). Género y migración internacional en la experiencia latinoamericana. *Política y Sociedad*, 49(1), 35-46.
- Hernández, Á. (2019). Passages on emergent ecologies of dramaturgying. *Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 6(6), 38-53. Bogotá: Editorial UD. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
<https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/CORPO/article/download/14226/14958?inline=1>
- Hernández, B. (2024). Tras mi payasa o la manera cómica de aceptarme y valorarme (Tesis de maestría o doctorado). [Nombre de la institución si se conoce].
- Collins, P. H. (1986). Learning from the outsider within: The sociological significance of Black feminist thought. *Social Problems*, 33(6), 14-32.
- Collins, P. H. (1998). La política del pensamiento feminista negro. In M. Navarro & C. Stimpson (Eds.), *¿Qué son los estudios de mujeres?* Fondo de Cultura Económica.
- hooks, b. (2019). *Erguer a voz: Pensar como feminista, pensar como negra* (2nd ed.). São Paulo: WMF Martins Fontes.
- Hortúa, L. (2011). *Investigación-creación: Taller y viaje* (Colección Investigación Uptc; No. 2). Tunja: Uptc.
- Hunter, L. (2021). Entre ensayos y performatividad: Los estudios del performance y la política de la práctica. *María del Carmén Palau y otros*.
<https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/30208>
- Hunter, L., Hernández, Á.-I., & Cajigas-Rontundo, J.-C. (2019). Ecologías afectivas: Performatividad y corporalizaciones sociosituadas. *Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 6(6), 11-15.
<https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/CORPO/article/view/15106>
- Hurtado de Barrera, J. (2000). *Metodología de la investigación holística*. SYPAL.
- Katz, H. (2005). *Um, dois, três: A dança é o pensamento do corpo*. São Paulo: Editora PUC-SP.

- Katz, H., & Greiner, C. (2004). *Corpo mídia: Comunicação, arte e política*. Annablume.
- Kunifas, C. B. (2008). *Corpo desconhecido: um contínuo processo de criação em dança* (Dissertação de mestrado). Universidade Federal da Bahia.
- Laplantine, F. (2012). *Nós, os outros: Reflexões sobre a diversidade humana*. São Paulo: Martins Fontes.
- Lepecki, A. (2017). *Exaurir a dança: performance e a política do movimento* (P. A. B. Costa, Trad.). São Paulo: Annablume.
- Liedo, B. (2022). Vulnerabilidad [Vulnerability]. *Ramon Llull Journal of Applied Ethics*, 1(13).
- Lorde, A. (1984). *Hermana marginada [Sister Outsider]*. *Ensayos y conferencias. The Crossing Press/Feminist Series*. (Original work published 1978).
- Lorde, A. (2020). *Irmã Outsider* (S. Borges, Trad.; 1ª ed.; 1ª reimp.). Belo Horizonte: Autêntica.
- Lugones, M. (2011). Hacia un feminismo decolonial sin marcas. *La manzana de la discordia*, 6(2), 105-119.
- Lugones, M. (2014). Colonialidad y género. In Y. Espinosa Miñoso, D. Gómez Correal, & K. Ochoa Muñoz (Orgs.), *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala* (pp. 57-74). Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Marinucci, R. (2007). Feminization of migration? *REMHU - Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana*, 15(29), 11-23.
- Martins, C. F. (2002). *Improvisação, dança e cognição: os processos de comunicação no corpo* (Tese de doutorado). Pontificia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- Magliano, M. J. (2015). Interseccionalidad y migraciones: potencialidades y desafíos. *Revista Estudos Feministas*, 23(3), 691-712. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref>
- Mandoki, K. (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica 1*. México: Siglo XXI Editores.
- Mandoki, K. (2006). *Prácticas estéticas e identidades sociales: Prosaica 2*. México: Siglo XXI Editores.

- Martínez, M., & Surbezy, A. (2008). El tratamiento cuántico en la historia en la dramaturgia femenina actual. In W. Floeck, H. Fritz, & A. García Martínez (Eds.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Entre pasado y presente* (pp. 315–328). Giessen.
- Martínez Thomas, M., Jacinto, G., & Peran, B. (2017). El teatro aplicado: Un caso de marginalización ideológica. In J. Romera Castillo (Ed.), *Teatro y marginalismos por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI* (pp. XX-XX). Madrid: Visor.
- Martinez, M., & NaugrettE, C. (Dirs.). (2020). *Le doctorat et la recherche en création*. Paris: L'Harmattan.
- Martínez Thomas, M. (2018). La investigación creación en Francia: Un debate abierto. En *Memorias de creación, Investigación-Creación* (pp. 19–25). Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Martínez Thomas, M. (2023). La investigación creación aplicada: Primeras pistas de reflexión desde Francia. *TransMigrARTS*, 3(3), 10–23.
<https://doi.org/10.59486/WPGW7418>
- Martinez Thomas, M., Jacinto, G., & Jambrina, N. (2020). Pequeño manual de congreturgia: Cuando el teatro migra hacia otros espacios. *Apuntes de teatro*, 145, 135–157.
- Marulanda, D. (2015). O lugar social do ensino do ballet clássico: Etnografia da linguagem, da corporalidade e do poder na incorporação de uma técnica (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro e Escola de Dança, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.
- Marugán Ricart, P. M. (2022). *TERRANE Y Vivências: interpelaciones a La Casa Grande. Análisis interseccional de procesos creativos, prácticas descoloniales y articulaciones comunitarias* (Tesis de Doctorado). Universidad Autónoma Metropolitana.
- Mosquera, J. J. M., & Stobäus, C. D. (2006). Auto-imagem, auto-estima e auto-realização: Qualidade de vida na universidade. *Psicologia, Saúde & Doenças*, 7(2), 137–144.
- Meyer, S. (2017). A pesquisa como experiência: A ação da teoria e a prática do conhecimento em dança. *Revista Científica/FAP* (Curitiba, Online), 17, 12–28.
- Meyer, S. (2018). Perspectivas autoetnográficas em pesquisas com dança contemporânea. In G. G. A. Camargo (Org.), *Antropologia da Dança IV* (4ª ed., Vol. 1, pp. 65–74). Florianópolis: Insular.

- Muniz, Z. M. (2014). A improvisação como um elemento transformador da função do coreógrafo na dança (Tese de Doutorado). Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis.
- Muñoz, F. (2009). *Proyectar/Investigar (P/I): Una metodología dialógica para la acción/investigación en arquitectura*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid.
- Nachmanovitch, S. (1993). *Ser criativo: O poder da improvisação na vida e na arte* (5ª ed., E. Rocha, Trad.). São Paulo: Sumos.
- Navarro, V. D. (2022). *Desterritorialização enraizada: Experiências de criação artística nas fronteiras da Argentina e do Brasil* (Tese de Doutorado). Universidade Federal da Bahia.
- Nogueira, I. C. (2008). *Poéticas de multidão: Autonomias co(labor)ativas em rede* (Tese de Doutorado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).
- Novack, C. J. (1990). *Sharing the dance: Contact improvisation and American culture*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Parga Parga, P. (2018). *InvestiCreación artística: Metodología para la investigación artística en el ámbito universitario y de la educación superior*. Universidad Autónoma de Querétaro.
- Paxton, S. (n.d.). *Material for the spine: A movement study*. Contredanse Editions.
- Peers, J. (2008). Ballet and girl culture. In C. Mitchell & J. Reid-Walsh (Eds.), *Girl culture: An encyclopedia* (pp. 73–85). London: Greenwood Press.
- Pedraza, Z. (2011). La “educación de las mujeres”: El avance de las formas modernas de feminidad en Colombia. *Revista de Estudios Sociales*, 41, 72–83. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Pedraza, Z. (2008). De la educación física y el uso de sí: Ejercicios estético-políticos de la cultura somática moderna. *Revista Movimiento*, 14(2). 45-58.
- Pedraza, Z. (2007). Políticas y estéticas del cuerpo: La modernidad en América Latina. *Políticas y estéticas del cuerpo en América Latina*, 7–39. Bogotá: Universidad de los Andes-CESO.
- Pedraza Gómez, Z. (2006). Modernidad y orden simbólico: Cuerpo y biopolítica en América Latina. *Revista del Centro Cultural Universitario Aquelarre*, 1(9), 93–108.

- Pedraza Gómez, Z. (2009). En clave corporal: Conocimiento, experiencia y condición humana. *Revista Colombiana de Antropología*, 45, 147–168. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH).
- Pedraza Gómez, Z. (2009) [En clave corporal: conocimiento, experiencia y condición humana](#)- Revista colombiana de antropología, 2009. Vol.45, pag 147-168. Editor Instituto Colombiano de Antropología e Historia-ICANH
- Perez, G. (2002). *Os padrões de movimento no treinamento do ator: Análise crítica descritiva da padronização do movimento e sua incidência no desenvolvimento cenestésico expressivo do ator* (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia.
- Pires, E. (2007). *Cidade ocupada*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Piccini, A., & Kershaw, B. (2003). Practice as research in performance: From epistemology to evaluation. *Journal of Media Practice*, 4(2), 113–123.
- Porto, L. (2021). Laboratórios criativos: Metodologias e perspectivas transdisciplinares nas artes. *Paso al Paso*. Recuperado de <https://pasoalpasso.com>.
- Queiroz, L. (2012). Corporalização: BmC em dança. *Urdimento*, 19, 41–51. Recuperado de <https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/217>.
- Rocha, T. (2016). *O que é dança contemporânea? Uma aprendizagem e um livro de prazeres*. Conexões Criativas.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad-racionalidad. *Perú Indígena*, 13(29). 11–20.
- Rancière, J. (1996). O dissenso. A. Novaes (Org.), *A crise da razão*. Companhia das Letras.
- Sennett, R. (2012). *Juntos: Os rituais, os prazeres e a política da cooperação* (C. Marques, Trad.). Record.
- Ribeiro, D. (2017). *Lugar de fala*. Editora Letramento.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Un mundo ch'ixi es posible*. Tinta Limón.
- Rocha, L. V. (2014). *Processos compartilhados em dança: Experiências de criação e aprendizagem* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal da Bahia.
- Rengel, L. P., Carmo, C. E. O., Gonçalves, C. C. S., Lucena, A. S., & Santos, J. F. (2017). *Elementos do movimento na dança*. Salvador, BA: UFBA, Escola de Dança;

Superintendência de Educação a Distância.

- Rengel, L. P., & Ferreira, P. C. (2012). Dança: Escrita metafórica do corpo como linguagem que traz a memória traçada. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança*, 14.
- Rubin, G. (1996). El tráfico de mujeres: Notas sobre la “economía política” del sexo. *El género: La construcción cultural de la diferencia sexual*. In M. Lamas (Comp.), (pp. 35–96). PUEG, Miguel Ángel Porrúa.
- Salcedo Yepes, H. (2019). *Autoetnografía: Una metodología cualitativa* (Primera edición). Universidad Autónoma de Aguascalientes y El Colegio de San Luis.
- Setenta, J. (2008). *O fazer-dizer do corpo: Dança e Performatividade*. EDUFBA.
- Stern, A. (2005). *O espaço do jogo: A descoberta de uma educação criadora*. Summus Editorial.
- Santos, M. (2010). O lugar e o cotidiano. In B. S. Santos & M. P. Meneses (Orgs.), *Epistemologias do Sul*. Cortez.
- Segato, R. (2020). Feminismo e violência: Reflexões sobre a luta das mulheres na América Latina. São Paulo: Editora Boitempo.
- Segato, R. (2005). *Violência, gênero e raça: O que se passa na América Latina*. Editora Unesp.
- Sheets-Johnstone, M. (2011). The primacy of movement (2nd ed.). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Sheets-Johnstone, M. (2015). The corporeal turn: An interdisciplinary reader. Andrews UK Limited.
- Silva, R. R. da. (2018). *Uno, mapa de criação: Ações corporalizadas de um corpo propositor num discurso em dança*. (Tese de doutorado). Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil.
- Sennett, R. (2012). *Juntos: Os rituais, os prazeres e a política da cooperação*. (C. Marques, Trad.). Record.
- Sevegnani, C. (2019). *Acordos temporários: Coexistência e coimplicações na improvisação em dança*. (Tese de doutorado). Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil.

- Siedler, E. (2011). *Configurações de dança: A incerteza como condição de existência* (Dissertação de mestrado). Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil.
- Solnit, R. (2017). *Os homens explicam tudo para mim*. (D. Bottmann, Trad.). Cultrix.
- Sullivan, G. (2010). *Art practice as research: Inquiry in visual arts*. SAGE.
- Tambutti, S. (2004). El cuerpo como medida de todas las cosas. *Jorós*, 1(2), Departamento de Artes del Movimiento, IUNA, Buenos Aires.
- Tambutti, S. (2006). *Teóricos de Teoría General de la Danza*. Maestría en Educación Corporal, Universidad Nacional de La Plata. [Mimeo].
- Taylor, N. (2007). *The dance experience: Insights into movement and culture*. McGraw-Hill.
- Thanem, T., & Knights, D. (2019). *Embodied research methods*. SAGE.
- Paxton, S. (1987). Improvisation is a word for something that can't keep a name. L. Nelson & N. S. Smith (Eds.), *Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook* (pp. 125–129). Contact Editions.
- Pimenta, V. T. (2021). *Didática da invenção na improvisação em dança contemporânea* (Tese de doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais.
- Restrepo, E. (2014). Interculturalidad en cuestión. *Ámbito de encuentros*, 7(1), 14–15.
- Ribeiro, D. (2017). *O que é: Lugar de fala?* Letramento.
- Tiburi, M. (2015). *O ridículo político: Uma investigação sobre o risível, a manipulação da imagem e o esteticamente correto*. Record.
- Tridapalli, G. (2008). *Aprender investigando: A educação em dança é criação compartilhada* (Dissertação de mestrado). Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil.
- Walsh, C. (2009). Interculturalidad crítica y educación intercultural. *Seminario Interculturalidad y educación intercultural. Instituto Internacional de Integración del Convenio Andrés Bello*, La Paz. Acesso em: 12 mar. 2018.
- Vianna, K. (1990). *A dança*. Summus Editorial.
- Vallim, A. (2014). *Uma proposição para a dança: A restrição como possibilidade* (Dissertação de mestrado). Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil.

- Vallim, A., & Rocha, L. V. (2016). A cooperação como uma prática no ensino da dança. *Anais do X Colóquio Internacional de Educação e Contemporaneidade*. São Cristóvão, Brasil.
- Veloso, L. (2020). Ação cultural e ação artística: Territórios movediços. *Revista Brasileira de Estudos de Presença*, 10(2).
- Vicente, V. (2023). *Errância Passista: Frevo e processo de criação em dança*. Paco e Littera.
- Vigarelo, G. (2005). *Historia de la belleza: El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días*. Ediciones Nueva Visión.
- Velásquez, A.M; Álvaran, S.M (2022). Categorías asociadas a la transformación de migrantes en situaciones de vulnerabilidad a partir de los talleres artísticos de TransMigrARTS. *Revista TMA*, 3, 76.
- Velásquez, A.M; Camacho, S.; Zuniga, R. (2023). Modelización de los talleres prototipos TransMigrARTS: Una experiencia de reconocimiento de saberes. *Revista TMA*, 5, 84.
- Zlotnik, H. (2005). *Gender and migration*. In G. S. Phinney & P. L. Navas (Eds.), *Migration and globalization* (pp. 52-72). Migration Policy Institute.

Documentos:

- Documento de la Línea de investigación en Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades*. Registro calificado del proyecto de Doctorado en Estudios Artísticos de la Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Escrito por: Dra. Sonia Castillo Ballén
- Documento PROPOSAL_101007587-TransMigrArts-H2020-MSCA-RISE-2020-PART_B_Section_1
- Agencia Suiza para el Desarrollo y la Cooperación (COSUDE), Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), Agencia Alemana para la Cooperación Internacional (GIZ), Universidad Nacional de Colombia & Fundación para la Cooperación Synergia. (2007). *Acción sin daño como aporte a la construcción de paz: Propuesta para la práctica*. Bogotá, Colombia: COSUDE.

Charlas:

Adichie, C. N. (2009, outubro). *The danger of a single story* [Palestra TED]. TED Talks, Monterey, Califórnia. Disponível em https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story. Acesso em: 18 mar. 2020.

Ribeiro, D. (n.d.). *Lugar de fala* [Palestra TED]. TED Talks São Paulo, Brasil. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6JEdZQUmdbc&t=305s>.

ANEXOS

-Traducción en francés como requisito para la cotutela internacional.

DESTINATION III – TRANSLOCAR

3. FONDEMENTS THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES POUR EXPLORER LES CORPORALITÉS MIGRANTES

Ce volet se concentre sur l'élaboration du cadre théorique et méthodologique de cette recherche. Pour ce faire, il propose des dialogues entre les études artistiques, les études de la danse, les études du corps, les études des sensibilités, les études féministes (féminines noires, décoloniales et postcoloniales) et les études migratoires. Mon choix d'articuler ces domaines découle de l'intuition de recherche que, pour répondre et atteindre les objectifs que cette recherche propose, il était nécessaire de recourir à des méthodologies transdisciplinaires pour tenter, au moins, de s'approcher de la complexité des problématiques qui émergent lorsqu'on propose de croiser des questions artistiques, de genre et migratoires. En plus de l'interrelation, du croisement et de l'élargissement des frontières de la connaissance, le choix d'une approche transdisciplinaire se réfère à mon intérêt particulier pour les idées de mouvement, de déplacement, de transit évoquées par le préfixe trans ; ce qui implique nécessairement de courir le risque de naviguer dans des espaces frontaliers, en constante recreation, incomplétude et expérimentations.

Pour cela, je situe initialement l'état de l'art dans le domaine de la Recherche Création (RC) comme un substrat méthodologique qui, en mettant un accent particulier sur les approches pratiques, empiriques et créatives, soutient les pensées et actions artistico-scientifiques proposées par cette recherche. Je prends l'approche de la RC proposée par le Doctorat en Études Artistiques (DEA), dans laquelle elle est traitée comme une catégorie relationnelle-différentielle qui, en articulant des processus formatifs, créatifs, de projection et d'impact social, non seulement dans le domaine des arts mais aussi dans d'autres domaines de la connaissance, favorise l'élaboration de connexions horizontales entre différentes

formes de connaissance pour que la recherche ne soit pas subordonnée à la création, ni vice versa (Gómez, 2016). D'autre part, en tant qu'étudiante de la LECCS, qui fait partie de ce programme de doctorat, je me connecte aux perspectives proposées par celui-ci, depuis lesquelles la RC est valorisée dans un cadre dynamique et dialogique composé de questions existentielles, esthétiques et épistémologiques qui émergent des lieux d'énonciation de chaque chercheur et de leurs contextes. Dans cette perspective, les projets de recherche-crédation développés par la ligne "s'organisent à partir de l'étude des sensibilités et des esthétiques de la quotidienneté dans la recherche de proposer des routes méthodologiques à partir des pratiques corporelles artistiques et prosaïques orientées à contribuer aux enquêtes sur les représentations biopolitiques du sujet, de l'art, du genre, de la race et de la nation (...)" (Extrait du Document de Ligne, p.8 élaboré par la Dr. Sonia Castillo).

En dialogue avec ces approches, cette recherche se situe dans la "Crédation-Investigatrice", un type particulier de recherche-crédation proposé par la LECCS, dans lequel "le processus créatif apparaît comme un chemin méthodologique pour le développement de la recherche, c'est-à-dire que l'activité créative devient l'axe central de la recherche" (Extrait du Document de Ligne, p.10, 2016). Dans cette perspective, en lien avec les objectifs de la LECCS, je cherche à contribuer à la proposition de routes méthodologiques artistiques innovantes et efficaces, particulièrement à partir des ressources propres à la pratique de la danse, orientées à contribuer aux transformations sociales dans les processus de discrimination et de violence liés à la condition existentielle d'être une femme migrante.

Ensuite, je contextualise le programme européen "TransMigrARTS : Transformer la migration à travers les arts" et sa méthodologie basée sur la recherche-crédation appliquée (RCA) développée dans le contexte d'ateliers artistiques pour les communautés de migrants, avec lesquels cette recherche est tissée. Étant une méthodologie orientée à chercher des solutions innovantes basées sur des ressources artistiques pour des problèmes concrets de la vie sociale (Martínez, 2023), cette perspective a provoqué des changements fondamentaux dans cette recherche, particulièrement en ce qui concerne l'éthique de la recherche, nécessitant d'intensifier les actions de soin et d'attention aux effets et implications de chaque étape et action de recherche, car ce qui passe à être au centre des discussions ce sont les conditions de vie des personnes et des communautés migrantes.

En se liant à TransMigrARTS, il a également été nécessaire d'examiner et de contextualiser deux concepts clés proposés par le programme : le concept d'atelier artistique et celui de transformation. En ce qui concerne le premier, je situe les différents sens, significations et contextes dans lesquels ce dispositif a été utilisé au fil du temps, en mettant un accent particulier sur les perspectives, approches et formes d'utilisation dans le domaine artistique. Si, d'une part, l'atelier a été utilisé comme voie de recherche par plusieurs artistes et chercheurs, d'autre part, il manque des bibliographies spécifiques qui le définissent précisément comme une méthode de recherche en/de/pour les arts, ce qui m'a appelé à m'engager dans la tâche urgente et difficile de le définir et de le systématiser ; ainsi, une partie de ces actions est introduite dans ce chapitre. Quant au concept de transformation, je problématise son usage récurrent comme mécanisme de neutralisation des différences, propre à la rationalité moderne-coloniale ; à l'inverse, je l'examine à partir des pratiques de danse et des perspectives collaboratives et émancipatrices. Ces réseaux d'idées ont permis de l'approcher de la notion d'incidence sociale, en l'abordant comme un chemin possible pour changer les conditions d'existence.

Arturo Escobar (2017) définit l'incidence sociale comme la capacité des communautés à intervenir activement dans leurs réalités, en résistant aux structures de pouvoir qui tentent d'imposer des modèles hégémoniques, en particulier ceux provenant du Nord Global. Il comprend cette incidence comme un processus transformateur qui émerge des propres communautés – en particulier les communautés afro-colombiennes et indigènes – qui luttent pour redéfinir les relations de pouvoir et les modèles de développement, de justice et de bien-être à partir de leurs propres contextes culturels et ontologiques. Pour Escobar, par conséquent, l'incidence sociale n'est pas seulement une question d'impact visible, mais implique un changement profond dans les formes de connaissance, de pratique et de façons d'être dans le monde. Elle se produit lorsque les communautés sont capables de faire valoir leurs identités et cultures de manière autonome, agissant comme agents de leur propre transformation (Escobar, 2017). C'est à partir de ces réflexions que je propose la notion de pratiques transformatrices entendues comme des processus collectifs, inachevés et situés.

D'où la nécessité de s'engager dans des études critiques des corporalités et des sensibilités pour enquêter sur les processus socioculturels et historiques à partir des façons dont la catégorie de corps et d'existence humaine a été comprise, interprétée et valorisée dans différentes sociétés. Dans cette session, il est évident que, si d'une part la modernité a établi un modèle du corps pensé comme une substance physique et organique, les perspectives ontologiques et épistémologiques contemporaines, en particulier en Amérique latine, ont resignifié ces significations à partir d'une multiplicité de sens liés à la condition corporelle de la vie (Bovio, 1998, 1995, 2005); la critique des modèles d'éducation corporelle basés sur des régimes biopolitiques (Pedraza, 2004, 2008, 2010); l'exploration de la dimension politique des sensibilités (Mandoki, 2006; Castillo, 2015); tous les précédents connectés à un mouvement commun de pensée appelé tournant corporel¹⁰⁴ qui, de manière synthétique, cherche à comprendre, interpréter et transformer les existences de et à partir du corps, à partir de compréhensions de celui-ci comme un système intégré, politique, dynamique et situé.

En assumant le caractère actif et épistémologique des pratiques corporelles dans le processus de configuration des subjectivités et des sensibilités, je me rapproche des épistémologies féministes depuis des perspectives intersectionnelles, à partir desquelles il a été possible d'explorer les dimensions subjectives comme sources de connaissance, de confrontation et de résistance (hooks, 2005; Collins, 2019) face aux postulats idéaux d'objectivité, de rationalité et de neutralité. Ces outils m'ont permis d'enquêter sur la manière dont différentes structures, niveaux et appareils de pouvoir impriment des traces dans la vie quotidienne des femmes à travers la production de significations, de représentations et de valorisations violentes qui, historiquement, continuent d'exclure, d'invisibiliser et de priver de vie les femmes dans différentes parties du monde.

D'autre part, en m'appuyant toujours sur la perspective de l'intersectionnalité (Crenshaw, 1989), je cherche à établir des dialogues avec les questions migratoires, car la relation genre-migration est récente non seulement dans le domaine des théories migratoires latino-américaines (Herrera 2012; Marinucci, 2007; Castellanos, 2005), mais aussi dans un

¹⁰⁴ Proposé par la chercheuse Zandra Pedraza et approprié par le LECCSP et promu par celui-ci en collaboration avec des chercheurs latino-américains tels que le Réseau National de Recherche El Giro Corporal <https://comunidad.udistrital.edu.co/girocorporal/>

contexte international (Boyd, 2006; Zlotnik, 2005; Magliano, 2015; Guzmán-Ordaz, 2011; Anthias, 2012). Pour cela, je cherche à mettre en lumière et à problématiser les mécanismes et stratégies d'invisibilisation des corps des femmes migrantes et des personnes féminisées, dont les expériences sont traversées par différentes formes de subordination, souvent combinées dans le maintien de régimes d'oppression. Les questions deviennent plus complexes lorsque je réfléchis aux relations genre-migration en dialogue avec les pratiques de danse, car il existe encore peu de recherches abordant de manière complexe les problématiques dérivées de la relation entre ces univers. Cette demande m'a conduit au défi de développer des chemins méthodologiques utilisant des instruments artistiques, en particulier la danse, dans le but de contribuer à l'approfondissement des questions liées aux dynamiques variées de la migration féminine et de reconnaître, valoriser et contribuer à des changements positifs dans les expériences et conditions de vie des femmes migrantes.

C'est à partir de ce réseau dialogique et complexe tissé entre aspects théoriques et méthodologiques que je propose Transloquer, une proposition de chemin méthodologique pour explorer les corporalités et sensibilités des femmes migrantes à travers des dispositifs particuliers du mouvement en danse. Transloquer se compose de quatre axes pratiques : 1) Jouer avec des pratiques d'improvisation ; 2) Recréer des images, auto-images et imaginaires ; 3) Transformer l'espace en lieu et 4) Créer en déplacements. Le mouvement comme possibilité inventive est ce qui unit ces concepts qui, en relation, dessinent une pratique créative partagée, collaborative et située. Comme déjà mentionné, l'intention n'est pas de proposer une méthodologie déjà faite et répliquable comme un modèle, mais plutôt de présenter des pistes et des indications théoriques et pratiques qui peuvent éclairer des possibilités et des stratégies pour transformer les conditions d'existence des femmes migrantes.

Ainsi, Translocar se tisse avec l'intention de mobiliser les malaises féminins incarnés qui se produisent dans le corps, comme un environnement biopolitique qui témoigne de la multiplicité des sens du sensible. De telle manière que, comme pratique transformatrice, il s'oriente vers la singularisation, car il met en lumière les particularités de chaque personne dans la relation avec le collectif. Translocar est la recherche continue de stratégies dans la danse à travers l'ouverture des expressivités corporelles à partir de processus de connexion

du sujet avec lui-même, avec l'autre et avec le temps présent. Transloquer est, par conséquent, se déplacer à travers et avec les différences, c'est le malaise, la friction, le choc, c'est un accord temporaire, une paradox, c'est le doute. Transloquer est subvertir et démanteler des catégories essentialisantes qui servent à emprisonner notre existence en tant que femmes. C'est un mouvement de transfert vers un autre côté, vers un autre lieu, vers d'autres positions, c'est un changement de localisation. C'est une pratique de territorialisation et de déterritorialisation comme possibilités créatives. Translocar, c'est s'impliquer à travers les contingences, à travers de multiples lieux construits à partir des autres, dans l'interaction. Translocar, enfin, se rapproche des situations d'évasion, de fuite, de vazamento¹⁰⁵. C'est pourquoi l'image des eaux qui coulent formant une rivière et qui à un moment donné du processus s'échappent, me semble une image juste pour penser aux corps transloqués, des corps qui inventent de nouvelles possibilités de trajectoires, de raccourcis, de bifurcations et de flux spatio-temporels et qui, en mouvement, tracent d'autres chemins d'existence sur la terre.

3.1 La Recherche Création : État de la Question

Malgré les avancées significatives, et étant une option de plus en plus reconnue par divers contextes académiques internationaux, lorsqu'il s'agit de l'approche entre pratiques scientifiques et pratiques artistiques, même au sein des programmes académiques des arts, il existe de nombreuses tensions et obstacles dans le processus de légitimation et d'autonomie de la recherche dans les arts. En paraphrasant Borgdorff (2012), les principaux débats actuels sur la recherche-crédation tournent autour de la validité et de la régulation des recherches de caractère artistique en tant qu'elles échappent aux modèles et protocoles scientifiques conventionnels préalablement établis comme critères universels et incontestables de vérité.

L'origine du concept de recherche-crédation provient, principalement, du contexte anglo-saxon, à partir d'une tension académique depuis que des disciplines créatives et

¹⁰⁵ Le mot "vazamento" en portugais signifie : verser ou renverser (un liquide) dans un récipient ou un lieu, dans Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2024, consulté le 26 septembre 2024.

artistiques, comme le design et l'architecture, se sont insérées dans l'université, initiant de nombreux débats sur ce que, jusqu'alors, l'académie avait compris et validé comme un phénomène de recherche. Ce processus produit la nécessité pour la communauté académique-artistique de systématiser un modèle de recherche qui puisse englober les particularités de la nature du type de connaissance produite à partir des arts (Sullivan, 2006). Ces tensions ouvrent de nombreuses questions sur : la culture, les sens et les significations des pratiques de recherche académique ; les façons d'évaluer les thèses dans le domaine artistique par rapport aux thèses situées dans des modèles scientifiques traditionnels ; la validité et l'évaluation des résultats dérivés de la pratique artistique comme résultats de recherche-crédation ; la séparation récurrente entre la pratique de recherche, vue comme une activité réflexive, et la pratique artistique, considérée comme purement pratique ; ainsi que la reconnaissance de la nécessité d'étudier et de théoriser sur les méthodologies utilisées par les artistes et les designers dans le développement de thèses. Ces questions produisent la nécessité pour la communauté académique-artistique de systématiser un modèle de recherche qui puisse englober les particularités de la nature du type de connaissance produite à partir des arts (Sullivan, 2006).

L'académie anglo-saxonne propose la Recherche-crédation (Research-creation) à partir de la Pratique comme recherche (Practice as research - PAR); la comprenant comme une recherche académique originale développée pour acquérir de nouvelles connaissances, en intégrant des éléments pratiques tant dans la méthodologie que dans les résultats de la recherche. À partir de l'intérêt de problématiser les questions académiques et créatives proposées par la PAR, le chercheur Baz Kershaw et son équipe de l'Université de Bristol (2001-2005) proposent la Pratique comme Recherche en Performance (PARIP) située spécifiquement dans le domaine des arts du spectacle et de la scène (Piccini, 2003).

Il existe de nombreuses lignes, façons de faire et de nommer dans les différentes universités et centres de recherche avancée répartis dans le monde entier. Parmi eux, on peut voir qu'il existe une tendance à différencier la recherche sur l'art de la recherche en art (Conte, 2000; Lancri, 2002; Fortin, 2006). La recherche sur l'art se réfère à des recherches intéressées à analyser des œuvres et/ou des processus artistiques, qui peuvent couvrir des aspects de production, de création, de réception dans leurs dimensions artistique, politique, sociale, économique (...) et d'un point de vue externe. La recherche en arts, en revanche, est réalisée

par l'artiste à partir du développement d'un processus artistique personnel et/ou collectif, qui peut aboutir à la configuration d'une œuvre, d'une méthodologie, de la systématisation d'une pratique (...) à partir de laquelle sont articulés des concepts, des catégories et des connaissances qui émergent de l'expérience créative elle-même. Borgdorff (2010) ajoute une catégorie supplémentaire, la recherche pour les arts, qui, selon l'auteur, sont des recherches dédiées à la découverte de nouveaux instruments/technologies et matériaux au service du développement de la pratique artistique et de la proposition d'expérimentation innovante.

Dans le contexte européen, il existe également de nombreux référents et recherches corrélées, comme c'est le cas de l'École Technique Supérieure d'Architecture de l'Université Polytechnique de Madrid, où l'on parle de Projeter/Recherche (P/R); qui se définit comme un système de recherche qui aborde et actualise la méthodologie Action/Recherche. Selon Muñoz (2009), le P/R s'organise à travers une didactique dialogique, et de l'union entre l'activité de projet et la recherche, traditionnellement séparées dans le domaine de l'architecture, avec l'intention de créer un système d'échange d'informations entre d'autres domaines de la connaissance, avec l'art, la science, la politique et l'écologie (...), afin d'améliorer la qualité des recherches et de construire une nouvelle culture de recherche durable basée sur l'expérience pratique.

Dans le contexte français, en raison d'une réalité institutionnelle particulière qui sépare les Écoles d'Art des Universités, la question de la recherche-crédation dans l'expérience doctorale en est à sa phase inaugurale et reste ouverte au débat. Cette fragmentation a produit des besoins de négociations autour de l'institutionnalité de la recherche en relation avec l'institutionnalité des arts dans les processus de production de connaissances, car le processus de formation des artistes n'est pas sous la responsabilité du Ministère de l'Enseignement Supérieur, de la Recherche et de l'Innovation, mais du Ministère de la Culture. Cette particularité a déclenché d'importants débats autour de la RC dans l'environnement académique concernant la justification de son inclusion, les spécificités de ses formats, méthodologies, différents approches et perspectives institutionnelles, et la légitimation de ce type particulier de production de connaissances (Martínez Thomas, 2018). Cela montre que "la constitution du champ de la Recherche Création n'est pas une question épistémologique ;

c'est aussi une question de négociations d'ordres pluriels : institutionnel, politique, économique, symbolique" (Borgdorff, 2012 cité par Martínez Thomas, 2018).

C'est dans ce contexte que, depuis 2011, à partir de dialogues et d'échanges entre une quinzaine d'Écoles Doctorales réparties dans tout le pays, a été créée la "Réseau des Écoles Doctorales Art et Médias" (RESCAM¹⁰⁶), qui a pour l'un de ses principaux objectifs la visibilité et la légitimation de disciplines qui, souvent, sont considérées comme mineures par rapport à d'autres sciences. Parmi ses différentes activités scientifiques, RESCAM se distingue aujourd'hui comme l'un des principaux interlocuteurs avec les organismes publics autour du débat sur la recherche-crédation, en particulier dans le contexte doctoral, établis à travers des propositions d'actions et de stratégies d'articulation entre la pratique de recherche académique et les pratiques créatives propres aux écoles d'art.

Le réseau s'oriente davantage vers la Recherche en Création (Gossolin) car il estime que ce terme est celui qui se rapproche le plus du caractère opérationnel et de la nature même de ce type de recherches qui intègrent le faire et le penser, où le chercheur, avec la rigueur nécessaire, décrit, réfléchit, reconnaît et valorise des concepts et des actions à partir des connaissances qui émergent de sa pratique. Comme l'affirme Martínez (2018), cofondatrice du réseau, "(...) de manière empirique, à travers le travail artistique, il est possible de concevoir une nouvelle méthode permettant d'ouvrir de nouvelles voies de questionnement sur l'art et/ou sur tout aspect de la société contemporaine, selon des modalités non encore imaginées ou pensées. La création artistique devient également un outil de compréhension du monde, profondément enraciné dans la recherche" (Martínez, 2018, p.6).

Pour sa part, Christine Buignet de l'Université d'Aix-Marseille propose quatre pistes importantes à partir desquelles nous pouvons réfléchir aux possibilités de ces modes particuliers de recherche et de création (cité par Martínez Thomas, 2018, p.23) :

1. La recherche peut questionner un problème posé par la pratique et se théoriser. Si la question est pertinente, elle peut conduire au développement d'un concept opérationnel

¹⁰⁶ Pour en savoir plus sur le réseau RESCAM, accédez à : <http://res-cam.com>

pour l'analyse d'un corpus plus large, mettant en évidence des caractéristiques encore non identifiées de l'art ou de la société contemporaine, etc.

2. Le questionnement théorique peut également préexister par une interrogation que la pratique, pour sa part, expérimente et qui sera alimentée par de nouvelles pistes de réflexion, et vice versa.
3. De manière empirique, à travers un travail artistique, il est possible de concevoir une nouvelle méthode permettant d'ouvrir de nouvelles voies de questionnement sur l'art et/ou sur tout aspect de la société contemporaine, selon des modalités non encore imaginées ou pensées. La création artistique devient un outil de compréhension du monde, profondément enraciné dans la recherche.
4. Une recherche qui répond à une commande ; mais le travail peut, à travers des interrogations, des études de terrain, des expériences artistiques, détourner le projet initial et développer un nouveau concept d'objet, d'espace, de service...

Ces pistes révèlent les divers portées et configurations que la pratique artistique peut assumer au-delà des formes traditionnelles centrées exclusivement sur des questions esthétiques. Une telle diversité d'application peut se refléter dans la nature même de la connaissance artistique qui, contrairement aux modèles scientifiques traditionnels qui travaillent à la recherche de la vérité, s'établit dans le champ des possibilités inventives, comme des vecteurs qui nous ouvrent constamment à des questionnements. C'est précisément la possibilité de proposer quelque chose d'innovant, d'utile ou de stimulant aux membres de cette communauté qui justifie sa reconnaissance académique comme un processus de recherche légitime, particulier, qui se développe dans un domaine spécifique de la connaissance.

Ainsi, en tant que thèse en cotutelle avec l'Université de Toulouse Jean Jaurès dans l'École Doctorale Allph@ (Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication), membre fondateur de RESCAM, cette recherche située dans le programme de Doctorat en Arts et Sciences de l'Art cherche à problématiser les manières d'articuler les connaissances artistiques dans la recherche académique avec l'intention de contribuer à des solutions créatives à des problèmes sociaux, dans ce cas particulier : les problèmes dérivés de la condition migrante.

D'autre part, en Amérique latine, les discussions sur la recherche-création sont un débat en pleine expansion, en particulier dans le contexte universitaire des Arts. Au Brésil, spécifiquement à l'Université Fédérale de Bahia - UFBA, dans le cadre du Programme de Postgraduate en Arts Scéniques - PPGAC, depuis les années 1990 avec les études d'ethnosc  nologie, inaugurées par le professeur Armindo Bi  o, des questions liées à l'importance de la pratique et de la corporalité du chercheur comme piliers structurants de l'action de recherche, étaient déjà au centre des discussions. Ciane Fernandes, professeur-chercheur du même programme, à partir de dialogues avec la perspective de la Pratique comme Recherche (Nelson, 2013) et de la Recherche Performative (Hansen, 2006) propose l'approche Somatique Performative, à partir de laquelle elle tisse des réflexions méthodologiques depuis la congruence entre composants somatiques, pratiques et de recherche, révélant la créativité et l'instabilité comme facteurs intrinsèques de l'acte de recherche, déstabilisant les désirs compulsifs de faits pouvant être contrôlés et vérifiés de manière linéaire.

Ces approches résonnent également avec les contributions du chercheur Pablo Parga (2018) de l'Université Autonome de Querétaro - Mexique et du réseau InvestiCreación Artística (2012). En paraphrasant l'auteur, la création du néologisme InvestiCreación est une tentative critique de reconceptualiser la présence et la valeur de la recherche pour la détacher purement et exclusivement des postulats scientifiques, en proposant des voies méthodologiques qui articulent de manière horizontale et dialogique les pratiques artistiques avec les pratiques académiques.

Dans le contexte colombien, la recherche-création prend de l'ampleur et s'institutionnalise principalement par la présence et l'incorporation de pratiques artistiques dans l'enseignement supérieur, ainsi que par la nécessité de représentation - à travers des outils sensibles - des diverses et complexes expériences des réalités sociales colombiennes. En ce sens, la recherche-création dans le contexte académique colombien se distingue par le fait qu'elle va au-delà des limites de l'institution artistique, en se connectant avec des domaines tels que les sciences sociales et humaines, ainsi qu'avec les spécificités de l'expérience humaine, dans le but de contribuer à une compréhension critique de la réalité sociale et à la formation de subjectivités critiques.

Depuis 2007 à Bogotá, en réponse aux besoins de la communauté académique, s'est développée au sein de la Faculté des Arts ASAB de l'Université Distrital Francisco José de Caldas, la configuration d'un Programme de Postgraduate en Études Artistiques. Ces besoins sont apparus en lien avec l'urgence d'explorer et de proposer des perspectives plus larges sur la connaissance, la recherche, la création et l'interprétation, et de légitimer d'autres formes possibles de production de connaissances à partir de perspectives plus sensibles, intégratrices et relationnelles. Pour le Doctorat en Études Artistiques, la recherche-crédation se présente comme un composant fondamental qui se déploie dans des positions critiques et/ou décoloniales qui se matérialisent en modes d'intervention dans le domaine social. Le DEA, en paraphrasant Gómez (2016), propose la Recherche-Création comme une catégorie relationnelle-différentielle : relationnelle parce qu'elle facilite des connexions horizontales entre différentes formes de connaissance dans lesquelles la recherche ne se subordonne pas à la création, ni vice versa. Différentielle, parce qu'elle s'organise comme le résultat de l'articulation entre la formation, la création et la projection sociale dans le domaine de l'art et d'autres domaines disciplinaires et non disciplinaires, orientée vers la réflexion critique sur les formes effectives d'incidence dans le domaine social.

Ainsi, le programme propose deux catégories de recherche centrales et complémentaires que nous appelons "Recherche-Créatrice" et/ou "Crédation-Recherche". Dans le cas de la première modalité, les formulations créatives font partie du processus d'élaboration théorique et méthodologique ou se présentent comme le résultat de celui-ci sous forme de création artistique, socioculturelle, auto-créative et/ou scientifique. Dans le cas de la deuxième catégorie, dans laquelle se situe cette thèse, le processus créatif apparaît comme un chemin méthodologique pour le développement de la recherche, c'est-à-dire que l'activité créative devient l'axe central de la recherche. Spécifiquement au sein de la ligne d'Études Critiques des Corporalités, des Sensibilités et des Performativités (LECCSP), qui fait partie de ce programme de doctorat, la recherche-crédation est valorisée sur la base de postulats dynamiques et dialogiques à partir desquels les recherches sur les aspects existentiels, artistiques et épistémologiques du chercheur et de son contexte guident les processus de compréhension et d'interprétation qui se développent dans les projets de recherche-crédation. C'est à partir de ce réseau de forces que, dans le LECCS,

(...) l'accent de la recherche-créative repose sur l'étude des sensibilités et des esthétiques de la quotidienneté, orientant les projets de la ligne vers la proposition et l'innovation de routes méthodologiques de recherche-crédation, dont les perspectives et les portées cherchent à contribuer à la compréhension de la manière dont les pratiques corporelles artistiques et prosaïques participent à la modélisation sociale et collective des représentations biopolitiques du sujet, de l'art, du genre, de la race et de la nation (...) (Extrait du Document de la Ligne de recherche en Études Critiques des Corporalités, des Sensibilités et des Performativités. Université Distrital Francisco José de Caldas. p. Écrit par : Sonia Castillo Ballén, 2016, p.7).

En ce sens, en paraphrasant Castillo (2016), la perspective de la RC proposée par le LECCSP se développe à partir de deux axes de tension : d'une part, elle met en lumière les formes spécifiques par lesquelles les personnes et les groupes sociaux font, comprennent, ressentent et interagissent à partir de dynamiques particulières liées tant aux pratiques artistiques qu'aux pratiques culturelles ; d'autre part, elle contribue avec des perspectives académiques pour enquêter sur ces pratiques. Pour cela, la ligne adopte une vision holistique de la recherche qui englobe une pluralité d'approches, de perspectives et de paradigmes. De même, elle traite l'activité créative d'un point de vue large, cherchant à la nommer et à l'activer à partir de ses diverses typologies, à savoir, la créativité artistique, la créativité socio-culturelle, la création scientifique et la possibilité auto-créative (...).

À partir de ces aspects, la ligne reconnaît également que la tension entre recherche et création est déterminée par le lieu d'énonciation de ceux qui recherchent, ce qui reflète la dynamique et les conditions existentielles des chercheurs et des artistes impliqués dans le processus. À partir de cette reconnaissance, elle s'appuie sur le concept d'enquête comme forme d'incarnation de cette tension, la comprenant comme une action complexe qui implique des dynamiques sensibles et émotionnelles, telles que l'intuition, la perception, l'imagination, la mémoire collective et les pratiques culturelles (...) présentes dans les activités tant artistiques que de recherche.

Ainsi, en pensant l'enquête dans ses multiples synonymes de curiosité, d'examen, de fouille, de flairage, de tissage, d'interrogation, de remue-ménage, elle enrichit corporellement la tension entre recherche et création car elle lie les possibilités de voir, de sentir, de toucher,

d'écouter, et un nombre incalculable d'activités que les personnes mettent en œuvre lors de la réalisation tant de la recherche que de la création, du jeu, qui, cependant, ne sont souvent pas valorisées dans l'activité de recherche (Document de Ligne, CASTILLO, 2016, p.31).

Selon les propositions du LECCSP, l'incorporation du lieu d'énonciation du sujet chercheur comme axe directeur des processus de recherche-crédation implique de reconnaître et d'aborder les expériences et les effets vécus tant par le chercheur que par les communautés collaboratrices, comme des données de recherche. En se mettant en dialogue et en contraste avec des processus créatifs, d'argumentation théorique, réflexive et méthodologique, ils génèrent des architectures de recherche et des résultats particuliers où chaque instance se complète et s'alimente mutuellement.

Dans le cas particulier de cette recherche, je propose un processus de recherche-crédation sur l'étude des corporalités et des sensibilités des femmes migrantes, en partant d'abord d'un processus réflexif sur ma propre condition de danseuse migrante, à la recherche de formulations méthodologiques utilisant des instruments propres aux arts, qui puissent contribuer à renforcer les processus de réexistence et de recréation face aux innombrables processus de violence que vit quotidiennement cette communauté particulière. Ces processus visent également à contribuer à l'approfondissement des débats sur les principes méthodologiques de la RC au niveau international et à signaler des formes alternatives et innovantes de recherche dans le domaine des études de la danse, en particulier en Colombie.

C'est à partir de ces intérêts que je m'intègre aux noyaux de recherche-crédation associés au LECCSP : 1- Expériences et pratiques de création dans le domaine artistique ; 2- Études du corps ; 3- Études des sensibilités et des inter-sensibilités ; 4- Pratiques de danse et de mouvement expressif ; 5- Pratiques somato-politiques ; 6- Recherche-crédation comme innovation sociétale ; 7- Recherche sur les migrations et les déplacements, les processus de paix et de réexistence. À partir de l'interrelation entre ces noyaux, on enquête, depuis des perspectives méthodologiques artistiques, interdisciplinaires et auto-ethnographiques, sur les pratiques de mouvement dansé situées dans les contextes de communautés de femmes en situation de migration.

Avec cette brève cartographie, il est possible de visualiser le caractère flexible et innovant de la RC, car elle assume des dimensions pratiques, empiriques et expérimentales comme des voies légitimes et abondantes pour explorer de nouvelles questions, dispositifs et possibilités pour la production de connaissances. Ainsi, elle semble être une forme fertile pour enquêter sur les portées, effets et limites des pratiques artistiques destinées à un objectif spécifique.

D'autre part, à partir de liens de collaboration entre l'UDFJC, spécifiquement depuis le LECCSP et l'Université Toulouse Jean Jaurès, ces débats prennent d'autres nuances basées sur des questions épistémologiques communes situées dans le champ de la "Recherche Création Appliquée", qui, en définitive, en paraphrasant Martínez (2021), est un champ qui cherche à brouiller les frontières rigides (institutionnelles, professionnelles et idéologiques) de ce que l'on entend traditionnellement par "Art Pur", en proposant des dialogues entre l'art, d'autres domaines de la connaissance et des secteurs sociaux à la recherche de réponses, d'innovation et d'amélioration de la vie sociale. C'est un pari (...) "pour un art qui puisse transformer, apporter un bien-être physique ou moral, permettre le développement personnel, réparer les traumatismes ou soulager les difficultés, mieux travailler en groupe, résoudre des problèmes au travail" (Martínez, p. 18, 2021). Un exemple clair d'un champ d'application de cette méthodologie est le projet international actuel TransMigrARTS, avec lequel cette recherche est développée. C'est un sujet que j'approfondirai ci-après.

3.2 Le Programme TransMigrARTS et la Recherche-Création Appliquée

TransMigrARTS - Transformer la migration par les Arts est un programme approuvé et financé par l'Union Européenne dans le cadre de l'appel à projets Research and Innovation Staff Exchange - RISE, dans le cadre des actions Marie Skłodowska-Curie du programme Horizon 2020. Il s'agit d'un macro-projet international de 5 ans (2020-2025) qui propose la création d'un réseau d'échanges entre artistes, chercheurs et experts d'Europe et d'Amérique

latine, centré sur l'hypothèse que "les arts de la scène, à travers les outils de recherche-crédation, peuvent contribuer à transformer et améliorer les modes d'existence assignés aux personnes migrantes en situation de vulnérabilité" (extrait du site web du projet mentionné).

À travers des processus de mobilité scientifique entre les pays membres, les personnes et structures participant au projet sont des établissements d'enseignement supérieur publics et privés et des entreprises culturelles dans quatre pays : Université de Toulouse Jean Jaurès ; Aparté Théâtre, Bataclown, Les Anachroniques de France ; Université Distrital Francisco José de Caldas et Université d'Antioquia de Colombie ; Université d'Aarhus du Danemark ; agence d'État espagnole rattachée au Ministère de la Science et de l'Innovation ; École Universitaire des Arts TAI, Projet Ñaque, Remiendo Teatro et Université de Grenade d'Espagne. Ils se réunissent autour de l'objectif commun de générer des réseaux de recherche et d'innovation interdisciplinaires, intergénérationnels et intersectoriels entre entreprises culturelles, chercheurs, artistes/chercheurs hispanophones. L'objectif principal est de "modéliser des ateliers artistiques socialement innovants et transformateurs, à travers une méthodologie de recherche-crédation appliquée, qui servent à contribuer, transformer et améliorer les modes d'existence des personnes migrantes en situation de vulnérabilité" (extrait du document Proposal, p.4).

En ce sens, son architecture méthodologique s'organise à travers l'application d'ateliers artistiques interdisciplinaires pour des communautés migrantes vulnérables, avec l'intention de tester son hypothèse à travers l'application de ressources artistiques comme outils de transformation sociale et de méthodologies tissées à partir de l'articulation entre précision scientifique et sensibilité artistique. En plus de collaborer au renforcement de la production scientifique dans le domaine de la recherche-crédation appliquée où il existe encore peu de références, l'un des objectifs du projet est de générer des outils clairs et efficaces pour que les artistes-chercheurs puissent continuer et approfondir des recherches situées dans ce domaine. Pour cela, il propose de systématiser et de rendre visibles, surtout, les pratiques de recherche, partant de l'hypothèse que "la Recherche Création Appliquée à des communautés spécifiques peut être une forme de "recherche-action" ou "d'intervention", depuis le domaine des arts, avec une grande utilité sociale" (Martínez / Naugrette, 2020).

La conception méthodologique de TransMigrARTS s'organise en 6 phases ou paquets de travail (PT) répartis en fonction des objectifs spécifiques de : 1. observer, 2. évaluer, 3. modéliser et 4. mettre en œuvre des ateliers artistiques prototypes (dans les domaines du théâtre, de la danse, du clown, de la musique et de la performance). Le projet commence avec le paquet de travail 1 (PT1) par la réalisation d'ateliers interdisciplinaires (art, psychologie, anthropologie, sociologie, géographie, sciences de l'éducation, etc.) orientés à développer un outil d'observation et d'évaluation des ateliers artistiques transformateurs afin de démontrer leur efficacité. Cet outil créé collectivement sera validé dans le PT2, à travers son application dans 10 ateliers réalisés avec différentes populations migrantes et différentes disciplines des arts de la scène. Dans le PT3, l'objectif scientifique principal est de modéliser des prototypes artistiques par un processus d'analyse et de recherche comparative des résultats scientifiques générés avec le PT2 afin d'identifier les critères et dispositifs artistiques ayant le plus grand impact transformateur.

Enfin, les ateliers prototypes créés seront mis en œuvre dans le PT4, cherchant à couvrir une diversité de populations migrantes, ainsi que des associations et institutions travaillant à soutenir les personnes migrantes en situation de vulnérabilité. Les trois paquets de travail suivants PT5, PT6 et PT7 sont orientés, respectivement, à diffuser et communiquer les résultats obtenus à tous les partenaires du programme et au grand public ; régir, gérer et contrôler la qualité des produits artistico-scientifiques produits ; réguler et protéger les données pour garantir le respect des normes éthiques et de qualité du projet. Ces phases/paquets de travail et leurs actions scientifiques respectives peuvent être mieux visualisés dans le tableau suivant :

Work package N°	Work Package Title	Activity Type	Number of person months involved per secondment	Lead Beneficiary	Start Month	End month
WP1	Development of an observation and assessment tool for transformational artistic workshops	Research Training	123	Aarhus Universitet	1	7

WP2	Use of the observation and assessment tool on transformational artistic workshops	Research Training	133	Universidad de Granada	8	17
WP3	Modelling of the prototype workshops	Research Training	31	Remiendo Teatro & Université Toulouse II-Jean Jaurès	18	20
WP4	Implementation of the prototype workshops	Research Training	144	Université Toulouse II-Jean Jaurès	21	42
WP5	Dissemination and Communication	Dissemination Training	52	Proyecto Ñaque	1	48
WP6	Project governance and management	Management Coordination Quality control	4	Université Toulouse II-Jean Jaurès	1	48

Tableau B1 – Liste des Paquets de Travail (WP), extrait du document Proposal, page 6.

Cette thèse se joint à TransMigrARTS et à sa complexe architecture méthodologique, en raison de l'affinité et des intérêts de recherche en relation avec les débats sur l'art et la migration et de la possibilité de connexion à une communauté d'étrangers latino-américains et européens, comme une opportunité de comprendre et de pratiquer : la recherche comme un scénario glocal, l'enquête de manière comparée entre différentes pratiques et communautés migrantes, l'approfondissement des expériences en recherche-crédation appliquée depuis la bioéthique et l'engagement à travailler collaborativement pour la résolution de grands problèmes sociaux mondiaux, comme c'est le cas de la migration.

L'intérêt et l'urgence de s'engager dans ces débats et problématiques depuis une perspective de genre ont été un autre lien fondamental qui a mobilisé la réalisation de ce lien. En ce qui concerne les questions de genre, TransMigrARTS se positionne à deux niveaux différents : le premier est en relation avec le réseau de chercheurs dans lequel les femmes sont largement représentées dans les diverses disciplines artistiques et scientifiques, ainsi que

dans les postes de responsabilité dans les entreprises et/ou organisations socioculturelles qui font partie du projet et qui présentent un engagement clair envers les questions d'égalité de genre. D'autre part, il y a l'engagement de la présence, de la participation et de la représentativité des femmes dans les populations migrantes qui participent au programme, car des recherches récentes dans le domaine des études de genre et des études migratoires montrent que, tant en Colombie qu'en Europe, les femmes représentent 51 % de la population migrante. En ce sens, divers ateliers sont organisés spécifiquement pour les femmes et/ou depuis des perspectives de genre. L'un d'eux est précisément l'atelier que je propose avec cette recherche.

Comme mentionné dans le chapitre précédent, le lien avec ce programme se présente comme une invitation à des transformations, en particulier en ce qui concerne l'approche méthodologique. Initialement, cette recherche se situait dans le domaine de la création artistique et mettait un accent particulier sur le processus d'analyse d'œuvre. Se connecter à TransMigrARTS a signifié un déplacement du domaine de la création artistique vers le domaine de la recherche-crédation appliquée, qui, en fin de compte, consistait à proposer des instruments artistiques à appliquer sous forme d'ateliers avec des objectifs, des étapes de recherche et des résultats définis orientés vers la recherche de solutions concrètes à des problèmes socioculturels provenant d'une condition spécifique : la condition migrante. En d'autres termes, cela signifiait "déplacer" l'art de sa fonction purement esthétique, en le mettant au service d'une communauté et de ses possibilités de transformation sociale" (Martínez, 2017). Ce changement a impliqué des exercices constants de redéfinition de concepts, d'abandon d'idées préconçues et de propositions de nouvelles architectures de pensée de manière située avec mes propres contextes et ceux des communautés collaboratrices.

Mon premier contact avec la méthodologie de la Recherche-Création Appliquée a eu lieu en 2019 lors d'un Séminaire - Atelier proposé par la professeure Monique Martínez, dans le cadre du Doctorat en Études Artistiques et du LECCSP. Monique introduisait déjà le concept basé sur des expériences pratiques avec le Théâtre Appliqué...

Appliquée???

...Le mot a continué à résonner... et m'a suscité de nombreuses interrogations...

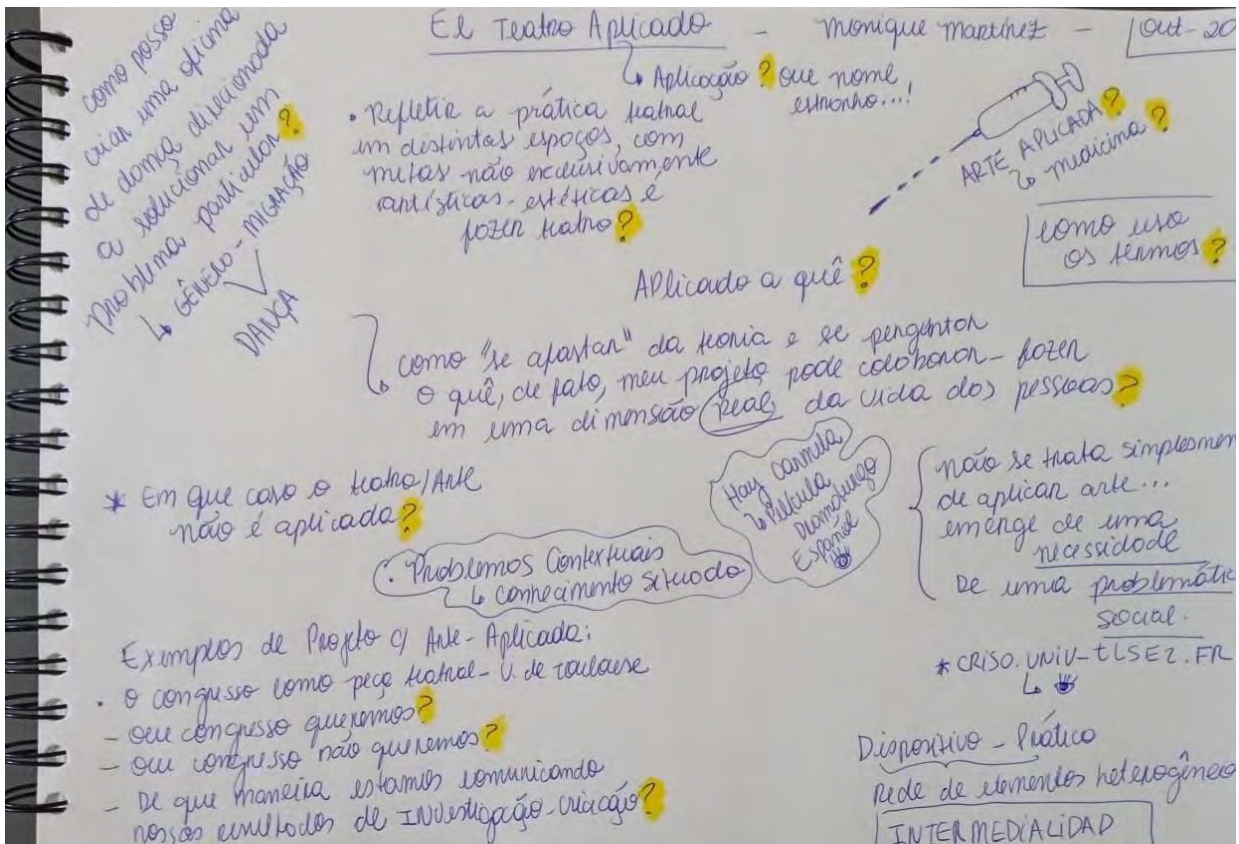


Image B1. Notes de l'auteur prises lors du Séminaire - Atelier dans le cadre du Doctorat en Études Artistiques de LECCSP. Vallim, A. 2020.

Alors j'ai demandé à Monique: "Que signifie exactement ce concept d'"appliqué" ?

À première vue, ce mot me ramène au domaine de la médecine... et sincèrement, la première image qui me vient à l'esprit est celle d'une seringue avec de l'art appliqué à une personne... (rires)... Et cette idée d'application, c'est-à-dire la réalisation artistique dirigée vers un but prédéterminé, ne nous conduirait-elle pas à une pratique d'instrumentalisation de l'art ? ". Monique rit d'abord. Puis, elle dit que ce sujet, l'utilitarisme de l'art, est l'un des débats

récurrents dans le domaine de l'Art (...), car, pour de nombreux artistes et chercheurs, mettre l'art au service d'une problématique étrangère à lui-même peut signifier une sorte d'offense ou de perte de l'autonomie, de la pureté et de la liberté de l'artiste. Mais avant de creuser ces questions, Monique nous invite à explorer certains éléments qui pourraient nous aider à nous rapprocher de ce type particulier de méthodologie de recherche :



Image B2. Élaboré par l'auteur à partir des notes prises lors du Séminaire - Atelier dirigé par la professeure Monique Martínez dans le cadre du doctorat en Études Artistiques et du LECCSP.

Ces éléments m'invitent à réfléchir en profondeur sur les formes, les contextes, pour qui et pour quoi l'art sera appliqué, ce qui provoque des changements fondamentaux, notamment en ce qui concerne l'éthique de la recherche. En plus du développement et/ou de l'enrichissement des produits, des formes et des langages artistiques, en recherchant avec l'impact social comme objectif principal, les relations de soin et d'attention aux effets et implications de chaque action de recherche prennent d'autres sens et dimensions, car nous sommes face à un type de pratique visant à résoudre des problèmes liés aux conditions de vie d'un groupe social déterminé.

Naviguer dans l'univers de la recherche appliquée nécessite la gestion et la réflexion critique sur des aspects éthiques tels que : les relations entre chercheurs, la relation entre chercheurs et collaborateurs, la vie privée, la confidentialité, les consentements éclairés des

sujets de recherche, la clarté méthodologique, la propriété des données sensibles, les codes de conduite, les formes d'accès, les différences culturelles, les relations de pouvoir, le rôle du chercheur, entre autres (...). Ces actions mobilisent de nombreuses questions-problèmes : Quels autres types de relations et de pratiques l'art pourrait-il établir avec le public, avec les lieux et avec la société? Comment créer des dialogues avec d'autres domaines de la connaissance, des secteurs sociaux et occuper des espaces au-delà de ceux institutionnellement préétablis? De quelle manière les connaissances artistiques peuvent-elles être utiles à la société ? Comment pouvons-nous incorporer des changements véritablement efficaces dans les relations de production des arts et, ainsi, avoir un impact sur des transformations sociales plus significatives?

La RCA, en proposant des pratiques artistiques orientées vers la résolution de problèmes de la vie quotidienne, en dialogue avec d'autres domaines de la connaissance et des secteurs économiques et sociaux, cherche à établir des relations directes et immédiates avec les personnes et le contexte dans lequel se déroule le processus de recherche. Cette position déstabilise des suppositions essentialistes, historiquement soutenues par les grandes théories de l'Art Occidental/Moderne qui établissent des esthétiques et des pratiques artistiques spécifiques comme des références exclusives de légitimité dans le domaine. Une stratégie efficace pour produire de l'invisibilité et de la dévaluation de tout ce qui ne correspond pas à ces références. À l'inverse, la RCA appelle à sortir l'art de son piédestal, d'un lieu supposément pur et hermétique, le fameux "Art pour les Artistes", auquel seul un public sélectif a les conditions et les billets pour accéder. Une posture éthique claire et fondamentale face à la déstabilisation des formes hégémoniques d'accès à l'art.

Revenons au jour du Séminaire-atelier... après de nombreuses questions et réflexions, je suis restée réticente (...) avec de nombreux doutes, curiosités et provocations qui m'accompagnent encore. Depuis, je reviens à mon carnet et je revois mes questions de ce moment-là (...) en plus de révéler mon ignorance sur le domaine, elles révèlent également l'effondrement de nombreuses vérités absolues qui m'accompagnaient presque invisiblement. Des vérités qui imprègnent les thématiques et les relations entre : art et communauté ; artistes, œuvre, monde ; entre artistes et artistes ; entre artiste et système de l'art ; entre art et esthétique ; art et marchandise ; art et sociabilité (...). Je me souviens qu'à la fin de ce premier jour de

Séminaire-atelier, Monique m'a dit qu'elle était sûre qu'à la fin du cours, elle me convaincrerait de l'importance et de l'urgence de pratiques de cette nature...

À partir de cette brève cartographie, il est possible de percevoir les avancées des discussions au niveau national et international et la maturation des structures conceptuelles qui soutiennent la recherche-crédation et la recherche-crédation appliquée dans leurs différentes lignes. Cependant, il reste encore de nombreux défis pour la consolidation de la recherche dans les arts au sein de contextes académiques rigides où les relations entre connaissance et vie restent diamétralement séparées. Un reflet de cela, par exemple, est la prédominance d'ordres masculinisants et de formes d'autorité, qu'il s'agisse de méthodes et/ou de modes de validation basés sur la pensée disciplinaire, l'individualisme et la disqualification des savoirs sensibles, stratégiquement attribués à l'ordre féminin et, par conséquent, valorisés comme des processus "irréfléchis". Ces processus provoquent de nombreuses questions : Comment traiter les connaissances artistiques dans la recherche académique ? Quelles sont les implications de l'art dans un environnement institutionnalisé de connaissance ? Pour qui/pour quoi sert le maintien des formes traditionnelles et formalistes de faire de la recherche ? Affectée par ces questions, j'ai commencé le processus de révision de la littérature spécifiquement sur les pratiques de recherche-crédation avec un accent sur/de/avec les femmes, des discussions qui, dans un premier temps, m'ont amenée à réfléchir sur les connexions possibles entre les catégories de corps, de genre et de migration.

3.3- Dialogues théoriques entre corps, genre et migration

Le concept de corps a été interprété et signifié de différentes manières au fil du temps; ses multiples formes d'approche, de compréhension, d'utilisation et de représentation sont façonnées par une variété de forces étroitement liées aux normes et valeurs de chaque société à un moment historique donné. Des institutions telles que l'État, la Famille, la Religion, l'Éducation, la Science (...) jouent des rôles cruciaux dans la définition, le contrôle et la régulation des expériences corporelles à travers des discours qui incluent des aspects tels que l'alimentation, l'hygiène, la santé, le travail, le plaisir, le sport, la sexualité, la mode (...). Ainsi, la condition corporelle humaine ne se limite pas seulement à un phénomène organique et biologique, mais passe par des forces et des codes sociaux, politiques et historiques qui la

signifient et la resignifient selon les particularités contextuelles dans lesquelles elle s'insère (Rico Bovio, 1998). Selon Bovio,

Le corps n'est pas ce que l'on pense communément. Ce n'est pas un vêtement, ni un véhicule que nous conduisons. Ce n'est pas non plus une machine ou une matière organique dépourvue de but. L'Occident a oscillé entre le dualisme et le matérialisme, car cela convenait aux cultures colonisatrices, plus préoccupées par le pouvoir et la possession que par la connaissance et le développement du potentiel humain. La recherche scientifique qui, avec son application technologique, a été un instrument au service de la domination des peuples et des ressources naturelles, a fini par déboucher sur la crise du concept de corps-objet. Aujourd'hui, nous commençons à comprendre que le corps est l'ensemble des aspects visibles et invisibles de ce que nous sommes. Il n'y a plus de raison de continuer à soutenir qu'il s'agit d'une réalité matérielle à notre service (Rico Bovio, 2019).

De même, dans la constitution des identités et des expériences humaines, individuelles et collectives, le corps se révèle comme un locus central d'inscription et de confluence de forces et de résistances politiques et symboliques qui, de manière articulée, se combinent et se manifestent comme des réalités complexes ouvertes à l'historicité (Pedraza, 2004). De l'énorme variété de perspectives qui existent pour aborder les études du corps, celles qui cherchent à le concevoir au-delà des attributs physiques et des divisions déterminantes, c'est-à-dire qui proposent que le corps est une large intégration d'éléments tels que les pensées, les émotions, les sentiments, les processus psychiques (...) ont pris une plus grande importance dans la contemporanéité. C'est de la nécessité d'approfondir ces complexités qu'émerge l'urgence de rechercher de nouvelles catégories capables de nommer et d'englober ces éléments. C'est le cas des concepts de corporalité ou corporeité.

Ces nouvelles catégories, en proposant des compréhensions du corps basées sur des dimensions expérientielles et des liens psychosomatiques, permettent de le percevoir comme une unité intégrée, dynamique et expressive, ainsi que de situer la condition corporelle de la vie elle-même (Ricco Bovio, 1998). De tels postulats élargissent les compréhensions des relations du corps avec lui-même, entre les corps, les objets et les choses impliquées dans leurs horizons perceptifs à partir de la reconnaissance des attributs émotionnels, psychiques et culturels comme des faits corporels, ainsi que dans les sphères personnelles, sociales et/ou

symboliques. Par conséquent, la corporalité, en tant que corps expérimenté, n'est ni le début ni la fin, c'est le moyen et le processus par lequel la vie devient possible et demeure (Freitas, 1999).

D'autre part, pour réfléchir de manière critique sur les impacts et les implications de l'ordre rationnel et l'établissement de ses logiques de visualité, de hiérarchie et de pouvoir dans les différentes façons de comprendre et de traiter le corps dans nos territoires colonisés, les recherches de Zandra Pedraza, basées sur des études historiques sur l'anthropologie du corps, nous semblent fertiles. Pedraza (2008; 2010) souligne que, pour enquêter sur le corps, il est nécessaire d'historiciser ses formes de connaissance et ses pratiques, qui construisent des formes d'organisation de la vie, une fois que "le corps est une construction historique, sociale, politique et culturelle" (Pedraza, 2010; p.8). En ce sens, elle indique que la catégorie de corporalité émerge précisément comme une nécessité de rupture historique face au modèle occidental moderne, réitéré surtout par les champs des sciences exactes et biomédicales qui, pendant des siècles, ont imprégné les modes de conception du corps à partir de conceptions réductionnistes dans lesquelles il était traité comme une substance purement physique et organique. De cette manière, le concept de corporalité, en mettant l'accent sur les contenus socioculturels du corps, permet d'entrer dans des compréhensions plus complexes dans lesquelles les dimensions perceptives, sensibles, sensibles et émotionnelles sont lues comme des produits sociaux basés sur les effets du biopouvoir et des expériences vécues.

Dans son texte "Le régime biopolitique en Amérique Latine". (2004), Pedraza nous permet de réfléchir sur les formes modernes de gouvernement de l'État-nation dans le processus de constitution sociale dans notre région, en soulignant le rôle joué par l'éducation dans le processus de régulation biopolitique des corps. À partir de la relation intrinsèque entre la connaissance et l'exercice du pouvoir, l'auteure analyse les formes par lesquelles l'idéologie dualiste s'est matérialisée dans les corps individuels et sociaux au fil du temps, à travers des pratiques, des discours et des exercices disciplinaires anatomo-politiques visant à contenir et manipuler les formes de vie individuelles et collectives (Pedraza, 2004). En particulier, je m'intéresse à l'analyse de l'auteure sur les formes par lesquelles l'ordonnement biopolitique renforce le processus de distinction et de hiérarchisation entre hommes et femmes. Dans cette rationalité, les femmes sont placées à des échelons inférieurs par des

attributions d'ordre anatomique et physiologique où les fonctions de force et de constitution osseuse-musculaire déterminent leur nature fragile. C'est à partir de ces postulats que se réitèrent des images et des imaginaires du corps féminin liés à la délicatesse, la fragilité, la maternité comme condition naturelle et physiologique, le besoin de la femme de prendre soin et d'être prise en charge par un homme (...) comme des caractéristiques innées qui, avec le temps, contribuent à la construction sociale du corps féminin, impliquant directement les perceptions sociales de leurs apparences, référents et expériences incarnées personnelles et collectives de l'être femme.

En lien avec l'objectif de cette recherche d'examiner les corporalités des femmes migrantes, il est possible d'affirmer que ces corporalités sont traversées par des processus historiques, sociaux et culturels, connectés aux formes, circonstances et particularités à travers lesquelles se développent leurs processus de déplacement. De même, elles ne sont pas des constructions fixes et achevées, mais se composent de mises à jour permanentes en fonction des changements socioculturels en jeu, et ne peuvent donc être naturalisées ni homogénéisées. La migration des femmes, en plus d'un déplacement géographique, implique un mouvement traversé par des questions de genre, de race, de classe, entre autres dynamiques sociales qui configurent des expériences migratoires particulières qui, souvent, imposent aux femmes la nécessité constante d'engager des négociations sur leurs identités et identifications, à différents niveaux des matrices de pouvoir, tant dans le lieu d'origine, en transit qu'au lieu de destination (OIM, 2014).

De manière récurrente, les expériences migratoires des filles et des femmes, particulièrement du Sud global, sont marquées par d'innombrables et intenses processus de violence à différents niveaux, laissant des marques corporelles concrètes et subjectives profondes qui peuvent prendre la forme de : cicatrices, traumatismes, handicaps, gestes, postures, manières d'être, de se relier, d'être dans le monde, de ressentir et de percevoir son propre corps (...) des marques qui peuvent englober toute une existence. Les stéréotypes de genre socialement attribués aux corps des femmes migrantes ne sont ni peu nombreux ni rares ; si dans nos territoires, en particulier, la condition de femme implique d'habiter des conditions de vulnérabilité, être femme migrante signifie une complexification de ces conditions de risque et de violence, tant sur le plan physique que symbolique.

Ce sont des corps vus et traités comme des corps dépendants ou assistants de corps masculins, des corps disponibles pour les fêtes, le commerce sexuel et la pornographie, des corps pour la servitude, des corps susceptibles d'être exposés à un danger mortel, des corps disponibles à la vente, des corps bon marché, des corps nés pour effectuer des tâches de soin et de soutien des "chaînes mondiales de soins" (Sassen, 2005; Orozco, 2007), des corps pour cuisiner, coudre, laver, nettoyer, ranger, des corps pour le mariage, des corps destinés à la maternité, des corps apolitiques, des corps exploitables, des corps pour le trafic de drogue, des corps traités comme monnaie d'échange, des corps jetables, violables, torturables, disparables (...).

D'autre part, si d'un côté se trouvent les forces létales des pouvoirs hégémoniques qui contrôlent les expériences du corps migrant, de l'autre se trouvent les formes humaines collectives et quotidiennes qui, à partir d'expériences vécues et d'exercices de ré-existence, brisent et déstabilisent les idées de contrôle qui fixent les vies et les identités, donnant de nouveaux sens, significations et possibilités d'être/exister. Parmi elles, la danse qui, pour moi, a été un environnement de réinvention permanente d'autres formes d'existence. Pour toutes ces raisons, examiner la corporalité des femmes migrantes implique : situer les spécificités et typologies des expériences migratoires traitées ; localiser les différents événements qui ont déclenché la condition migrante et les formes dans lesquelles ces événements se manifestent dans les expériences de vie ; écouter les histoires, besoins et urgences découlant de ces expériences. En résumé, la corporalité migrante est ici comprise à partir des expériences vécues et partagées par des femmes qui vivent et ont vécu ces processus dans leur chair, d'où la nécessité de la dimensionner à partir d'une matrice intégratrice et holistique (Rico Bovio, 1998).

3.3.1- Le corps comme réalité située

Dans "Les frontières du corps : Critique de la corporalité", le philosophe mexicain Arturo Rico Bovio (1998) propose une théorie de la corporalité basée sur l'idée que nous n'avons pas de corps, mais que nous sommes un corps. Il s'agit d'élaborations situées dans le contexte latino-américain configurées en dialogue avec différents auteurs qui, de manière articulée, cherchent à tisser des arguments visant à démonter l'hégémonie du modèle dualiste cartésien.

Parmi ces antécédents de la philosophie du corps, on trouve : Sartre (1943) qui se consacre aux modes d'être du corps : le pour-soi, le pour-autrui et le pour-soi-autrui, affirmant la confluence entre les notions de corps et de contingence ; Gabriel Marcel (1964) reconnaît l'unité substantielle-corporelle de la personne, c'est-à-dire un être essentiellement incarné ; Merleau-Ponty (1994) a proposé une phénoménologie de la perception en relation avec le corps basée sur la compréhension du sujet incarné dans le monde. Ces arguments défendent des compréhensions du corps basées sur des notions du corps vécu, de l'existence incarnée, de la condition corporelle de la vie, cherchant à avancer dans les compréhensions autour de l'existence humaine elle-même. Comme le souligne Merleau-Ponty, " (...) mon corps est fait de la même chair que le monde (c'est un perçu), et de plus cette chair que mon corps est partagée par le monde, il la reflète, tous deux sont mutuellement entrelacés" (Ponty, 2014, p.225).

Bovio utilise le terme corps pour englober un ensemble de processus et de propriétés qui constituent l'être, le réaffirmant comme une totalité intégrée d'aspects bio-sociaux-personnels (Rico Bovio, 1995). Ce domaine englobe à la fois les dimensions tangibles et intangibles du corps ainsi que les différentes significations que lui attribuent les différentes cultures et groupes sociaux. Pour cela, l'auteur suggère le concept de corporalité comme une possibilité de rompre avec les attributions fragmentaires de la culture occidentale, proposant que le corps est traversé par des dimensions historiques et culturelles biologiquement connectées à la conscience. Si, d'une part, les propositions contemporaines du corps ont avancé et élargi de manière significative les modes de compréhension, l'auteur considère que, de manière presque souterraine, persistent des legs de la pensée dualiste, d'où la nécessité de proposer une perspective corporelle intégratrice, holistique et située dans nos contextes latino-américains.

La critique de la corporalité (Rico Bovio 1995, 1998, 2005), comme proposition ontologique et cognitive, permet d'élargir les lectures des réalités corporelles car ses propositions partent de l'idée que nous sommes un corps où les dimensions visibles et invisibles sont traitées comme des faits corporels et impliquées avec des coordonnées corporelles qui orientent les pratiques d'un groupe social spécifique (Rico Bovio, 2005). En ce sens, l'auteur utilise la catégorie de corporalité pour se référer à un ensemble de processus

socialement construits et transmis à différents niveaux d'organisation et de manifestations corporelles humaines, traités d'un point de vue évolutif. Selon l'auteur,

(...) nous sommes des êtres psychiques, dotés d'une pensée linguistique, d'une conscience de nous-mêmes et d'une gamme complexe de facultés affectives et rationnelles. Dans un second temps, sous-jacent au précédent, nous nous présentons comme des organismes cellulaires avec des tissus différenciés selon des formes et des fonctions diverses, coordonnés génétiquement, hormonalement et neuronalement. Le troisième, support des processus biologiques et mentaux, se configure avec l'ensemble total des atomes-molécules de notre être physico-chimique. Nous entrevoyons encore un quatrième niveau, l'énergétique, formé par les particules composantes des atomes ; il se trouve aux limites de l'observabilité microphysique et n'a donc pas été suffisamment exploré, malgré les énormes avancées de la science et de la technologie contemporaines. (Rico Bovio, 1998, p. 55)

Ces approches sont très utiles pour cette recherche car elles encouragent les possibilités de visualiser un processus de recherche empirique sur et avec le corps à partir de ses possibilités de mouvement basé sur une physicalité holistique et l'attention aux personnes depuis l'intégration des parties à la totalité de l'être. D'autre part, convoquer la danse pour aborder la corporalité migrante a beaucoup à apporter aux avancées dans les discussions sur les études du corps, notamment en ce qui concerne la dimension énergétique corporelle, ce quatrième niveau, mentionné précédemment par Bovio.

La fonction de la danse est d'activer les perceptions complexes du corps qui émergent du passage de mouvements et de sensibilités à travers les tendons, articulations, muscles, fascias et os, en promouvant des échanges énergétiques particuliers et sophistiqués qui émergent de l'intégration dynamique entre structures physiques, chimiques, émotionnelles, affectives, neuronales (...) générant des formes créatives et conscientes de gérer, de manière fine et consciente, l'énergie (Rocha, 2017). La pratique de la danse, en promouvant des changements dans les qualités du mouvement, agit en modulant et en transformant l'énergie corporelle: elle change les formes du corps, ses intentions, ses tensions, allant même jusqu'à la restructuration du tissu et de la matière de ce corps. Ainsi,

(...) le corps qui danse, à travers des changements dans les qualités du mouvement (rythmiques et spatiales) réverbère l'énergie en lui-même et au-delà, atteignant d'autres corps (tant des observateurs que des danseurs), produisant des variations d'énergie qui organisent les actions, générant un certain état dramaturgique du corps. (Almeida & Scialon, 2019, p. 104)¹⁰⁷

Revenant à Bovio, pour approfondir les niveaux des manifestations corporelles humaines, l'auteur utilise le terme extraits corporels pour se référer aux différentes "couches" qui composent un même corps ; ce sont des couches énergétiques, chimiques, cellulaires, organiques, sociales et personnelles. Bien que ces couches opèrent de manière sélective et spécifique, ce sont des aspects interconnectés qui produisent des résultats complémentaires. En même temps, en nous définissant comme des êtres de nature corporelle, Bovio annonce notre condition d'ouverture et d'insuffisance face à notre individualité, c'est-à-dire qu'il souligne que nous avons besoin d'être en relation avec quelque chose ou quelqu'un d'autre, c'est pourquoi nous sommes dotés de ressources congénitales appelées par l'auteur valences corporelles. Celles-ci, à leur tour, se subdivisent en besoins et capacités et se réfèrent aux compétences corporelles personnelles, effectives à travers des échanges avec l'extériorité et les propriétés intrinsèques que nous avons en tant qu'êtres naturels. Alors que les besoins se définissent comme les impulsions qui nous poussent à entrer en mouvement, consciemment ou inconsciemment, afin d'interagir à l'extérieur ou à l'intérieur de nous-mêmes (Rico Bovio, 1995, p. 49), les capacités sont les moyens corporels que, depuis notre origine, nous avons pour satisfaire nos carences.

Enfin, selon Bovio, les capacités et besoins humains peuvent être subdivisés en au moins trois nouveaux niveaux de la corporalité : les biogéniques, les sociogéniques et les noogéniques ou personnels. Les premiers définissent la subsistance, où se situent les actions de respirer, se nourrir, dormir, couvrir les déficiences thermiques ; les seconds se réfèrent aux attributs de communication et de convivialité, aux besoins d'établissement de liens, aux besoins sexuels, à la tendance à former des couples, à l'impulsion à la coparticipation ; enfin, le troisième se réfère aux expressions de la singularité et de la particularité de chaque être

¹⁰⁷ Ma traduction.

humain, au développement vocationnel, à la maturation de la personnalité, aux potentialités, à l'autoconnaissance et à la créativité (Rico Bovio, 2005).

Ces niveaux de corporalité ne se produisent pas de manière isolée, ce sont des aspects interconnectés où l'un transforme et actualise l'autre. En d'autres termes, la dimension noogénique (ou personnelle) peut interférer et réorienter les forces et significations des besoins sociogéniques et biogéniques à partir des forces et marques personnelles que chaque corporalité impulse. De même, la dimension sociogénique peut tracer des liens, des connexions et des modes de relations sociales qui interfèrent dans la forme et l'intensité avec lesquelles se configurent les besoins biogéniques, et ainsi de suite.

Enfin, les valences corporelles peuvent encore se produire sous forme de mouvements centrifuges et centripètes selon la manière dont l'énergie opère, c'est-à-dire qu'elle se dirige à l'intérieur ou à l'extérieur du corps de manière similaire aux processus d'assimilation ou d'expulsion. Il est important de noter qu'avec ces catégories de la corporalité, Bovio ne prétend pas englober un inventaire total des "aspects et caractéristiques" du corps humain. C'est plutôt une manière d'attirer l'attention sur la complexité interactive de sa nature et d'aller au-delà des postulats biologistes.

Il n'est pas différent avec le corps qui danse. La pratique de la danse conduit le corps à des processus interactifs constants avec des éléments intrinsèques de la nature, de l'espace, du temps, de l'énergie, du flux, des dynamiques et des formes de relation entre les corps. Avec la danse, le corps est mis au défi d'interagir avec ces éléments pour se déplacer, sauter, tourner, courir, respirer et enfin bouger. C'est ce dialogue entre la personne qui danse et la complexité de ces forces énergétiques vitales, que la danse sera construite : un type de connaissance incarnée et interactive qui produit ses propres subsides pour la survie tandis que le corps interagit avec le monde, La danse est donc une forme raffinée de conscience sensible, une façon de connaître et de connaissance de soi, de savoir en mouvement pendant que l'on vit.

La conception intégrée et polyédrique proposée par Bovio pour traiter le corps m'aide à penser la danse à partir d'une diversité et complexité de manifestations corporelles qui traversent l'existence humaine; manifestations et réalités corporelles, qui sont souvent

ignorées, parce que "on ignore souvent la relation si étroite qui existe entre la sensation et la conscience". (Rico Bovio, p. 64), d'où la nécessité de s'aventurer dans les études critiques des sensibilités.

3.3.2- La condition politique et incarnée des sensibilités

Je peux douter de tout, sauf que je suis un corps qui sent, agit et pense entre et avec d'autres corps. Et que, à partir de ma propre corporéité, j'interprète le monde, me trompant souvent dans cette tentative par l'appréciation erronée du corps que je suis. (Rico Bovio, 2005, p. 95)

Avec cette affirmation, Bovio renforce le contexte holistique qu'il propose pour déchiffrer le corps que nous sommes, à partir duquel les actes de sentir et percevoir sont compris comme des phénomènes généraux de la vie. Selon l'auteur, sentir et percevoir sont des attributs corporels, une ouverture cognitive vitale à partir de laquelle nous sommes capables de détecter les aspects et les stimuli de la réalité extérieure pour agir sur eux. L'idée de sensation est ainsi proche de l'action de "réaliser" comme une caractéristique fondamentale qui inaugure et active la notion de conscience, comprise comme une caractéristique non seulement humaine, mais aussi de toutes les espèces vivantes.

Dans le cas humain, l'"acte de réalisation" peut être observé à différents niveaux et modalités, l'utilisation du langage verbal, la langue et les différentes formes de communication étant les caractéristiques fondamentales qui délimitent sa distinction, complexité et nature réfléchie. C'est à partir de l'interrelation entre ces formes communicatives que se configure la capacité de conscience de soi, un "penser, un communiquer avec soi-même dont la constitution présuppose un développement psychique, pour s'ériger en émetteur et récepteur des messages propres". (Rico Bovio, 1995, p. 65). Dans cette perspective, l'expérience de la perception et de la conscience réfléchie est une expérience corporelle car, en premier lieu, c'est à partir du corps et des organes sensoriels que nous construisons nos référents, les capacités sélectives et cognitives. Dans le même sens, les sensations apparaissent étroitement liées au mouvement, à partir de laquelle se

constituent nos accords perceptifs avec le monde à travers l'intégration entre les systèmes sensoriels comme le toucher, l'odorat, la vision, l'ouïe et la kinesthésie. Ainsi,

(...) toute conscience est corporelle, parce que ses caractéristiques s'adaptent aux propriétés de chaque corps vivant, dans le cas humain la conscience est aussi du corps, non seulement en raison de ce que nous sommes les seuls êtres capables de se contempler et de se reconnaître, par la nécessité de diriger notre comportement en fonction du savoir articulé autour de nous-mêmes (Bovio, 1995, p.65 et 66)

Dans ces circuits d'élaboration perceptuelle, l'auteur attire également notre attention sur la participation et l'interférence de la dimension culturelle, c'est-à-dire sur la façon dont les forces culturelles façonnent les modes de perception, car nos capacités à sentir, Les personnes qui se déplacent ou établissent des liens ne sont pas déconnectées des croyances, normes et valeurs d'un groupe social donné. Les corporeités se fournissent ainsi des informations conceptuelles qui varient en fonction des particularités de chaque culture et des processus formatifs et éducatifs vécus par chaque personne et/ou groupe. De cette façon, tout phénomène humain est positionnel, puisque nous nous situons dans et en face du monde à partir de nos valences corporelles qui nous mobilisent à agir de manière sélective. Ainsi, (...) il n'y a pas de neutralité dans l'exercice de la conscience, mais il peut y avoir plus ou moins de criticité (Rico Bovio, 1995, p. 71).

Les besoins naturels et personnels du corps restent en négociation constante avec les règles et normes sociales qui, à travers des interprétations culturelles collectives et individuelles, imposent des exercices de contrôle qui limitent les comportements, sentiments et actions, en formant une conscience disciplinée et, par conséquent, en limitant les valeurs corporelles (biogéniques, sociogéniques et noogénétiques). Ainsi, les images que chaque personne a de son corps interagissent mutuellement avec les conceptions et concepts en vigueur dans un contexte socioculturel donné; ce n'est pas par hasard que la conscience estimée du corps, mesure de notre appréciation de la réalité, d'abord, soit d'ordre social, construit à travers des opinions, croyances et normes introjectées, dans une large mesure, à travers l'exemple et la parole, influençant de manière déterminante les attitudes et comportements individuels et collectifs.

Du fait d'exister comme être incarné et inachevé, les processus de perception de l'image de soi et de la conscience réfléchie subissent des transformations par la rencontre avec de nouvelles expériences cinétiques, kinésiques, tactiles, olfactives, sonores, visuelles (...) Déclencher de nouvelles expériences personnelles à travers des défis, des difficultés et des découvertes qui forment des formes uniques et uniques de conscience corporelle. Dans ces processus, les couches biogéniques, sociogénétiques et noogéniques ne cessent pas de participer simultanément; si, d'un côté, il y a les puissances personnelles qui constituent nos relations affectives et inspirent la créativité, de l'autre, il y a la normativité sociale, dominant dans la plupart des cas, en déterminant des modèles, des modes de comportement et des stéréotypes de natures différentes qui immobilisent les possibilités particulières d'existence.

Dans cette ligne, les recherches de la philosophe mexicaine Katia Mandoki (2006), aident à approfondir les études critiques des sensibilités quand dans son livre "Prosaica II- Pratiques esthétiques et identités sociales" elle s'interroge sur les échanges somatiques intersensibles à partir du concept d'estese. Pour l'auteure, l'estese ne concerne pas seulement le domaine artistique mais les formes dans lesquelles l'expérience esthétique est présente dans toutes les dimensions de la vie quotidienne. L'estese, pour elle, est une expansion de la compréhension esthétique traditionnelle, qui va au-delà du "beau" pour inclure comment nos sens nous connectent avec le monde qui nous entoure. Mandoki explore l'estese comme la sensibilité et la perception esthétique dans des contextes quotidiens, arguant que toutes les expériences humaines ont une composante esthétique car elles impliquent une interaction sensorielle et émotionnelle avec l'environnement. Avec cela, il propose une esthétique située, qui examine comment les pratiques et les objets ordinaires affectent et expriment les identités culturelles, sociales et individuelles (Mandoki, 2006).

Par conséquent, l'estese est une condition active qui se manifeste dans tout être vivant ayant la disposition pour la réceptivité ou la perception et pouvant être partagée avec les autres au moyen d'activités. Comme l'action d'une membrane cellulaire, qui passe par des mouvements d'ouverture et de fermeture, perméabilité et imperméabilité, séparation et contact, l'estese peut être pensée comme une sorte de couche ou contour reliant le corps dans son ensemble à l'environnement, avec d'autres personnes ou avec lui-même, à travers

des processus de valorisation et de redéfinition selon les expériences et/ou liens établis. Pour Mandoki (2006) la estesis:

(...) est la condition fondamentale de tout être vivant... la condition d'estèse comme ouverture du sujet en tant qu'exposé à la vie...En étant exposé à la vie et à l'environnement, le sujet est attiré par certains éléments selon son espèce et sa capacité...dans des processus sémiologiques qui impliquent autant de signification que d'attraction, c'est-à-dire, tant sémiologie que stésis. Elle s'agit donc de la condition fondamentale de tout être vivant. (Mandoki, 2006, p.11)

Ce concept nous permet de comprendre comment nous percevons subjectivement nos environnements extérieurs à partir d'une interface filtrante qui mobilise la sélectivité de la perception en fonction des particularités de chaque espèce vivante qui, à la recherche de stratégies de flexibilité et d'adaptation. Cependant, si d'une part l'estèse mobilise nos capacités créatives et nos intelligences, en relation avec la diversité des contextes que nous sommes capables d'habiter, d'autre part les conséquences de l'estèse nous imposent la condition de (...) "être vulnérable et sensible au plaisir et à la douleur, apte à la fascination et à la répulsion, toujours dans un contexte social. (Mandoki, 2006 p.14)

En situant l'estèse comme composante fondamentale de tout échange social sensible, l'auteure met en évidence différents contextes culturels dans lesquels elle joue un rôle déterminant dans la constitution des subjectivités et leur développement à travers l'établissement d'identités individuelles et collectives. Dans ce sens, il développe le concept de "matrices sociales" en se référant aux structures et aux modèles qui organisent les expériences sensorielles et esthétiques dans la vie quotidienne. Selon lui, ces matrices sont des structures et des dynamiques culturelles, historiques et sociales qui organisent les expériences esthétiques et sensorielles dans la vie quotidienne, façonnant subtilement et presque inconsciemment les perceptions, Sentiments, interprétations et comportements des personnes. Ces matrices déterminent des normes esthétiques qui renforcent les valeurs et les normes dans différents contextes.

Une matrice de genre, par exemple, peut créer des attentes sur le maquillage chez les femmes, associant soin et beauté à la féminité, tandis que chez les hommes elle favorise une

esthétique de simplicité. Une matrice économique établit des symboles de statut, comme l'utilisation de marques de designers ou la préférence pour certains styles architecturaux dans des quartiers plus exclusifs, qui indiquent richesse et prestige. La matrice d'identité culturelle définit à son tour l'esthétique locale, comme l'appréciation du wabi-sabi au Japon, qui valorise la simplicité et l'imperfection, en contraste avec le goût occidental pour la nouveauté et le raffinement. Ces matrices sociales imprègnent toutes les dimensions de la vie, affectant tout, de la façon dont nous nous présentons à la manière dont nous organisons les espaces publics et les objets que nous consommons, montrant comment l'esthétique est une composante essentielle dans la construction des identités et des relations sociales. Avec cela, l'auteur révèle les dimensions matérielles et politiques des pratiques esthétiques, en défaisant représentations romantiques qui insistent sur le traitement des sensibilités comme un attribut essentiellement immatériel ou spirituel (Mandoki, 2006).

De manière connectée, le Dr. Sonia Castillo, élargit les façons de comprendre la "condition corporelle d'existence" en soulignant qu'elle est également impliquée avec des marqueurs de genre, race, classe, ethnie, âge, handicap, entre autres aspects socio-historiques qui, à travers des dynamiques de conceptions, représentations et hiérarchisations sur la corporalité, régissent les modes d'existence. Intéressée à enquêter sur les formes hégémoniques de relations sensibles socialement incorporées, l'auteure approfondit ses recherches autour de la dimension politique des sensibilités, situant les expériences de formation/éducation dans l'enfance, comme processus qui, dans une large mesure, fonctionnent comme mécanismes de domestication des puissances sensibles. qui, jusqu'alors, s'exprimaient de manière exploratoire et créative. Il affirme ainsi que

Le sentiment est une action politique que nous apprenons à exercer à partir de processus antérieurs de formation et d'éducation, ainsi que des reproductions et incorporations que nous effectuons à partir de l'interaction quotidienne avec les dispositions corporelles et les ordres des milieux sociaux et culturels dans lesquels nous vivons. (Castillo, 2015, p.131)

Ainsi, Castillo définit la condition corporelle comme une condition sensible-sentient : sensible dans la mesure où elle est constituée à partir de qualités de porosité et réceptivité, sensible par les médiations psychophysiques réalisées en mode membrane, rapprocher et/ou

distancer les réalités internes et externes; comme l'affirme Didier Anziu (Anziu, 2001 cité par Castillo 2015) dans "Yo Piel", la peau, comme grande membrane ou organe mère, est la voie principale par laquelle se concrétise la perception pour tous les êtres vivants; soulignant ainsi le rôle qui a sens dans la construction des principales fonctions psychiques.

Si, d'une part, les échanges sensibles-sentients sont dynamisés et réinventés à partir des manifestations de notre vie corporelle "intérieure" (telles que des images, idées, pensées, souvenirs, rêves, rêveries, fantasmes, etc.), d'autre part, ils sont impliqués avec des aspects "externes" ou régimes corporels spécifiques qui déterminent les modes par lesquels les dimensions du sentiment interagissent, sont valorisées et comprises dans la vie sociale. "L'échange sensible-sensible est donc politiquement situé, contextualisé, incarné. L'expérience de l'existence n'est pas neutre, ni ne se produit depuis l'idéalisation objective, c'est une expérience politique. (Castillo, 2015 p.136)

À cet égard, je suis particulièrement intéressé par les réflexions que l'auteur pose autour des formes d'éducation biopolitique des sensibilités (Pedraza, 2008) en relation avec la condition féminine, historiquement sous-estimée et violée à partir d'évaluations de subordination, inégalité et dépendance; ces évaluations qui, de manière générale, impactent les façons dont, dans notre région, nous apprenons à être et à sentir des femmes. Ainsi, l'auteur affirme que

En Colombie, l'exercice des rôles de genre entraîne la reproduction et l'institutionnalisation des pratiques de violence contre les corps dans l'exercice social de lasensibilités, dont l'une des principales récurrences est constituée par les formes de violence contre les femmes dans les domaines de la vie quotidienne, familiale, scolaire, universitaire, urbaine, rurale... (Castillo, 2017, p. 151)

Face à ces processus, Castillo souligne le potentiel des pratiques artistiques, en particulier la performance, comme un chemin d'apprentissage sensible et politique pour enquêter sur les représentations sociales autour de féminités et masculinités. Partant de la reconnaissance des théâtralités comme manifestations liminaires et étroitement liées à des problèmes de la vie sociale, l'auteure présente la performance comme un type de théâtralité/événement critique et situé capable d'influer sur les dimensions quotidiennes et les pratiques socioculturelles. Il s'agit d'exercices fondés sur des processus de

reconnaissance de la condition politique du sentiment et de restitution de l'autoreprésentation, de manière à résister aux rôles socialement appris, dans le cas féminin : la maternité, la domesticité, la docilité, la servitude (...) incorporées ou imposées par des ordres corporels universalisants de l'être. De cette façon,

Le sentir implique l'action même d'être présent et d'être présent dans chaque circonstance. C'est par l'apprentissage de sentir, comme nous apprenons à habiter dans ce que nous connaissons comme 'yoité', et à partir de là nous exerçons les modes comme nous habitons et inter-agissons avec le monde, les espaces-temps, les lieux, les rencontres. Apprendre à ressentir comporte deux actions de soumission : un soutien esthétique, tant que nous incorporons des modes de voir, de toucher, d'odorier, d'entendre, de manger, de respirer, d'interagir avec les autres, etc.; mais ce mode comporte un deuxième soutien, de l'ordre sémiotique, tant que nous incorporons les significations de cette façon. Peut-être des actions politiques de déconstruction des modes comment nous apprenons à sentir, peuvent contribuer à nous rendre compte et à nous rendre compte de la condition corporelle de l'existence du monde de la vie et de notre propre existence en tant qu'espèce. (Castillo, 2015, p. 148)

Avec la pratique de la danse, d'une perspective contemporaine, il n'est pas différent. Comme un type de connaissance corporel, qui part des expressions corporelles comme instrument de communication à travers le mouvement, il s'agit d'un savoir-faire qui se concentre sur le corps vivant, comme une énergie qui se lance dans les défis de l'espace et du temps. En mobilisant des moyens de mouvement conscients, sensibles et inventifs, il nous permet d'élaborer de nouveaux types de relations avec l'environnement pour connaître et représenter les réalités qui nous traversent, qu'elles soient personnelles, collectives, culturelles et/ou politiques, en même temps qu'il permet l'invention et l'imagination d'autres réalités possibles. La pratique en danse provoque des possibilités infinies de perception et d'activation créative du propre corps, à partir de l'activation des sensibilités uniques de chaque personne, "englobant les sensations de signaux internes, la conscience des fonctions corporelles, les sentiments et les mouvements qui déclenchent un rôle individuel par rapport à l'environnement" (Hanna, 1986; Fortin; Vieira; Trem Blay Blay, 2010), permettant ainsi de découvrir d'autres formes d'être et d'expérimenter des formes de création de soi.

Ces perspectives me semblent appropriées pour aborder les corporalités des femmes

migrantes, qui sont fréquemment exposées à des mécanismes de violence, sous leurs formes les plus variées, et qui, par conséquent, ont besoin de processus de réparation tant des ordres matériels que symboliques. Nous partons du pari que les sensibilités mobilisées par la danse comportent un pouvoir particulier qui facilite des formes d'accès, de réalisation, de visualisation de sentiments et d'affections incarnés qui, à travers le mouvement, peuvent gagner d'autres couches de complexité et possibilités de (re)signification. Pour cela, je propose des techniques d'improvisation et de conscience corporelle en danse comme chemins possibles pour reconstruire les images que nous construisons de nous-mêmes, comme source réparatrice de liens et potentialisatrice de capacités individuelles et collectives. En définitive, se déplacer dans une perspective consciente, critique et inventive peut être un moyen de construire des projets émancipants et qui aident à démanteler les discours qui perpétuent la violence contre les femmes : un savoir-être et un sentiment qui vise à la restitution des droits et libertés individuels et collectifs dans les façons d'être, d'être et d'interagir dans et avec le monde.

Enfin, on peut affirmer que de telles approches contribuent précisément à cette recherche, car elles permettent, par un regard critique sur les sensibilités dans la vie quotidienne, révéler l'exercice biopolitique de l'intersensibilité ainsi que ses conséquences sur les expériences personnelles, collectives et sociales (Castillo, 2015). Ils m'amènent aussi à miser sur le travail avec les subjectivités et sur la libération de l'imagination et de la capacité créatrice des femmes comme stratégie politique pour la réexistence. Ces questions m'amènent à entrer dans le champ des épistémologies féministes critiques.

3.3.3. - Pratiques de recherche-crédation à partir d'épistémologies féministes

Des pensées critiques féministes j'ai appris que la dimension subjective est abordée comme un outil de confrontation et résistance face à des postulats idéaux d'objectivité, de rationalité et de neutralité qu'ils dévalorisent systématiquement, sous-estiment ou excluent définitivement tout type de connaissances qui ne correspondent pas aux manuels institutionnalisés du savoir. En revanche, par des propositions d'identification, d'analyse et de transformation, les épistémologies féministes proposent un régime d'investigation visant à la recherche de solutions aux problèmes et violences épistémiques provoquées par des préjugés sexistes dans la production de connaissances. Pour cela, il projette des processus de

reconnaissance de soi à travers l'articulation entre les dimensions collectives, créatives, affectives, communautaires et critiques, Remettre en question les logiques patriarcales et les processus de racisme structurel comme pouvoirs inséparables et causes principales de notre répression coloniale et des violences occultes (Rivera Cusicanqui, 2012).

En opposition avec le pont de vue neutre et positiviste, Sandra Harding (1991) propose un type de positionnement à partir d'une localisation particulière appelée "strongest objectivity" (objectivité forte). A partir de ce concept, l'autre déplace des compréhensions consensuelles sur ce que nous appelons habituellement objectivité ou connaissance objective, en proposant un tournant essentiel en présentant une nouvelle forme d'objectivité, une objectivité radicale. En d'autres termes, Harding propose que nous devons insister sur une perspective objective concernant la localisation de la vie des femmes, afin qu'elle soit le point de départ de la recherche féministe.

Une grande partie des approches féministes critiques supposent la localisation, la partialité et l'incarnation du savoir (Haraway, 1988), c'est-à-dire que le savoir ne peut être dissocié du temps, du lieu et du contexte de sa production (Harding, 1987, 1993; Haraway, 1988; Keller, 1984; Longino, 1999). Ce positionnement reflète l'engagement éthique et politique de la (des) chercheuse (r) à considérer la situation et le locus des sujets de connaissance comme résultat de déterminations culturelles incorporées dans un réseau complexe et dynamique de relations sociales, sexuelles, ethniques (...). La critique féministe implique donc le démantèlement des totalités universelles et fixes à travers la problématisation de rationalités scientifiques objectives et dominantes, qui portent les marques éthiques, politiques et cognitives de leur institution créatrice : la masculinité.

Les recherches de la sociologue Patricia Hill Collins (1998), qui a systématisé la pensée du Black Feminism des femmes afro-américaines, nous aident aussi à situer la vie des femmes de manière complexe lorsqu'elle nous invite à problématiser le fonctionnement simultané entre les relations de classe, de race et de genre à partir de la notion de matrice d'oppressions qu'elle propose. En outre, avec le concept "outsider within", Collins nous offre des réflexions sur le point de vue des femmes et particulièrement des femmes noires qui, selon l'auteur, ont un point de vue spécial capable de promouvoir des visions du monde alternatives précisément parce qu'elles occupent une place simultanée de "internes-externes",

étrangères à la même société patriarcale et raciste qui les exclut systématiquement et leur assigne une non-place sociale (Collins, 1986).

De même, le paradigme de l'intersectionnalité, proposé par Kimberlè Crenshaw (2002; 2004) dans le domaine des droits humains, devient fondamental pour délimiter la perpétuation des oppressions. L'auteur souligne l'urgence de cette catégorie d'analyse pour que nous puissions lire, réfléchir et agir sur les innombrables situations de la vie des femmes à partir du croisement de différents rapports de pouvoir qui oppriment simultanément leurs existences. L'intersectionnalité est donc comprise comme une catégorie méthodologique dynamique, qui vise à visualiser des catégories imbriquées dans les hiérarchies sociales. Pour l'activiste sociale Carla Akotirene (2019),

L'intersectionnalité empêche les aphorismes mathématiques hiérarchisés ou comparatifs. Au lieu de faire des identités, il analyse quelles conditions structurelles traversent les corps, quelles positionnalités réorientent les significations subjectives de ces corps, car elles sont des expériences modelées par et pendant l'interaction des structures, à plusieurs reprises colonialistes, établies par la matrice de l'oppression, sous forme d'identité. (...) La pensée intersectionnelle nous amène à reconnaître la possibilité d'être opprimées et de nous corroborer avec les violences. (...) L'intersectionnalité stimule la pensée complexe, la créativité et évite la production de nouveaux essentialismes (p. 43 et 45).

Le mouvement des femmes noires, considéré comme un mouvement intersectionnel, traduit les expériences des femmes dans leur vie quotidienne, en présentant un ensemble de pratiques et stratégies de lutte collective partagées qui peuvent se refléter à partir des axes fondateurs suivants: 1- l'expérience vécue comme principe producteur de connaissances; 2- l'utilisation du dialogue pour le processus de discussion, évaluation et revendication des connaissances; 3- l'éthique de la prise en charge, comprise comme une pratique d'expressivité personnelle dans laquelle le sentiment, les émotions et l'empathie sont des composants cruciaux pour le processus de validation des connaissances et 4- l'éthique de la responsabilité personnelle qui aborde les relations de revendication et d'engagement sur ce que nous produisons (Collins, 2019).

Outre les affectivités, les subjectivités et le partage comme sources fondamentales qui produisent du savoir, plusieurs auteurs féministes ont souligné la nécessité de créer des

espaces sûrs, Les femmes peuvent librement partager leurs problèmes. Selon moi, la création d'espaces sûrs est liée à la composition d'un environnement particulier, de mouvement, d'écoute, de parole et de partage qui émerge de l'expérience singulière de l'être féminin. Je crois que créer dans un environnement féminin favorise la création d'espaces de confiance, de soins, d'expression et de tranquillité comme aspects fondamentaux pour aborder des sujets sensibles qui peuvent surgir au cours d'une rencontre spécifique. Dans ce sens, la formation de groupes de femmes comme stratégie méthodologique pour travailler sur les questions de genre est un dispositif qui, historiquement, constitue l'une des bases fondamentales du mouvement féministe (Oliveira, 2017).

Face à une culture rationaliste et anti-intimité, bell hooks vise l'exercice et l'engagement de rester en contact avec nous-mêmes, afin de célébrer nos corporalités et sensibilités, ainsi que d'affirmer la rencontre les uns avec les autres. Pour l'auteur, la concrétisation d'une lutte libératrice implique nécessairement des processus de libération de nos esprits et de nos cœurs (hooks, 2005). Avant que des idées romantiques et sentimentales ne s'installent sur la rencontre entre femmes comme une prétendue pratique capable de stimuler l'amitié et la solidarité entre femmes par le "simple fait" d'être femme, je précise : Ce que je considère ici comme une rencontre entre femmes, vise à créer un terrain fertile pour tisser des alliances politiques, sociales et culturelles afin de renforcer la lutte et d'affronter les problèmes découlant du patriarcat. Dans ce contexte, l'échange d'expériences, la discussion sur des problèmes communs, la construction de liens face aux diversités culturelles, la coexistence de points de vue différents, la création de complicités à partir du partage d'histoires personnelles, les possibilités collectives d'autodéfinition, la construction de réseaux de soutien, l'appréciation des stéréotypes, la création de nouveaux modèles de sociabilité, de référents et d'aspirations (...) sont quelques-uns des éléments dynamisants qui facilitent les compréhensions intersectionnelles, l'échange de connaissances et d'apprentissages mutuels.

- **PROCREAR:** Rastros del proceso creativo “entre minhas pernas um abismo”

Aquí lo que aparece son huellas de un camino investigativo-creativo coreográfico en proceso.

Una invitación a sumergirse en el abismo de la maternidad.



Image B3. Dibujo creado durante el proceso creativo por la artista grafica Michele Campos (2024).

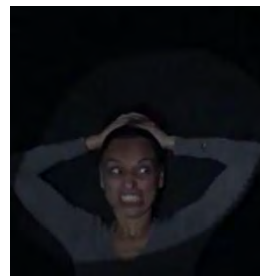
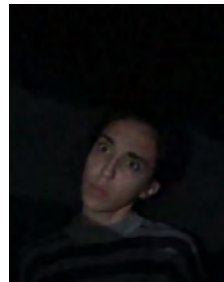
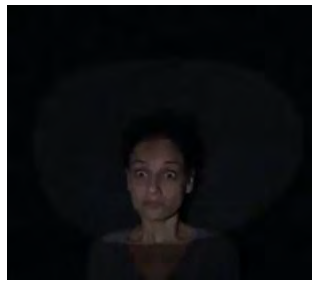
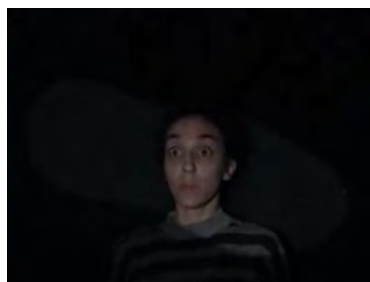
(...) perfectas, asexuadas, guerreras, heroínas, imagen y semejanza de la Virgen María, nunca cansadas, divinas, siempre listas, las que nunca se equivocan, las que guían, las que todo saben, las que aman incondicionalmente a sus hijos, en un estado pleno de felicidad, bellas, fuertes, tiernas, resistentes, las que sacrifican sus propias necesidades, afectuosas, dóciles, amorosas, obedientes, predestinadas a parir, cuidar, quedar embarazadas, serviciales, nacidas sabiendo, intuitivas, protectoras, heroínas, superheroínas, tranquilas, pacíficas, pacientes, organizadas, responsables, cautelosas, valientes, solidarias, capaces de todo (...)

**Cuantos estereotipos
puede cargar la
¿corporeidad
materna?**

Expresiones como: “ser madre significa sufrir en el paraíso”, “un niño nace con un pan bajo el brazo”, “el verdadero amor es el amor de una madre” están fuertemente arraigadas en el sentido común y revelan pensamientos que muchas veces terminan perpetuando experiencias maternas opresivas para muchas mujeres. Frente a este hecho, nos damos cuenta de que los sentimientos de pérdida, soledad, culpa, vacío, frustración, abandono (...) son recurrentes en muchas experiencias maternas, incluida las nuestras, lo que nos provoca a investigar y exponer posibles relaciones entre la romantización de la maternidad y opresión de género.

Nuestra intención con esta creación coreográfica no es retratar la experiencia materna exclusivamente desde una perspectiva negativa y de sufrimiento, sino también explorar las potencias maternas a partir de la percepción de que ser madre también puede significar adquirir nuevas tecnologías corporales y herramientas humanas, que nos permite revelar las ambivalencias que coexisten en este proceso. Para ello, pretendemos poner en marcha, de manera crítica y humorística, una pluralidad de voces maternas desde distintos lugares del discurso, con la intención de ampliar puntos de vista, reflexiones y paisajes posibles más allá del romántico, históricamente validado como una historia única y verdadera.

Vaya, pero



usted no tiene cara de madre...

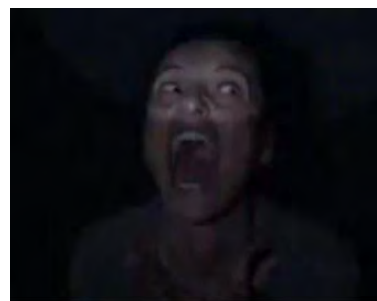
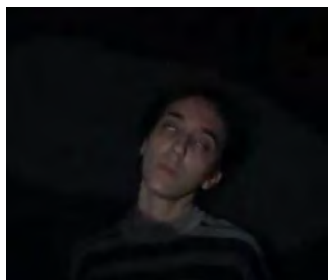
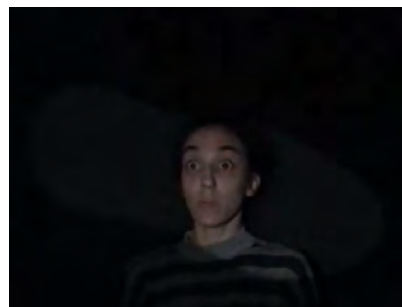
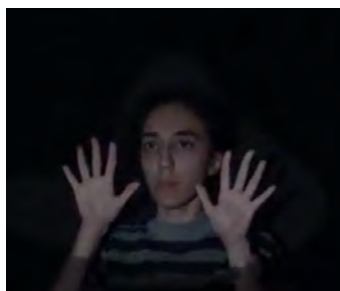
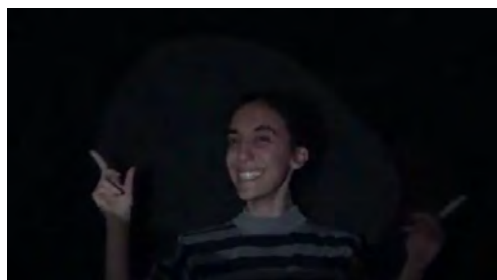
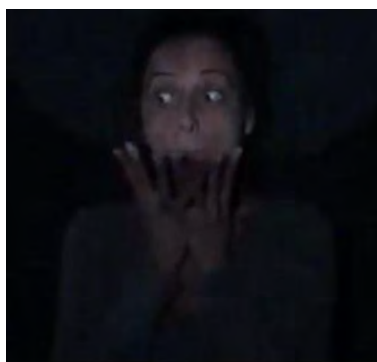
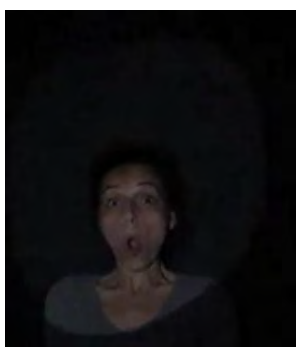


Imagen B3. Experimento 1 # Cara de Madre.

A pesar de los avances en las luchas feministas y el constante movimiento para deconstruir paradigmas sexistas, las mujeres siguen expuestas a innumerables presiones sociales y violencia, una de las cuales es la maternidad obligatoria: la idea de que las mujeres nacen para ser madres. Producida por el sistema capitalista-patriarcal, la maternidad obligatoria se organiza como un conjunto de prácticas sociales que llevan a las mujeres a ser o desear ser madres, sin que esto represente realmente una elección.

Películas, libros, series, pinturas, canciones, obras de teatro, telenovelas, sermones religiosos, dichos populares, redes sociales (...) venden a diario la maternidad como una experiencia divina que brinda innumerables ventajas sociales a las madres y, por tanto, se espera que no se quejen de ella, y que se acerquen lo más posible al modelo materno y

maternal hegemónico: el de la *buena madre*. También se espera de ellas superen toda precariedad estructural para criar a sus hijos desde su rol maternal y su amor incondicional, incluso a costa de su propia invisibilidad.

Los impactos de estas prácticas que definen los comportamientos femeninos normativos son complejos y profundos, y pueden alcanzar capas psicológicas, políticas, ambientales, emocionales, económicas (...).



Imagen B4. Experimento 2- Desmame.

Según el informe "Time to Care" de Oxfam (2020), **el trabajo de cuidado no remunerado, realizado principalmente por niñas, mujeres y madres, está valorado en alrededor de 10,8 billones de dólares al año.**

Este valor corresponde aproximadamente a tres veces el tamaño de la industria global de tecnología. La investigación destaca que estas tareas esenciales, como el cuidado de los niños, los ancianos y los enfermos, así como las actividades domésticas, sostienen la economía y la sociedad, pero no se valoran adecuadamente. Este volumen de trabajo no remunerado contribuye a profundizar las desigualdades económicas y de género, ya que limita las oportunidades de desarrollo profesional y financiero para mujeres y niñas, exacerbando la desigualdad global.

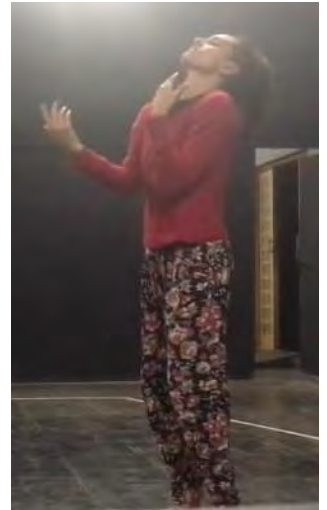


Imagen B5. Experimento 3 # Acunar o si brazos pudieran hablar (Fotos: Aline Vallim y Rosa Campos, 2024).

Estos datos muestran que el mantenimiento de la maternidad obligatoria va de la mano y es una condición fundamental para la conservación del sistema capitalista-patriarcal. En general, para que esta cifra siga funcionando con éxito es necesario que las mujeres sigan teniendo hijos de forma compulsiva, abandonen su vida profesional y sus proyectos personales, permanezcan en el espacio doméstico pariendo y criando a la sociedad, mientras que la masculinidad normalmente sigue logrando sus éxitos y ocupando espacios de poder

Ante todos estos contextos, nos parece urgente romper y desestabilizar procesos de silenciamiento histórico que no les permiten a las madres expresar sus dolores,



contradicciones y dificultades. Para ello, partimos de exponer nuestras propias experiencias maternas con todos sus encantos, riesgos y contradicciones con el deseo de animar a otras mujeres a hacer lo mismo y, quizás, juntas, fortalecer el movimiento de desromantización, desilenciamiento y ruptura del ciclo de violencia sistemática que lo mismo produce.

Imagen B6. Experimento 4: Sentadilla materna (Foto: Pri Tavares, 2024).

Creemos que la danza, como lenguaje sensible del cuerpo, nos permite profundizar y dejar desbordar todo lo que la maternidad imprime en nuestras corporalidades, para que podamos observar desde otras perspectivas todo lo que se nos atraviesa en este ejercicio. Cuerpos de mujeres, cuerpos de artistas, cuerpos de madres, capas que se confunden, se contraponen, se contradicen y que a veces nos hacen perder la referencia a nosotras mismas. Creemos que a través del movimiento es posible redescubrir y reinventar nuevos límites y muchos otros contornos posibles para habitar este cuerpo madre de manera sana e inventiva.

Para ello, *Entre mis piernas un abismo* surge como un espacio de provocación, de dinámicas de pensamiento-acción, difusión y producción de investigación en danza, apostando por una forma de hacer que rompe precisamente con los patrones del cuerpo y el movimiento. Viene a cuestionar los límites. y límites de los lenguajes artísticos, desmantelando verdades preestablecidas en un proceso continuo y comprometido con el contexto en el que sucede. No está ligada a un único objeto, técnica, categoría, ni a un pensamiento institucional específico, sino a una dinámica de relaciones contextuales. Viene a recordarnos la imposibilidad de separación estética y política, entre movimiento y pensamiento, permitiéndonos reconocer la diversidad de danzas posibles, estableciendo diálogos entre técnicas y lenguajes. A partir de esta premisa, este proyecto pretende investigar y cuestionar qué situaciones y caminos puede proponer el cuerpo para poner en tensión y deconstruir imaginarios y estereotipos sobre la maternidad.

Nuestros procedimientos creativos, en lo que respecta a la composición dramática, implican el reconocimiento de nuestras propias experiencias maternas y sus cualidades extrañas, fallidas y precarias como potencia para compartir y desmitificar el proceso del materno. Estos procedimientos nos han llevado a interrogantes sobre la soledad, la muerte, el renacimiento, el arrepentimiento, la potenciación de los sentidos, la sobrecarga, la adaptación, el abandono, la sensibilidad, la invisibilidad (...). ¿Qué significa ser madre? ¿Cómo abordamos y practicamos la escucha de las mujeres con sus diferentes experiencias maternas? ¿De dónde viene la culpa que nace ligada a la experiencia materna? En lugar de buscar respuestas cerradas a tales preguntas, preferimos mantener las preguntas abiertas y nos provocar a mover con ellas... el saber y provocarnos a con ellas....





Imagen B7. Experimento 5: Desequilibrios e interrupciones (Fotos: Pri Tavares, 2024).

Primera versión del taller “Creación Compartida en Danza con Mujeres Migrantes:



PROYECTO
Toulouse,



RISE 2020
22/12/2019.



UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS PROPUESTA DE TALLERES PARA PROYECTO RISE

TALLER III: CREACIÓN EN DANZA PARA EL EMPODERAMIENTO DE MULHERES.

Objetivo: Realizar experiencias de creación colectiva en danza con el fin de contribuir con mujeres migrantes en el proceso de empoderamiento personal y colectivo de las afectividades y subjetividades.

Responsable	Universidad Distrital Francisco José de Caldas Facultad de Artes ASAB, Investigadores, artistas y doctorandos de la Línea de Investigación en estudios críticos de las corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades del programa de Doctorado en Estudios Artísticos, Grupo de investigación para la creación artística.
En colaboración con	Líderes de las comunidades, Facultad de Artes ASAB, Maestría en estudios artísticos, IPAZUD (Instituto de Paz de la Universidad Distrital), Grupo de creación Pasarela, organizaciones y organismos de apoyo.
Disciplinas y palabras claves	PALABRAS CLAVES: danza, creación compartida y representaciones femeninas
Público	Mujeres mayores de 16 años en situación de vulnerabilidad por procesos de desplazamiento y migración: migrantes venezolanas e internacionales en Colombia.
Aforo	Máximo 20 personas para la realización del Taller. Para la socialización de los procesos de muestra final la participación es abierta.
Lugar	Bogotá / Aduanilla de Paiba Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
Fecha	OCTUBRE DEL 2021
Duración	1 mes.
Frecuencia	DESARROLLO DEL TALLER CON LAS MUJERES MIGRANTES:

	Temáticas a desarrollar en las prácticas de danza Este taller está configurado en el formato de experiencia y apuesta por una metodología de trabajo colaborativo en la cual cada participante actuará efectivamente en la construcción de esta red. Se invitará a las mujeres interesadas en experimentar este proceso a discutir temas relacionados con las líneas imaginarias que delimitan los límites humanos, refuerzan los prejuicios y las representaciones femeninas estereotipadas. Este taller se organiza a partir de ejercicios de conciencia corporal, improvisación y creación colectiva que buscan revelar a través de la danza posibles comprensiones sobre el cuerpo colonizado y contribuir al proceso de reconstitución de las memorias, sentimientos y culturas de las participantes. Se abordará: - Dramaturgia personal: composición de un mapa de memorias con objetos personales / imágenes / movimiento; - El suelo: relación del cuerpo en su totalidad con el suelo; - Toque: ponerse en contacto con la otra, guiarla, acompañarla en el movimiento; - Miradas: colectividad, rueda, lleva el peso de la otra; - Espacio: cerca y global, desplazamientos espaciales; - Manejo de imágenes estereotipadas femeninas y exploración del cuerpo en busca de posibilidades de deconstrucción; - Contextualización de ambientes, diferencias y particularidades, entre cada participante; - Creación de otras posibilidades de materiales / movimientos basados en las técnicas propuestas y los intereses particulares de las participantes. ▪ SOCIALIZACION DE RESULTADOS DEL TALLER: Los procesos creativos desde la danza desarrollados por las mujeres migrantes que participan en el taller, se socializarán a manera de una muestra pública con participación abierta y libre de toda la ciudadanía. Al final, se propondrá una charla para intercambiar experiencias entre el público y las participantes; sobre el desarrollo de los temas y prácticas propuestas durante el taller, potenciales y debilidades. Lugar: Facultad de Artes ASAB.



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

FORMULARIO CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA MENORES DE EDAD

Antes de aceptar la participación de su hijo/hija o el menor de edad bajo su responsabilidad, en este proyecto de investigación, tómese el tiempo de leer y entender el contenido de este formulario. Este documento explica el propósito del proyecto de investigación, y los diferentes procesos, ventajas, riesgos e inconvenientes de este. Le invitamos a hacer todas las preguntas que crean pertinentes a la persona que les presenta el documento.

Este proyecto ha sido avalado previamente por el comité de bioética de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y es considerado como un proyecto sin riesgos.

Investigadora titular responsable científico del proyecto:

Sonia Castillo Ballén - Coordinadora del proyecto TransMigrArts-UD
scastillob@udistrital.edu.co

Investigadores proponentes del taller “Creación Compartida en Danza con Mujeres Migrantes”

Aline Vallim de Melo - dmalinev@correo.udistrital.edu.co

El taller está a cargo de:

Línea de investigación en Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades
Grupo de Investigación para la Creación Artística

Participantes y colaboración:

Mujeres jóvenes del grupo “Progreso joven y futuro de Evitar
Corporación Cartografía Sur

Lugar de investigación:

Comunidad de Evitar-Bolívar-Colombia

Meta de la investigación / Finalidad del estudio:

Vivenciar y co-crear juntos con las comunidades prácticas de investigación-creación-aplicada a partir de experiencias de procesos de creación colectiva en: narrativas visuales y laboratorio de objetos, performance para el buen vivir, danza y mujeres, performando mi frontera, risa y celebración y prácticas del transitar. Lo anterior, con el fin de proponer alternativas que contribuyan a mejorar sentidos del bien estar en la experiencia y goce del ser “sí mismx” y del “ser con”, en busca de fortalecer estados de conciencia del buen vivir en el “aquí y el ahora”, los cuales puedan contribuir a las comunidades y las personas como alternativas para la reparación de afectaciones sentidas por condiciones de vulnerabilidad.

Vivenciar y co-crear con las comunidades de mujeres participantes prácticas de investigación-creación aplicada en danza a partir de experiencias en improvisación con el fin de proponer alternativas que contribuyan a transformar condiciones de vulnerabilidad referidas a autoimagen y silenciamientos.

Lo que esperamos de ustedes

A partir de metodologías de creación compartida, improvisación y conciencia corporal en la danza, se invitará a las participantes del taller a realizar prácticas corporales orientadas a fortalecer la autoconfianza y la autopercepción en relación a las cuestiones de género y de las experiencias migratorias que las participantes eligen compartir.

Al aceptar su participación en este estudio, participará en una experiencia en danza durante la cual se trabajará desde la sensibilización del cuerpo a través del auto-toque y del contacto corporal entre las participantes desde principios del cuidado y del respeto. Al final de la experiencia, complementará un cuestionario por parte de las migrantes, para la realización de una caracterización socio-demográfica, en el cual dará informaciones sobre: género, orientación sexual, edad, estado civil, nivel de educación, país/ciudad de origen.

Derecho de retirarse del proyecto en cualquier momento

1. Su contribución a la investigación es voluntaria.
2. Podrá retirarse o cesar su participación en cualquier momento.
3. Su decisión para participar, rechazar la participación o cesarla no tendrá efectos en sus relaciones presentes o futuras con la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Derechos de confidencialidad y respeto de la vida privada

Las informaciones recolectadas que les conciernen hacen el objeto de una declaración al servicio de protección de los datos de la Universidad Toulouse Jean-Jaurès, 5 allées Antonio Machado, 31058 Toulouse Cedex 9, dpo@univ-tlse2.fr

Las informaciones recolectadas que les conciernen hacen el objeto de una declaración al servicio de protección de los datos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Carrera 13 No 14-69, 110321, Bogotá email transmigrarts@udistrital.edu.co

La base legal de esta declaración se apoya en la normatividad vigente sobre consentimientos informados (Ley 1581 de 2012 y Decreto 1377 de 2012), y de forma consciente y voluntaria.

La base legal de esta declaración se apoya en su consentimiento.

La mayoría de los datos recolectados en el presente estudio corresponde a datos personales (e.g. datos sociodemográficos) y datos sensibles sobre las experiencias migratorias que lxs participantes desean compartir.

Únicamente el responsable científico y los investigadores asociados al proyecto tendrán acceso a sus datos.

Los datos quedan conservados durante 2 años después de la última publicación de los resultados. Más allá de este periodo se borrarán.

Pueden acceder y tener copias de los datos que le corresponden, oponerse al tratamiento de los datos, pedir una rectificación o su anulación. Disponen también del derecho a la limitación del tratamiento de sus datos. Pueden ejercer estos derechos tomando contacto con transmigrarts@udistrital.edu.co

Si considera, después de haber tomado contacto con nosotros, que sus derechos no han sido respetados, puede expresar una reclamación al correo: transmigrarts@udistrital.edu.co

Beneficios

Se busca con esta investigación proponer alternativas que contribuyan a mejorar sentidos del bienestar en la experiencia y goce del ser “sí mismx” y del “ser con”, en busca de fortalecer estados de conciencia del buen vivir en el “aquí y el ahora”, los cuales puedan contribuir a las comunidades y las personas como alternativas para la reparación de afectaciones sentidas por condiciones de vulnerabilidad.

Riesgos posibles

De acuerdo al aval del comité de bioética de la UDFJC otorgado el día 6 de diciembre de 2021 este taller se enmarca en la categoría de investigación sin riesgo.

Investigación sin riesgo: proyectos que emplean técnicas y métodos de investigación documental retrospectivos y aquellos en los que no se realiza ninguna intervención o modificación intencionada de las variables biológicas, fisiológicas, psicológicas o sociales de los individuos que participan en el proyecto, entre los que se consideran: revisión de historias clínicas, entrevistas, cuestionarios e información secundaria agregada o anónima o que es de dominio público.

Difusión

Esta investigación será difundida en coloquios y en actos de coloquios y/o artículos de revista académica, páginas web y redes sociales vinculadas al proyecto TransMigrArts.

Derechos de hacer preguntas en cualquier momento

Pueden hacer preguntas sobre la investigación en cualquier momento tomando contacto con el responsable científico del proyecto por vía electrónica transmigrarts@udistrital.edu.co

Agradecimiento

Agradecemos su valiosa colaboración para la realización de la investigación; valoramos su tiempo, su atención y su participación activa dedicada a este taller.

Consentimiento para la participación

Al firmar este documento de consentimiento, certifica que ha leído y entendido las precedentes informaciones, que hemos dado respuesta a sus preguntas de manera

satisfactoria y que les hemos avisado de su derecho a anular su consentimiento o retirarse de la investigación en cualquier momento, sin perjuicio.

Rellenar por los padres o responsables legales:

He leído y entendido las informaciones precedentes y acepto que mi hijo/hija o el menor de edad del cual soy responsable participe en la investigación.

Sí _____ No _____

• Autorizó la grabación y la explotación de sus declaraciones por el equipo del proyecto TransMigrArts UD.

Sí _____ No _____

• Autorizó la grabación y la explotación de su imagen y declaraciones por el equipo del proyecto TransMigrArts UD.

Sí _____ No _____

• Autorizo la difusión de su imagen y declaraciones en el marco de coloquios científicos, seminarios u otra forma de valorización del proyecto TransMigrArts UD.

En caso de incapacidad de lectura o/y de escritura por parte de un participante adulto en capacidad de dar su consentimiento, proveer la siguiente rúbrica: "Bajo la ausencia de autonomía de lectura y de escritura del Sr... de la Sra..., el tercero identificado después, totalmente independiente del proyecto, atesta haber personalmente y rigurosamente leído al participante el presente formulario de consentimiento y recolectado su autorización para firmar en su nombre".

NOMBRE

CÉDULA DE CIUDADANÍA

FIRMA



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS



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

FORMULARIO CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA LOS PARTICIPANTES ADULTOS

Antes de aceptar participar en este proyecto de investigación, tómese el tiempo de leer y entender el contenido de este formulario. Este documento explica el propósito del proyecto de investigación, y los diferentes procesos, ventajas, riesgos e inconvenientes de este. Le invitamos a hacer todas las preguntas que crean pertinentes a la persona que les presenta el documento.

Este proyecto ha sido avalado previamente por el comité de bioética de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y es considerado como un proyecto sin riesgos.

Investigadora titular responsable científico del proyecto:

Sonia Castillo Ballén - Coordinadora del proyecto TransMigrArts-UD

scastillob@udistrital.edu.co

Investigadores proponentes del taller “CREACIÓN COMPARTIDA EN DANZA CON MUJERES MIGRANTES”

Aline Vallim de Melo - dmalinev@correo.udistrital.edu.co

El taller está a cargo de:

Línea de investigación en Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades

Grupo de Investigación para la Creación Artística

Participantes y colaboración:

Mujeres jóvenes del grupo “Progreso joven y futuro de Evitar
Corporación Cartografía Sur

Lugar de investigación:

Comunidad de Evitar-Bolívar-Colombia

Meta de la investigación / Finalidad del estudio:

Vivenciar y co-crear juntos con las comunidades prácticas de investigación-creación-aplicada a partir de experiencias de procesos de creación colectiva en: narrativas visuales y laboratorio de objetos, performance para el buen vivir, danza y mujeres, performando mi frontera, risa y celebración y prácticas del transitar. Lo anterior, con el fin de proponer alternativas que contribuyan a mejorar sentidos del bien estar en la experiencia y goce del ser “sí mismx” y del “ser con”, en busca de fortalecer estados de conciencia del buen vivir en el “aquí y el ahora”, los cuales puedan contribuir a las comunidades y las personas como alternativas para la reparación de afectaciones sentidas por condiciones de vulnerabilidad.

Vivenciar y co-crear con las comunidades de mujeres participantes prácticas de investigación-creación aplicada en danza a partir de experiencias en improvisación con el fin de proponer alternativas que contribuyan a transformar condiciones de vulnerabilidad referidas a autoimagen y silenciamientos.

Lo que esperamos de ustedes

A partir de metodologías de creación compartida, improvisación y conciencia corporal en la danza, se invitará a las participantes del taller a realizar prácticas corporales orientadas a fortalecer la autoconfianza y la autopercepción en relación a las cuestiones de género y de las experiencias migratorias que las participantes eligen compartir.

Al aceptar su participación en este estudio, participará en una experiencia en danza durante la cual se trabajará desde la sensibilización del cuerpo a través del auto-toque y del contacto corporal entre las participantes desde principios del cuidado y del respeto. Al final de la experiencia, complementará un cuestionario por parte de las migrantes, para la realización de una caracterización socio-demográfica, en el cual dará informaciones sobre: género, orientación sexual, edad, estado civil, nivel de educación, país/ciudad de origen.

Derecho de retirarse del proyecto en cualquier momento

1. Su contribución a la investigación es voluntaria.
2. Podrá retirarse o cesar su participación en cualquier momento.
3. Su decisión para participar, rechazar la participación o cesarla no tendrá efectos en sus relaciones presentes o futuras con la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Derechos de confidencialidad y respeto de la vida privada

Las informaciones recolectadas que les conciernen hacen el objeto de una declaración al servicio de protección de los datos de la Universidad Toulouse Jean-Jaurès, 5 allées Antonio Machado, 31058 Toulouse Cedex 9, dpo@univ-tlse2.fr

Las informaciones recolectadas que les conciernen hacen el objeto de una declaración al servicio de protección de los datos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Carrera 13 No 14-69, 110321, Bogotá email transmigrarts@udistrital.edu.co

La base legal de esta declaración se apoya en la normatividad vigente sobre consentimientos informados (Ley 1581 de 2012 y Decreto 1377 de 2012), y de forma consciente y voluntaria.

La base legal de esta declaración se apoya en su consentimiento.

La mayoría de los datos recolectados en el presente estudio corresponde a datos personales (e.g. datos sociodemográficos) y datos sensibles sobre las experiencias migratorias que lxs participantes desean compartir.

Únicamente el responsable científico y los investigadores asociados al proyecto tendrán acceso a sus datos.

Los datos quedan conservados durante 2 años después de la última publicación de los resultados. Más allá de este periodo se borrarán.

Pueden acceder y tener copias de los datos que le corresponden, oponerse al tratamiento de los datos, pedir una rectificación o su anulación. Disponen también del derecho a la limitación del tratamiento de sus datos. Pueden ejercer estos derechos tomando contacto con transmigrarts@udistrital.edu.co

Si considera, después de haber tomado contacto con nosotros, que sus derechos no han sido respetados, puede expresar una reclamación al correo: transmigrarts@udistrital.edu.co

Beneficios

Se busca con esta investigación proponer alternativas que contribuyan a mejorar sentidos del bienestar en la experiencia y goce del ser “sí mismx” y del “ser con”, en busca de fortalecer estados de conciencia del buen vivir en el “aquí y el ahora”, los cuales puedan contribuir a las comunidades y las personas como alternativas para la reparación de afectaciones sentidas por condiciones de vulnerabilidad.

Riesgos posibles

De acuerdo al aval del comité de bioética de la UDFJC otorgado el día 6 de diciembre de 2021 este taller se enmarca en la categoría de investigación sin riesgo.

Investigación sin riesgo: proyectos que emplean técnicas y métodos de investigación documental retrospectivos y aquellos en los que no se realiza ninguna intervención o modificación intencionada de las variables biológicas, fisiológicas, psicológicas o sociales de los individuos que participan en el proyecto, entre los que se consideran: revisión de historias clínicas, entrevistas, cuestionarios e información secundaria agregada o anónima o que es de dominio público.

Difusión

Esta investigación será difundida en coloquios y en actos de coloquios y/o artículos de revista académica, páginas web y redes sociales vinculadas al proyecto TransMigrArts.

Derechos de hacer preguntas en cualquier momento

Pueden hacer preguntas sobre la investigación en cualquier momento tomando contacto con el responsable científico del proyecto por vía electrónica transmigrarts@udistrital.edu.co

Agradecimiento

Agradecemos su valiosa colaboración para la realización de la investigación; valoramos su tiempo, su atención y su participación activa dedicada a este taller.

Consentimiento para la participación

Al firmar este documento de consentimiento, certifica que ha leído y entendido las precedentes informaciones, que hemos dado respuesta a sus preguntas de manera satisfactoria y que les hemos avisado de su derecho a anular su consentimiento o retirarse de la investigación en cualquier momento, sin perjuicio.

He leído y entendido las informaciones precedentes y aceptó participar en la investigación.

Sí _____ No _____

• Autorizó la grabación y la explotación de mis declaraciones por el equipo del proyecto TransMigrArts UD.

Sí _____ No _____

• Autorizó la grabación y la explotación de mi imagen y declaraciones por el equipo del proyecto TransMigrArts UD.

Sí _____ No _____

• Autorizo la difusión de mi imagen y declaraciones en el marco de coloquios científicos, seminarios u otra forma de valorización del proyecto TransMigrArts UD.

En caso de incapacidad de lectura o/y de escritura por parte de un participante adulto en capacidad de dar su consentimiento, proveer la siguiente rúbrica: "Bajo la ausencia de autonomía de lectura y de escritura del Sr... de la Sra..., el tercero identificado después, totalmente independiente del proyecto, atesta haber personalmente y rigurosamente leído al participante el presente formulario de consentimiento y recolectado su autorización para firmar en su nombre".

NOMBRE

CÉDULA DE CIUDADANÍA

FIRMA

Derecho de imagen y voz para menores de edad

AUTORIZACIÓN DE GRABACIÓN DE LA IMAGEN Y/O DE LA VOZ

Abajo firmante

.....
Autorizo a TransMigrARTS a difundir de forma no comercial y no exclusiva los videos, los audios y las imágenes donde aparece mi hijo/hija o menor de edad bajo mi responsabilidad, realizados del..... al..... y autorizo el uso de estos videos, audios o imágenes, en parte o en totalidad, sin ánimo de lucro, sin limitación de tiempo, para la investigación.

En el marco de la comunicación y valorización del proyecto, acepto que es probable que las fotografías, los audios y los videos se reproduzcan en los siguientes medios:

- Publicación en una revista, libro o periódico
SÍ / NO
- Publicación de un documental acerca del proyecto TransMigrArts
SÍ / NO
- Presentación a un público durante una manifestación científica o cultural, un espectáculo o una expasoción
SÍ / NO
- Un musical para el final del proyecto
SÍ / NO
- Difusión en la página web <https://www.transmigrarts.com> y en las redes sociales del proyecto como Facebook, Twitter, Instagram o LinkedIn
SÍ / NO
- Otro: precisar.....
SÍ / NO

Hecho en, el en 2
ejemplares originales.

Firma y nombre de los padres o responsables legales:

Para cualquier información, puede contactar a la persona responsable a nivel científico del proyecto al siguiente correo: scastillob@udistrital.edu.co



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS



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



Derecho de imagen y voz para adultos

AUTORIZACIÓN DE GRABACIÓN DE LA IMAGEN Y/O DE LA VOZ

Abajo firmante

.....
Autorizo a TransMigrARTS a difundir de forma no comercial y no exclusiva los videos, los audios y las imágenes donde aparezco, realizados del.....
al..... y autorizo el uso de estos videos, audios o imágenes, en parte o en totalidad, sin ánimo de lucro, sin limitación de tiempo, para la investigación.

En el marco de la comunicación y valorización del proyecto, acepto que es probable que las fotografías, los audios y los videos se reproduzcan en los siguientes medios:

- Publicación en una revista, libro o periódico
SÍ / NO
- Publicación de un documental acerca del proyecto TransMigrArts
SÍ / NO
- Presentación a un público durante una manifestación científica o cultural, un espectáculo o una expasoción
SÍ / NO
- Un musical para el final del proyecto
SÍ / NO
- Difusión en la página web <https://www.transmigrarts.com> y en las redes sociales del proyecto como Facebook, Twitter, Instagram o LinkedIn
SÍ / NO
- Otro: precisar.....
SÍ / NO

Hecho en, el en 2
ejemplares originales.

Firma y nombre

Para cualquier información, puede contactar a la persona responsable al nivel científico del proyecto al siguiente correo: scastillob@udistrital.edu.co



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

CARACTERIZACIÓN SOCIODEMOGRAFICA DE PARTICIPANTES
TALLER DE TRANSFORMACIÓN
CREACIÓN COMPARTIDA EN DANZA CON MUJERES MIGRANTES
WP2_T09_

1. **Sexo:** Hombre__ Mujer__ Intersexual__
2. **Género con el cual se identifica.** Lo puede expresar con alguno de los pronombres a continuación: él __ ella __ elle __ ellas __ ellos __ ellxs __
3. **Si es mujer, es madre:** si __ no__
4. **Orientación sexual:** Heterosexual_ Homosexual_ Bisexual_ Transexual_ Otro_____
5. **Edad:** _____ Año _____ Mes de nacimiento _____
6. **Pertenece usted a algún grupo étnico:** No __ Si __ ¿Cuál? _____
7. **País y ciudad de origen:** _____
8. **País y ciudad de residencia:** _____
9. **Fecha de llegada a Bogotá** (en el caso que no seas de Bogotá): _____
10. **Localidad y barrio de residencia** _____ No ponga su dirección
11. **En qué estrato socioeconómico está clasificado el lugar donde habita** _____
12. **Estado civil:** Soltero __ Casado __ Unión libre __ _____
13. **Nivel de educación:** _____
14. **Profesión:** _____
15. **¿Por qué se interesó en realizar el Taller?:** _____
16. **Ha vivido alguna experiencia de migración:** Si __ No __

17. **Reconoce algún tipo de migración en el ámbito familiar** si __ no __ ¿Cuál?

Desde qué lugar _____ ¿Cuál? _____

Si está de acuerdo, si así lo considera, desde qué lugar y tiene libertad de narrar su experiencia _____

18. Identifica en la experiencia de vida algún tipo de vulnerabilidad que haya vivido, por ejemplo:

___ Vulnerabilidad por conflicto

___ Vulnerabilidad por desplazamiento

___ Vulnerabilidad por violencia

___ Vulnerabilidad alguna forma de exclusión social

___ Vulnerabilidad por pobreza

___ Vulnerabilidad por alguna condición corporal

___ Vulnerabilidad por daños del medio ambiente y del territorio

Vulnerabilidades, otras, ¿Cuáles?, _____

Si así lo desea describa la experiencia sin mencionar nombres, ni lugares

DOSSIER BIÓETICO
TALLER CREACIÓN COMPARTIDA EN DANZA CON MUJERES MIGRANTES

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

Solicitud de aval de bioética para el Taller de Transformación: Creación compartida en danza con
mujeres migrantes

Presentado por: Doctoranda en Estudios Artísticos: Aline Vallim de Melo
dmalinev@correo.udistrital.edu.co

Esta solicitud asume y desarrolla los aspectos específicos propuestos:
en el Dossier de Bioéticas del proyecto TransMigrARTS

Solicitud Presentada al Comité de bioética UDFJC, constituido por:

José Manuel Flórez Pérez
Presidente del comité de Bioética
Elizabeth Garavito López
Representante Facultad de Artes ASAB
Eduardo Alberto Delgadillo Gómez
Representante de la Facultad Tecnológica
Ángela Parrado Rosseli
Representante Facultad de Medio Ambiente
José Ignacio Castañeda
Representante de la Facultad de Ingeniería
Abelardo Rodríguez Bola
Representante facultad de Ciencias y Educación
Wendy González Neira
Estudiante Miembro Comité de Bioética

Noviembre de 2022- Bogotá Colombia

I. DESCRIPCIÓN DEL PROCESO METODOLÓGICO Y ASPECTOS BIOÉTICOS DE LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN:

INFORMACIÓN GENERAL RESPECTO DE LA SOLICITUD DE AVAL DEL TALLER DE TRANSFORMACIÓN: “Creación compartida en danza con mujeres migrantes”.

El taller de transformación Creación compartida en danza con mujeres migrantes, se enmarca en el desarrollo del proyecto TransMigrARTS: Transformar la migración por las artes, del cual participa la Universidad Distrital como estructura socia en el marco de acuerdos de partnership Agreement firmados para el desarrollo de este proyecto como resultado de haber ganado convocatoria de proyectos de investigación innovación H2020 de la Unión Europea en el año 2020. Por lo tanto, la solicitud de aval de los componentes bioéticos para el desarrollo del taller de transformación, se enmarca y se basa en el documento Dossier de bioéticas del proyecto TransmigrARTS, el cual se presenta como soporte y como anexo a la presente solicitud. Presento a continuación unas breves generalidades del proyecto TransMigrARTS y posteriormente los aspectos específicos del componente bioético del taller en mención.

INFORMACIÓN GENERAL DEL PROYECTO TRANSMIGRARTS

En este apartado se destacan componentes según lo exige el Formato de solicitud de aval del Comité de Bioética de la UDFJC:

- Aspectos de orden bioéticos vinculados a los proyectos de investigación-creación de los investigadores doctorales
- Riesgos de afectación de los principios bioéticos asumidos y mitigaciones

Aspectos de orden bioéticos vinculados a los proyectos de investigación-creación

1- Enfoque o perspectivas metodológicas respecto de la Investigación-creación:

La línea de investigación en estudios críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades asume una perspectiva para la investigación-creación basada en el diálogo entre: la Investigación Performativa, Investigación Basada en la Práctica Artística; con miras al desarrollo de procesos de creación investigadora. Lo anterior reconociendo que las prácticas artísticas constituyen rutas metodológicas para investigar las afectaciones y modos del sentir, que ocurren en las interacciones en la vida social.

Dichas interacciones son abordadas desde la tensión entre las condiciones socio situadas de las experiencias y las relaciones que viven las personas y las comunidades y, las condiciones socioculturales en que se dan las mismas. La línea reconoce que las prácticas artísticas constituyen rutas metodológicas apropiadas para indagar las transformaciones, interrelaciones, afectaciones y emocionalidades que emergen en las experiencias del sentir en ámbitos tanto personales como colectivos. Lo anterior a través del transcurrir en el diario vivir entre subjetividades, materialidades, objetualidades, corporeidades.

1.1-Perspectivas bioéticas a partir de este enfoque metodológico

1.1.1- Perspectivas bioéticas a partir de las apuestas de la línea de investigación en Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades:

Se asume las valoraciones iniciales respecto de las prácticas artísticas de investigación-creación, en tanto:

.Prácticas sociositadas y socioculturalmente organizadas, desde una comprensión de corresponsabilidad respecto de los modos como hacemos la vida personal y colectiva en el mundo que compartimos como especie y respecto de lo no humano

. Alternativas de abrir conocimientos comprometidos en indagar intercambios sensibles que son necesarios hoy, para contribuir en dinámicas instituyentes de modos del vivir más solidarios, equilibrados y justos, mucho más descentrados de la visión humana del antropocentrismo y la antropofagia.

. Prácticas que buscan la condición de co-participación propicia desde el reconocimiento y el ejercicio de creación colectiva y la co-presencia donde el trabajo colaborativo está definido por roles de co- creación, para la creación investigadora de relaciones emergentes de lo posible en la experiencia del aquí y el ahora, abriendo comprensiones respecto de aquello que no ha sido pensado respecto de la vida colectiva, del vivir entre y del vivir con, cuya organicidad es esquivada a ser atrapada en la conceptualización, la descripción, el análisis o la explicación.

1.2.2 Perspectivas bioéticas Específicas del presente proyecto de Investigación- Creación:

A partir de un mapeo previo de las condiciones, situaciones y especificidades de las comunidades migrantes involucradas en este proyecto, en diálogo con el Código de Conducta de la Corporación Cartografía Sur (del 24 de marzo de 2020), la Guía del Comité de Bioética de la Universidad Distrital (Curricular No. 01 de 2015), los lineamientos éticos propuestos por el proyecto TransMigrARTS y la aproximación de perspectivas bioéticas feministas (Diniz y Guilhem, 2014), se propone en este proyecto una postura crítica frente a las desigualdades sociales, especialmente en lo que respecta a las diferencias de género, el sistema patriarcal y su influencia violenta y producción de vulnerabilidades en las formas de existencia de mujeres y personas feminizadas.

A partir de estos aspectos, y con la intención de contribuir a la investigación-creación a partir de estrategias bioéticas feministas aplicadas a comunidades de mujeres migrantes, se elaboran los siguientes principios éticos que regularán las relaciones profesionales, científicas, educativas con todas las personas e instituciones con las que nos relacionamos en el marco de esta investigación:

. **Reconocimiento mutuo y de las diversidades:** entendido como la capacidad de reconocer la otredad (otras y otros) con un ser con habilidades, destrezas, sentimientos y experiencias propias. Se trata de un ejercicio de reciprocidad entre quienes interactúan con un objetivo común, y en reconocimiento de las necesidades específicas de las personas, colectivas, comunidades y organizaciones con las que trabajaremos (Tomado del Código de Conducta de la Corporación Cartografía Sur, pág 2-3).

. **Transparencia, respeto, dialogicidad y colectividad:** entre las personas del equipo de investigación, temática, pedagógica, creativa, técnica, administrativa y de servicios (Tomado del Código de Conducta de la Corporación Cartografía Sur, pág 1); y con las mujeres

participantes/colaboradoras en el proyecto de investigación.

. **Obligación de no discriminación:** no se admitirá ningún comportamiento que denote machismo, misoginia, homofobia, clasismo o cualquier otra manifestación discriminatoria por razones sexual, económica, social, racial o de cualquier otra índole hacia las personas con las que nos relacionaremos en esa investigación. Se respetarán las diversidades y cosmovisiones propias, individuales y colectivas, siempre y cuando las mismas no partan de prácticas discriminatorias o de violación de derechos humanos de las mujeres (Tomado del Código de Conducta de la Corporación Cartografía Sur, pág 4).

. **Ética del cuidado:** el cuidado entendido como una ética basada en los sentimientos y habilidades humanas para cuidar responsablemente a las/los/les demás. Así, trabajaremos para desarrollar el cuidado entre todas (os) participantes con el fin de valorar las relaciones de interdependencia, solidaridad y empatía, buscando crear un entorno donde no hay que esconderse ni temer ante las vulnerabilidades.

. **Reconocimientos de coautorías:** el trabajo desde la perspectiva de la creación compartida presupone composiciones de materiales colectivos. En este sentido, las mujeres participantes del taller tendrán sus derechos reconocidos y protegidos con respecto a la propiedad creativa de todos los materiales artísticos producidos durante el taller.

. **Relaciones éticas desde las corporeidades y las intersensibilidades:** se respetarán condiciones corporales específicas en relación a los límites, posibilidades e historicidad de cada participante y sus libertades intersensibles de comunicación y expresión en todo momento y cuando las mismas no partan de prácticas discriminatorias o de vulneración de los derechos humanos.

. **Profundización técnico-práctica-conceptual y cuidado en relación a las vulnerabilidades a trabajar:** así como los procesos de transformación esperados, con el objetivo de no reproducir, manipular o reiterar procesos de violencias, así como no menospreciar el conocimiento y participación de la comunidad.

. **Actividades de campo:** se actuará bajo los parámetros que dispone el Manual de Autocuidado y Seguridad de Cartografía Sur (24 de marzo de 2020), así como los distintos manuales de procedimiento interno y del presente código, utilizando medidas de autocuidado y confidencialidad de la información que involucre a las mujeres y comunidades con las que se trabaja, así como información de los procesos, investigaciones y hallazgos adelantados por la Cartografía Sur.

2- Protocolos éticos y bioéticos a las cuales está adscrito este proyecto:

Este proyecto acoge las pautas de protocolos éticos en relación con las instancias investigativas a las cuales está adscrito, por ser un proyecto de tesis adscrito al programa de Doctorado en Estudios Artísticos de la UDFJC, y por formar parte como proyecto adscrito al proyecto TransMigrArts en condición de co- tutela con el doctorado ciencias del Arte de la Universidad de Toulouse, institución coordinadora del TransMigrArts.

Por lo anterior las guías y formatos bioéticos que dialogan en este proyecto participar son:

-Por un lado, el protocolo de institucional que es exigido por el Comité de bioética de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, según normativas

- y de otra parte, según las directrices del proyecto TransMigrArts, aspectos basados en el RGPD que

rige los proyectos de investigación innovación de la UE

-Aspectos a tener en cuenta propuestos por el proyecto ACACIA, como experiencia previa de la Universidad Distrital en el trabajo con comunidades.

2.1- Guía sugerida para la presentación de Aspectos bioéticos vinculados al taller de transformación TransmigrART específico:

-Nombre del taller de Transformación: Creación Compartida en Danza con Mujeres Migrantes.

-Este taller de transformación constituye el campo de indagación metodológica del proyecto de tesis doctoral: El hacer artístico Translocado: Danza, Cuerpo, Migración Y Empoderamiento de Mujeres.

-Objetivo general de los talleres de transformación TransmigrART:

Vivenciar y co-crear juntos con las comunidades prácticas de investigación-creación-aplicada a partir de experiencias de procesos de creación colectiva en: narrativas visuales y laboratorio de objetos, Performance para el buen vivir, danza, danza y mujeres, performando mi frontera, Risa y carnaval de interculturalidad. Lo anterior, con el fin de proponer alternativas que contribuyan a mejorar sentidos del bien estar en la experiencia y goce del ser “sí misma (o)” y del “ser con”, en busca de fortalecer estados de conciencia del buen vivir en el “aquí y el ahora”, los cuales puedan contribuir a las comunidades y las personas como alternativas para la reparación de afectaciones sentidas por condiciones de vulnerabilidad.

Dichas vulnerabilidades según se han encontrado en las poblaciones hacen referencia a:

- . Auto imagen
- . Silenciamientos
- . Auto reconocimiento
- . Nostalgia
- . Dificultades comunicacionales
- . Violencias de género
- . Desarraigo
- . Discriminación

Vulnerabilidades específicas que serán trabajas en ese proyecto de Investigación-Creación:

- . Auto imagen
- . Silenciamientos

Objetivos específicos de cada taller de transformación TransmigrART

- . Proponer estrategias de investigación-creación desde el dialogo entre las prácticas creativas de comunidades de mujeres migrantes, con la finalidad de aportar a la indagación sobre la capacidad de las artes para transformar vulnerabilidades de comunidades migrantes en el proyecto TransMigrARTS;

- . Aportar competencias artísticas y herramientas desde la danza para una posible construcción de prácticas artísticas transformadoras de vulnerabilidades derivadas de procesos migratorios;
- . Indagar los mecanismos, efectos y formas por las cuales la producción de imaginarios femeninos produce vulnerabilidades vinculadas a la autoimagen, el silenciamiento y otras violencias de género

Marco conceptual del taller de transformación específico:

El taller Creación compartida en Danza con Mujeres se organiza a partir de la articulación entre tres ejes conceptuales: **improvisación, tactilidad y corporeidad contingente**.

En diálogo con el método de improvisación de contacto, creado por el coreógrafo norteamericano Steve Paxton en 1972, se explorarán los movimientos corporales improvisados a través de principios como el tacto, el intercambio de peso y la conciencia corporal, como formas de ponerse en contacto con sí misma, con la otra y con el lugar donde estemos. Los aportes e intereses por esta metodología se refieren al acercamiento a un tipo de danza en la que la cooperación y el apoyo mutuo son condiciones básicas para su existencia.

Parafraseando a Leite (2005), el Contacto Improvisación propone un diálogo íntimo y sincero entre dos o más personas a través de la interacción entre sus cuerpos, evocando imágenes de camaradería, juegos, educación y cuidado. Tales presupuestos minimizan y desplazan ideales, presentes en el campo de la danza, en los cuales la excelencia técnica y la perfección son tomadas como metas a sí alcanzar. En el camino opuesto, el Contacto Improvisación, al proponer experiencias de movimiento basadas en la percepción de uno mismo, sensaciones y acciones particulares de cada persona, instala un tipo de danza que incluye una gran diversidad de corporalidades practicantes: personas de diferentes edades, alturas, pesos, etnias, personas con discapacidad física, etc. Esta diversidad de tipos de corporalidades se refiere a una “danza sin prejuicios” y sin separación por niveles de habilidad y experiencia, lo que define a la persona que baila en términos de sensación corporal y no de apariencia.

En esa ruta, el taller se acerca a las perspectivas somáticas (Kunigas 2008; Veloso 2015; Bardet, 2012) a través del trabajo con la tactilidad. Creemos que el tocarse a sí mismo y al otro, es una práctica de autoconocimiento y autoconciencia que está directamente ligada al proceso de construcción y transformación de la autoimagen. Parafraseando Schwab (2020), cuando la carne está presada, o incluso un toque ligero puede hacer brotar un recuerdo/memoria, como se tratara de una esponja de agua, lo que puede facilitar el contacto y la liberación con nuestros sentimientos y emociones retenidas y sus re- significaciones a través del movimiento.

El tercer y último eje es la "corporalidad contingente", un concepto-acción que se encuentra en proceso de desarrollo en esta investigación y que concierne a un tipo de estado corporal flexible y dispuesto para afrontar el cambio, lidiar con lo imprevisible y con los “accidentes” que nos atraviesan desde una perspectiva performativa y creativa. Para establecer relaciones con esta práctica, entablamos un diálogo con la bailarina-investigadora Elke Siedler (2015) para que la incertidumbre pueda entenderse como una condición de la danza y de la vida misma.

Justificación

Las representaciones hegemónicas de las personas migrantes (a niveles nacionales y globales) juegan un papel en la reproducción de estereotipos negativos, que atribuyen a estas personas características como: oportunistas, holgazanes, robadores de empleos, responsables de la violencia y el crimen, mano de obra no calificada, barata (entre muchas otras) que, en síntesis, expresan el terror

a la diferencia construidas a través de las relaciones de poder. Cuando miramos a las mujeres migrantes, las situaciones de vulnerabilidad aumentan a medida que la violencia de género y migratoria recae sobre ellas duplamente, sin analizar otros marcadores como raza, clase, etnia, nacionalidad, entre otros que hacen más complejo el análisis y que configuran el proceso nombrado como “la feminización de la migración” (Marinucci, 2007).

Según datos de la ONU, en 2005, el 49,6% de las migraciones internacionales son mujeres; a pensar del aumento del protagonismo femenino en los flujos migratorios, la producción de invisibilidad de las mujeres migrantes, la insuficiencia y neutralidad de estudios y políticas públicas que atiendan las especificidades migratorias desde una perspectiva de género siguen siendo realidades internacionales. Con base en esta problemática, la presente investigación pretende contribuir al proceso de hacer visible, profundizar y criticar cuestiones específicas que surgen de la relación entre género y migración; por lo tanto, se acerca a las comunidades de mujeres migrantes con el fin de recopilar relatos “de carne y hueso” basados en el intercambio y los registros de experiencias migratorias entre las participantes.

En diálogo con el proyecto Transmigrarts, se pregunta sobre la posibilidad de que el arte transforme situaciones de vulnerabilidad derivadas de procesos migratorios, acercándose a las comunidades de mujeres migrantes a través de la vía artística en el formato de talleres. La intención última es construir una red en la que, desde la danza, en diálogo con las vivencias de cada participante, podamos intercambiar conocimientos-movimientos-sentimientos, conectando nuestras fortalezas y debilidades con el fin de crear puentes creativos que fortalezcan la autonomía, la auto estima y confianza; expandiendo las percepciones sobre sí misma, la autoimagen y las proyecciones / deseos de la vida futura.

El foco de interés de este proyecto es volver a montar a profundidad los “ingredientes” fundamentales que componen la práctica creativa nombrada Translocadas, vivenciada por la investigadora, con el propósito de compartirla con otras mujeres migrantes en la forma de talleres de transformación. A pesar de las diferencias interseccionales (Crenshaw, 1984) y abismales, respecto a las distintas realidades de la vida y las vulnerabilidades derivadas de las particularidades de cada proceso migratorio al que está expuesta cada mujer, preguntarse: ¿tendríamos vulnerabilidades compartidas? Vinculada al proyecto TransMigrARTS, me pregunto **¿Cómo las prácticas de creación en danza Translocadas, a partir de un estudio de aplicación situada y colaborativa con las mujeres del “Grupo Jóvenes de la comunidad de Evitar” en el departamento de Bolívar en Colombia y con mujeres migrantes estudiantes de la UD pueden contribuir a transformar nuestros silenciamientos y autoimágenes como mujeres migrantes?**

Supuestos generales o ideas argumentar las cuales acompañan cada taller de transformación específico

El concepto-acción de “Translocar”, que se desarrollará en este proyecto, se refiere a la cualidad que puede tener la danza para deslocalizar diferencias y fronteras como límites rígidos, ya sean de clase, género, raza, nacionalidad (...); cuando, a través del movimiento, permite transformar las corporeidades a través del reconocimiento de las contradicciones que nos habitan. Translocar es una práctica de cuidado y atención individual y colectiva, para que podamos tener la posibilidad de negociación constante con nuestros propios “*estares de enunciación*” (García, 2020) en un movimiento simultáneo de negación y afirmación de privilegios y exclusiones.

Comunidades participantes y descripción sociodemográfica

La comunidad participante de este proyecto estará compuesta por mujeres migrantes residentes y participantes de 3 comunidades e instituciones principales:

CORREGIMIENTO DE EVITAR/BOLÍVAR- BOGOTÁ

Según los aportes de Cartografía Sur y del documento de Diagnóstico Territorial de Evitar (2017/2018) la misma caracteriza la comunidad de la siguiente manera:

Ubicado dentro del Municipio de Mahates, en el departamento de Bolívar, que hace parte de la costa caribeña de Colombia, el corregimiento de Evitar es una comunidad de migrantes, caracterizada por la migración interna; fundada conjuntamente con Malagana, otro pueblo que queda cerca. Ambos pueblos nacieron de un grave conflicto entre los pobladores de Mahates, en lo cual la migración fue la “solución”. En Evitar existe un alto porcentaje de población que pertenece a alguna etnia afrocolombiana y, en este sentido se caracteriza por lo cultural: por la presencia de prácticas ancestrales, raíces musicales y danzas negras como prácticas cotidianas que se transmiten generacionalmente. Es desde este piso que nace el grupo “Progreso joven y futuro de Evitar”; conformado por mujeres jóvenes (de 13 a 18 años) que a través de la danza negra, las tamboras y la cultura, proponen acciones de incidencia política, resistiendo, conservando sus memorias ancestrales y reivindicando sus derechos y abandono de su corregimiento por parte del gobierno (además de las mujeres del grupo de danza “Progreso joven y futuro de Evitar”; se pretende también formar un según grupo de colaboración con mujeres de la comunidad de Evitar mayores de 18 años, con el fin de ampliar las cuestiones específicas y realidades de vida pertinentes en cada grupo de edades).

Los pobladores de Evitar enfrentan serias vulnerabilidades socioeconómicas en cuanto al acceso a estructuras básicas de servicios públicos, acceso a la educación y oportunidades laborales, que impiden el desarrollo y fortalecimiento de sus prácticas culturales por la ausencia de una “Política Pública Cultural que permita el desarrollo de programas o proyectos que fortalezcan sus procesos culturales y sean de incidencia a la convivencia, permitiendo un cambio significativo” (Tomado del documento de Diagnóstico Territorial compuesto por Cartografía Sur- 2017/2018). Tales procesos, hacen las generaciones de mujeres más jóvenes migraran hacia los pueblos vecinos para trabajar como empleadas domésticas o recurrieran al matrimonio en búsqueda de alguna forma de estabilidad económica. En ese sentido, el tema de machismo, la violencia de género, los casos de acoso y la violencia sexual son recurrentes.

Este grupo de mujeres jóvenes han se organizado junto con lideresas de Evitar y construyendo espacios de discusión sobre cuestiones de género como Derechos Sexuales y Reproductivos; en búsqueda de la construcción de la paz territorial desde el fortalecimiento cultural, de la danza y de la producción audiovisual con la Escuela de Memoria y Audiovisual propuesta por Cartografía Sur. (VER ANEXO: Informaciones más detalladas de la comunidad en “Formato de Diagnóstico Territorial Escuelas de Comunicación, Paz y Participación Política de Mujeres Jóvenes” de Evitar, desarrollado por la Corporación Cartografía Sur).

Además de esa comunidad establecemos vínculos de colaboración con:

. La comunidad de Mujeres Migrantes que están adscritas a programas de Bienestar Institucional de la UDFJC; (<https://bienestar.udistrital.edu.co>) (VER ANEXO: información y acuerdos con bienestar)

. La Comunidad de Mujeres Migrantes estudiantes de Arte Danzarío en la Facultad de Artes ASAB. (<http://fasab.udistrital.edu.co:8080/programas/pregrado/arte-danzario>)

A partir de la articulación entre estos tres espacios, la intención es componer la comunidad de trabajo de este proyecto con el máximo de 20 personas, invitando a las mujeres migrantes, que ocupan y transitan por estos espacios, a participar en el taller “Creación Compartida en Danza con

Mujeres Migrantes”. La intención es componer un grupo que involucre: mujeres (cisgeneros y / o transgeneros), mayores de 18 años, migrantes colombianas e/ o internacionales en Colombia. Se pretende contemplar perfiles heterogéneos en cuanto a la diversidad de contextos laborales, condiciones educativas, actividades realizadas y experiencias migratorias. Las participantes pueden tener, o no tener, experiencia previa en danza. Sobre la comunidad de Evitar la Corporación Cartografía Sur ha identificado vulnerabilidades que tienen que ver con el reconocimiento, las violencias basadas en género y la vulnerabilidad económica. Por ello esta comunidad de migrantes internos en Colombia se ajusta a las apuestas del consorcio TransMigrARTS en donde se espera fortalecer las condiciones formativas de la población a partir de los talleres y los procesos de intercambio con investigadores inicialmente de la UDFJC.

Conflictos de intereses: No se conoce ningún conflicto de intereses hasta la fecha.

Responsables	Universidad Distrital Francisco José de Caldas Facultad de Artes ASAB,
En colaboración con	Doctorandos en Estudios artísticos: Aline Vallim de Melo y Oscar Daniel Pinzón Lizarazo Línea de Investigación en Estudios críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades del programa de Doctorado en Estudios Artísticos, Grupo de investigación para la creación artística.
Disciplinas y palabras claves	Corporación Cartografía Sur; Mujeres de la comunidad de Evitar-Bolívar.
Público	Danza, Creación Compartida, Improvisación y Consciencia corporal.
	- Mujeres colombianas migrantes, jóvenes entre 13 y 18 años del grupo de danza “Progreso joven y futuro de Evitar”.

Aforo	Máximo 20 personas para la realización del Taller.
Lugar	Corregimiento de Evitar- Bolívar/Colombia.
Fecha	29 de noviembre de 2021.
Duración	1 encuentro de 4 horas.

Propuesta	Experiencia piloto con la comunidad, para puntualizar las particularidades, necesidades y requerimientos, así como posibles alcances y dificultades del posterior desarrollo del taller. A partir de este ensayo piloto, se plantearían necesidades logísticas, de materiales, aspectos técnicos, de registro, de observación, de producción y gestión, así como lugares de la práctica y necesidades del recurso humano. DESARROLLO DEL TALLER: <u>CONTENIDOS:</u> . Movimiento, contacto y autoconfianza . Tejido como registros de la experiencia . Construcción de imagen visual y registro propio <u>Actividades:</u> PRIMEIRO MOMENTO- (2 horas) . Hacer escuchando / escuchar haciendo: Juegos de improvisación para la cohesión del colectivo. Ejercicios de conciencia corporal: atención sobre las propias sensaciones/movimientos para despertar la atención sobre cosas que normalmente no se perciben. . Movimiento, contacto y autoconfianza: Experiencias corporales basadas en el cuidado y la responsabilidad con uno mismo y con la otra, percepción y observación de posibilidades corporales, espontaneidad, generosidad, placer, libertad, inclusión y cooperación. . Contando para transformar: recuperación de narrativas, experiencias y objetos significativos relacionados a partir de lo observado. Composición gráfica de la conversa: con imágenes, dibujos, movimiento; creación a partir del tejido en colectivo. PAUSA PARA REFRIGÉRIO (30 MINUTOS) SEGUNDO MOMENTO (1h 30 MINUTOS) . Intercambio para compartir: espacio e invitación a compartir procesos de la comunidad para comprender lógicas de organización, prácticas creativas, acciones colectivas y establecer posibles diálogos. . Mi historia bailo yo: Composición colectiva desde la recuperación de los ejercicios vividos junto con las participantes con el fin de generar un diálogo creativo. . Rueda de Conversa Final: Momento de intercambio respecto a los alcances vividos en el espacio de taller: preguntas, aclaraciones finales, a realizar entre todas las participantes de la sesión. Para finalizar el día se lleva a cabo la recuperación de la experiencia por parte de los investigadores proponentes a través de procesos escriturales, trazos, dibujos, entre otros.

**Nececidades,
Materiales y
registros**

Documentos necessários: Autorización de registro
pré-taller (no se hará registros de rostros);
Consentimiento y Asentimiento informado.

Materiales: equipo de sonido, papel, marcadores, lápices,
materiales
cercanos del contexto para la realización de dibujos.

Modos de registro de las experiencias: diario de campo,
conversas informales con la comunidad, registro
fotográfico del Festival



FASE 2: DESARROLLO DE TALLER:

Taller WP2_09- Creación compartida en danza con Mujeres Migrantes

Número de participantes: 20 (entre comunidades migrantes; investigadores responsables por el taller y investigadores invitados- observadores.

Duración de Taller: 3 semanas/ 2 encuentros semanales. Cantidad de horas por sesión: 3 horas

Locales: Universidad Distrital Francisco José de Caldas- Sede Aduanilla de Paiba.

Comunidad de Mujeres migrantes (mayores de 18 años): Comunidad de Evitar y Comunidad Universitaria de la UDFJC.

Sesión/Objetivos	Ejes temáticos por sesión	Momento de inmersión en la experiencia del proceso creador	Modos de recolección de información
<u>Sesión 1</u> Objetivo: Facilitar el contacto con las sensaciones y la consciencia de la imagen corporal.	Tactilidad y Autoimagen	Ejercicios de conexión y autodescubrimiento a través del tacto; cohesión con el colectivo a través de juegos de improvisación en danza. ¿Cómo me veo? el cuerpo como territorio de historia vivida, historia social y como espacio de transformación. -Trabajaremos acciones como tocarse; observar el camino del movimiento; moverse a través de la piel; imaginar mapas corporales; explorar diferentes cualidades del tocar a sí misma. Foco de cualidad de movimiento: Peso leve (Laban).	Registro audiovisual Registro Fotográfico Diario Intensivo de campo (por parte de la investigadora)
<u>Sesión 2</u> Objetivo: Agudizar los sentidos para las diferencias, la cooperación y espacializar sensaciones por el movimiento.	Movimiento, contacto y autoconfianza	Improvisación, improvisación de contacto y ejercicios de autoconfianza. Dar y recibir peso, seguir puntos de contacto, desorientar, relajar, caer y rodar. Experiencias corporales basadas en el cuidado y la responsabilidad con uno mismo y con la otra, percepción y observación de las posibilidades de expresión corporales, espontaneidad, generosidad, placer y cooperación. Trabajaremos acciones improvisadas colectivas como: reverberar, hacer eco, escuchar, ver, parar, sostener, flotar, Abrirnos y dejarnos contaminar por la lógica de la otra. Foco de cualidad de Movimiento: peso pesado (Laban)	Escritura automática Gráficas de las sensaciones y movimientos Diario Intensivo de campo (por parte de la investigadora) Registro audiovisual

<u>Sesión 3</u> Objetivo: recuperación de experiencias personales desde el enfoque de género y migración	Contar para transformar	Recuperación de narrativas y experiencias significativas relacionadas con los procesos de migración personal, compartir las experiencias. ¿Que significa ser mujer migrante? - Trabajaremos con la composición de mapas de memoria: con objetos personales, imágenes, movimiento.	Rueda de Conversa Fotografía Registro audiovisual Diario Intensivo de campo (por parte de la investigadora)
<u>Sesión 4</u> Objetivo: Explorar la acción del transitar como posibilidad creativa	“Mi historia bailo yo”	Recuperación de ejercicios y registros experimentados hasta la fecha; ubicarlos en relación a ejercicios de improvisación y creación colectiva para la composición de partituras coreográficas desarrolladas a partir de las historias, realidades, vivencias y material significativo para las participantes. Recreación de historias y migraciones personales y colectivas -Trabajaremos desde estrategias de composición coreográfica.	Partitura Coreográfica Registro audiovisual Diario Intensivo de campo (por parte de la investigadora)
<u>Sesión 5</u> Objetivo: Trabajar el acto de observar y ser observada.	Exposición: el Compartir con en público	Si todas las participantes aceptan, haremos una presentación pública del material creativo y las experiencias desarrolladas durante el taller. Se invitará al público asistente a participar y compartir sus sentimientos y puntos de vista sobre el material compartido. Si no, el mismo proceso será realizado entre las mismas participantes del taller.	Registro Audiovisual
<u>Sesión 6</u> Objetivo: Realizar entrevistas con las participantes del taller.	Entrevistas	Entrevistas semi-estructuradas con las participantes del taller, que se realizarán a través del registro de voz. Los temas generales abordados en las entrevistas serán sobre: experiencias migratorias; percepciones sobre relaciones entre género y migración; percepciones sobre la experiencia con el taller; dificultades, desafíos y posibles transformaciones con la experiencia. No se recogerá información que podría ser considerada como sensitiva y que requiera especial cuidado (por ejemplo, opiniones políticas, preferencias sexuales, estado de salud, comisión de delitos).	Entrevista semi-estructurada

Tabla B1

4.1. Descripción de los momentos y componentes de la sesión

Todas las sesiones del taller tendrán la siguiente estructura:

- **Momento previo de actualización de información** a los investigadores visitantes respecto del desarrollo de las trayectorias previas del taller si fuere necesario.
- **Momento inicial de recepción de participantes** migrantes por parte del equipo organizador y presentación del equipo científico
- Recopilación de todos los consentimientos informados firmados, incluida una solicitud autorización de derechos de imagen
- Activación de los dispositivos de registro: audiovisual, fotográfico, dibujístico, etc.,
- Presentación y descripción del taller y discusiones o preguntas para los participantes
- Complementación de un cuestionario por parte de los participantes migrantes para una caracterización demográfico (sexo, edad, estado civil, nivel de educación, país de origen, idioma madre, fecha de llegada)
- **Momento de inmersión en la experiencia del proceso creador:** Prácticas de creación artística: dirigidos por el equipo organizador a partir de los componentes particulares bien sea de la creación colectiva en danza, performance, teatro, artes visuales, etc.
- **Momento de observaciones del dispositivo artístico en el taller:** Serán realizadas por los investigadores de arte visitantes que vienen de otras estructuras para observar el taller desde las disciplinas específicas.

Estrategias metodológicas e instrumentos que utilizará cada investigador para valorar la transformación el taller:

Con la intención de contribuir al estudio crítico de las reflexividades y afectaciones compartidos entre yo y las comunidades colaboradoras de esta investigación-creación; nos acercamos al método etnográfico a través de la lente del arte. El interés fundamental es conocer las realidades socioculturales de las comunidades de este proyecto desde adentro y la aproximación entre las prácticas de la danza, donde cada acto, cada gesto, cada movimiento cobra sentidos más allá de su apariencia física, en los significados que les atribuyen las practicantes. Parafraseado Guber (2001), apostamos por la construcción del conocimiento a través de la participación y la posibilidad de experimentar en la carne y hueso los procesos que se construyen a partir del encuentro con las personas, con las prácticas y con los problemas que surgen. Como proyecto situado en el campo de la danza, la intención es acercar el arte y la etnografía, como una posible vía para valorar las posibles transformaciones en las corporeidades migrantes, en relación a las vulnerabilidades investigadas, a través de la producción de una etnografía del movimiento. Es sobre todo un trabajo riguroso con la memoria, la capacidad de escritura con el cuerpo / movimiento, la intuición y el permiso para crear y recrear otras posibles formas de producción de conocimiento donde “los entramados inter-sensibles, se materializan en formas de estar, ya sea políticas, éticas, emocionales o sensoriales”. (Tomado del documento de la Líneas ECCSP.

Por mi experiencia como bailarina y profesora de danza interesada en la transformación de corporalidades a través de la experiencia con el movimiento, elijo trabajar con la Fenomenología de la Danza, con el fin de registrar y valorar las vivencias pre-reflexivas y las lógicas cinestésicas presentes en las prácticas en danzas investigadas, con la intención de reconocer los sentidos, las formas de orientación y los valores desde la estructura cualitativa del movimiento propuesto por la filósofa-bailarina-coreógrafa Maxine Sheets-Johnstone (1966, 2011). Parafraseando a la autora, el estudio de la danza destaca las competencias cognitivas y racionales del cuerpo, destacándolo como modelo semántico, por ejemplo (Sheets- Johnstone, 1990). Enfatiza las competencias comunicativas del cuerpo, aclarando las relaciones espaciales de inter-corporalidades, por ejemplo, lo que específicamente permite a esta investigación valorar las transformaciones de las vulnerabilidades a partir de elementos específicos y particulares de la experiencia con el movimiento. Finalmente, el vínculo con el proyecto TransMigrArts se presenta como una invitación a acercarnos y profundizar en la metodología de Investigación-Creación Aplicada. En este campo, de forma sintética, el foco principal está en desplazar al arte de su función puramente estética, poniéndolo al servicio de una comunidad y sus posibilidades de transformación social (Martínez, 2017).

. Momento de intercambio y recuperación de la experiencia vivida en el taller y sus alcances transformativos: preguntas, y aclaraciones finales del taller: entre todos los participantes de la sesión para finalizar el día a partir del cual se lleva a cabo la recuperación de la experiencia por parte de los investigadores proponentes a través de procesos escriturales, trazos dibujos, etc.

. Momento para la evaluación del taller según los observadores: La evaluación se realizará observando.

. Se requiere la completitud de formularios para cada sesión, tener en cuenta los aspectos que se van a valorar. Esta información se complementará a partir de previos encuentros y acuerdos con los investigadores y observadores participantes quienes explicitarán los modos metodológicos, recursos y enfoques que utilizarán respecto de los procesos de observación de los talleres que llevarán a cabo, y las implicaciones éticas y acuerdos que exigen los mismos.

4.2- Orientaciones para la Interpretación de los datos

El análisis e interpretación de los datos (cuantitativos, cualitativos, performativos) para conocer el impacto o alcance del talleres de transformar vulnerabilidades con respecto a autoimagen y silenciamientos de las mujeres participantes, se realizará a través del tratamiento cualitativo, especialmente el análisis de los contenidos, a partir del análisis fenomenológico de las experiencias, análisis cualitativo del Movimiento, análisis etnográfica y de la creación performativa a través de la observación y corporalización (por parte de la investigadoras) de acciones, situaciones danzadas registradas durante el desarrollo del taller.

Riesgos de afectación de los principios bioéticos y mitigaciones

Se presenta a continuación la descripción de riesgos y mitigaciones respecto de investigadores, participantes, investigación, los riesgos legales y las medidas que se tomarán para reducir esos riesgos o para mitigar el daño que eventualmente se produzca

La estrategia se desarrolla a partir de la tabla propuesta donde se indican específicamente cada una de estos aspectos, teniendo en cuenta como lo señala el formato de la UDFJC al respecto que La noción de riesgo involucra a todos los componentes de la persona (físico, psicológico, relacional, emocional, social, etc.). Por ejemplo, un simple inconveniente puede constituir un riesgo y debe especificarse, así como la voluntad de prestar atención Especial según protocolos previos ya establecidos para las categorías de las llamadas personas vulnerables: niños, mujeres embarazadas, etc.

También se tendrá en cuenta la Guía práctica de análisis de riesgos en los tratamientos de datos personales sujetos al RGPD.

La noción de riesgo involucra a todos los componentes de la persona (físico, psicológico, relacional, emocional, social, etc.). Por ejemplo, un simple inconveniente puede constituir un riesgo y debe especificarse.

Especial atención de riesgos a los participantes de las categorías de las llamadas personas vulnerables: presos, niños, mujeres embarazadas, etc.

Según lo contempla la Universidad Distrital Francisco José de Caldas desde el comité de bioética, la institución hace una clasificación del proyecto de investigación de acuerdo a lo estipulado en la Resolución No. 8430 de 1993 del Ministerio de Salud, por el cual se establecen las normas científicas, técnicas y administrativas para la investigación en salud, así:

. Investigación sin riesgo: proyectos que emplean técnicas y métodos de investigación documental retrospectivos y aquellos en los que no se realiza ninguna intervención o modificación intencionada de las variables biológicas, fisiológicas, psicológicas o sociales de los individuos que participan en el proyecto, entre los que se consideran: revisión de historias clínicas, entrevistas, cuestionarios e información secundaria agregada o anónima o que es de dominio público.

. Investigación con riesgo mínimo: proyectos prospectivos que presentan riesgos, pero estos cumplen tres condiciones: (a) son improbables, (b) los daños eventuales son menores y (c) las medidas de prevención del riesgo y mitigación del daño son fácilmente aplicables y de bajo costo.

. Investigación con riesgo mayor que el mínimo: proyectos que presentan al menos un riesgo que cumple alguna de estas condiciones: (a) el riesgo es alto (es decir, el daño es muy probable), (b) el daño es mayor, por ejemplo, es irreversible, o (c) las medidas preventivas o de mitigación son difíciles de adoptar o son costosas.

Formato para el seguimiento de los riesgos y su mitigación

Si bien el proyecto aquí presentado no se corresponde propiamente con el área de salud, reunimos a continuación a manera de estrategia para la Identificación de riesgos y propuestas de mitigación de los mismos: una serie de aspectos que han resultado transversales para la organización del presente proyecto y en particular del taller de transformación en el cual se basa, teniendo en cuenta las apuestas del RGPD y los formatos de la OMS propuestos por el Comité de bioética de la UDFJC. Lo anterior, concretado en el siguiente cuadro con la opción de respuesta sí / no en la casilla correspondiente

LISTA DE RIESGOS		
Para cada riesgo identificado, justifique la necesidad de correr este riesgo e indique las precauciones que tomará para limitar este riesgo tanto como sea posible y para hacer frente a la ocurrencia de un caso problemático. Por ejemplo, si algún ejercicio de estas reacciones particulares riesgosas durante el taller, es necesario aclarar cómo se van a realizar las contenciones con un profesional de apoyo		
Sí / No	Riesgos	Medidas de prevención y mitigación
NO	¿Su protocolo utiliza un escenario experimental destinado a ocultar parte del objetivo o la metodología a los sujetos o para hacer creer en otros objetivos u otras metodologías? De ser así, este archivo debe presentar una descripción de la puesta en escena utilizada y una explicación de cómo divulgarla a los sujetos al final del estudio y contarles los objetivos reales del estudio. Además, debemos aportar argumentos que demuestren que el encubrimiento de ciertos aspectos del protocolo es fundamental en cuanto a los objetivos y cuestiones, y que ninguno de los aspectos encubiertos a los sujetos es susceptible de atentar contra su	NO

	seguridad o su dignidad.	
NO	¿Materiales considerados por el participante como amenazantes, impactantes, repugnantes?	Se aclara que no hacen parte de los talleres sustancias, materiales, estímulos auditivos o sensoriales de cualquier tipo que conduzcan a estados físicos alterados
NO	¿Posibilidad de invasión de la privacidad del participante, su familia, incluido el uso de información personal?	El proyecto seguirá cuidadosamente todos los requisitos de protección de datos de los participantes y los datos generados en el marco del proyecto de acuerdo con el reglamento europeo GDPR. Reglamento de protección de datos. Así como ver el EC Open Research Data Pilot para los programas H2020. Se acoge la Resolución 432 del 30 de agosto de 2016 por la cual se adopta Política de Tratamiento y Protección de Datos Personales de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Como parte de las encuestas, entrevistas o grupos focales donde se recopila y almacena información personal, se aplicará la normativa de protección de datos de acuerdo con un plan de gestión de datos definido.
NO	¿Uso de estímulos físicos (auditivos, visuales, hápticos, etc.) distintos de los asociados con las actividades normales?	Se trabajará el contacto a través de la técnica de Improvisación de Contacto, desde el respeto y cuidado con el otro. Estarán presentes miembros de Bienestar Institucional UD y profesional de psicología

		para lidiar con cuestiones particulares que puedan emerger.
NO	Privación de necesidades fisiológicas (beber, comer, dormir, etc.)	NO
NO	¿Manipulación de parámetros psicológicos o sociales como privación sensorial, aislamiento social o estrés psicológico?	NO
NO	¿Ningún esfuerzo físico más allá del nivel considerado moderado por el participante?	NO
NO	¿Exposición a fármacos, productos químicos o agentes potencialmente tóxicos?	NO
	¿Situación vulnerable de las personas?	El cumplimiento del proyecto habrá sido validado por los especialistas y normativas al respecto por parte de instituciones que participan en el proyecto, a partir de protocolos de contención y riesgos por ejemplo de colegios, ONGS, Corporaciones, instituciones, organizaciones.
	Los migrantes pueden encontrarse en situaciones de discriminación psicológica, física, jurídica, económica, de género, racial, etc. Uno de los riesgos de esta investigación es que las situaciones de vulnerabilidad podrían verse agravadas por la participación en talleres y en los procesos de observación y evaluación, aunque los objetivos de estos sean mejorar los métodos de comunicación y existencia a través de la práctica artística.	• Por ejemplo, ante el riesgo psicológico, en particular un desborde emocional, se aplicarán medidas de apoyo y se pondrá en marcha un protocolo para facilitar el acceso a la atención., entre ellos: A través de estos protocolos, los participantes voluntarios serán informados de manera completa y justa, en términos comprensibles en su idioma, de los objetivos del estudio y de la naturaleza de la información recopilada, así como de su uso. • Durante las actividades del WP1, se aplicarán protocolos de consentimiento informado (ver apéndices), validados de antemano, para asegurar una comprensión plenamente informada de las implicaciones de la participación. Participación de investigadores en formación en el taller y apoyos administrativos y académicos del TransmigrARTS y de la Unidad de Investigación de la FAASAB: pasantes, Tesistas, prácticas profesionalizantes, monitores que formen parte de los grupos de investigación del proyecto y que estén formando parte del equipo del proyecto. • El proyecto implica la participación de investigadores y artistas en formación en talleres artísticos con función

		transformadora en WP1. Además de participar en los talleres de práctica artística, las personas participarán en los procesos de observación y evaluación de impactos relacionados con los métodos artes en cada taller. Estas personas también pueden ser invitadas a participar en las formas de restitución pública de talleres como espectáculos, exposiciones, proyecciones • También se les informará a los investigadorxs en formación que su participación es totalmente voluntaria, y que tendrá reconocimiento en créditos según sea el caso de pasantes, horas profesionalizantes, pasantes, monitores, y con derecho a oponerse en cualquier momento al uso de los datos recabados y a retirarse del estudio previa información y aval de los respectivos programas académicos a los cuales pertenece. • Se hará mención especificando que estos datos solo serán utilizados para fines distintos al taller, una de las otras estrategias encaminadas a mitigar estos riesgos de exacerbar situaciones de vulnerabilidad será la preparación de los equipos de investigación involucrados en el apoyo a migrantes de un enfoque multidisciplinario. Participarán apoyos administrativos y académicos de la UDFJC FASAB y del proyecto TransmigrARTS. • Bienestar Institucional y la Unidad de Investigación de la Facultad de Artes ASAB realizarán sesiones de información sobre: ➢ Primeros auxilios psicológicos, abordaje inicial de estados de ansiedad, depresión ó similares que puedan presentarse ➢ Cuestiones de interculturalidad ➢ Inclusión de género en el contexto de la migración Apoyo a la confidencialidad de datos, protección de información, derechos de autor ❖ Asimismo, se mantendrá un diálogo estrecho desde el inicio del proyecto con las estructuras sociales, educativas administrativas, etc. que acompañan a los migrantes que participan en el proyecto a diario. Esto permitirá considerar de manera conjunta los criterios de inclusión y exclusión de los participantes en las actividades, comprender de manera relevante y progresiva las interacciones con los

		migrantes participantes y establecer relaciones de confianza desde el vínculo habitual con estructuras de apoyo que serán capaz de concienciarlos de los retos del proyecto.
	Contingencia mundial por Covid 19 en 2020	Protocolo COVID: Consideración de los riesgos asociados con el contexto de salud de la pandemia de COVID 19 donde se pondrá en marcha el Protocolo UDFJC vigente, actualmente: Resolución 777 de 2021 del Ministerio de Salud y Protección Social “Por medio de la cual se definen los criterios y condiciones para el desarrollo de las actividades económicas, sociales y del Estado y se adopta el protocolo de bioseguridad para la ejecución de estas”. Los talleres serán considerados con estrictos protocolos de salud respetando los gestos de barrera y garantizando la seguridad de todos los participantes. Se ofrecerá el equipo (gel hidroalcohólico, mascarillas, etc.). Se solicitará el carnet de vacuna (Covid) En caso de grandes riesgos para la salud, los talleres se pospondrán más adelante en el proyecto. • Vigilancia / Terminación prematura del estudio Criterios para la terminación del estudio para un sujeto que participa en él: En la medida en que un sujeto retire su consentimiento para participar en el estudio durante o después de la recolección de datos, el estudio se detendrá al respecto.
	Riesgos para el equipo de investigadoras(es) y asistentes de investigación, según lo declara el formato para la solicitud de aval al comité de bioética de la UDFJC A partir de factores como las características las zonas que visitarán, las personas que entrevistarán, la información a la que tendrán acceso, las actividades que observarán,	Para la mitigación de riesgos los talleres de transformación 1. se realizarán en lugares de grado confiable de seguridad para a las personas como los son: - Espacios físicos en la Aduanilla de Paiba, y aulas especializadas de la FASAB, donde además se contará con el apoyo de Bienestar Institucional y el apoyo de producción de la FASAB - Lugares bajo la responsabilidad del Distrito capital como son: La casa de la mujer de... - El colegio de... - El apoyo de la Corporación Cartografía sur para el trabajo con miembros de la comunidad de Evitar...

		1. El desarrollo de entrevistas si fuere el caso, está bajo el sistema de protección de datos cuyos resultados se guardarán bajo sistema de protección en la plataforma Humanum box y sharedocs según lo establece el marco proyecto , y esta acción está acompañada de un previa caracterización sociodemográfica de las comunidades, así como los pasos ya descritos de acercamientos paulatinos a hasta alcanzar la firma de acuerdos de participación en conocimiento pleno del proyecto y a partir de firma de acuerdos de confidencialidad. De otra parte, según se establece en el macro proyecto, se establecen claramente la posibilidad de criterios de no participación, así como los alcances en el tiempo de la misma, llegando incluso a la posibilidad de tomar la decisión de no continuar, 2. Para minimizar los posibles riesgos referidos a las actividades que serán observadas por parte de los participantes en el proyecto, se tiene establecido: - Dichas actividades son del orden de procesos creativos que buscan procurar espacios de bienestar y prácticas de buen vivir para los participantes, esto es: prácticas del caminar, danza, performance, risa y carnaval de la interculturalidad, narrativas visuales y laboratorio de objetos. - La proyección de las actividades que se desarrollan en cada sesión de los talleres pasa por una serie previa de proyecciones y valoraciones antes que sean puestos en marcha, entre las que se hallan: el someter las propuestas a procesos de investigación doctoral que han recibido ya valoraciones y evaluaciones positivas y que han dado como resultado las aprobaciones de candidatura doctoral; La evaluación de aprobación de convocatoria que previamente ha hecho la UE al declarar como ganador el proyecto en el marco de la convocatoria H200 de investigación e innovación; el sometimiento de las

		propuestas de taller a procesos de evaluación al interior del equipo TransmigrARTS para la revisión de los procesos metodológicos y de manejo seguro de la información, y por último, la presentación para solicitud de aval de bioética al Comité de la UDFJC.
	II. Riesgos para individuos y comunidades que participarán en el Proyecto. Debido a condiciones como inseguridad, precariedad laboral y otros factores de vulnerabilidad derivados del contexto familiar, social y económico. Los migrantes pueden encontrarse en situaciones de discriminación psicológica, física, jurídica, económica, de género, racial, etc. Uno de los riesgos de esta investigación es que las situaciones de vulnerabilidad podrían verse agravadas por la participación en talleres y en los procesos de observación y evaluación, aunque los objetivos de estos sean mejorar los métodos de comunicación y existencia a través de la práctica artística.	Par mitigar los riesgos referidos a comunidades y personas que participan del proyecto, se han adoptado las siguientes medidas: 1. Privilegiar comunidades que cumplen el perfil para participar en el proyecto y que forman parte de la comunidad de investigadores en formación de la UDFJC, a través de convocatorias, comunidades que participan de los programas de Bienestar Institucional, comunidades de estudiantes con los cuales trabajan lxs investigadorxs del proyecto en calidad de docentes del Distrito en la ciudad de Bogotá contando con el apoyo y acompañamiento así como previos protocolos de la Secretaría de educación y de las instituciones educativas, comunidades cuyas situaciones de vulnerabilidad ya son motivo de apoyo y tratamiento por parte de instancias como La casa de la Mujer, Cartografías Sur, FASOL. 2. En cada uno de los talleres se establece previos procesos de caracterización sociodemográfica, las condiciones de vulnerabilidad probables en dichas comunidades, para lo cual contamos con el apoyo tanto de los previos avances y experiencias respecto de vulnerabilidades tratadas en el proyecto ACACIA, concretamente a través de las cartillas: Guía de atención a las personas: . Víctimas del conflicto armado . Diversidad sexual . Violencia de género.

		Este conjunto de aspectos mencionados con las vulnerabilidades que viven las comunidades migrantes y desplazadas, constituyen un muy importante punto de partida a problemáticas que resultan transversales a situaciones de múltiples vulnerabilidades que viven estas comunidades en el orden físico, social, psicológico, ambiental, así como cognitivo, de salud, económico, político y en relación a sus derechos humanos. h#ps://acacia.red/wp-content/uploads/2018/11/7-DiversidadSexual.pdf h#ps://acacia.red/wp-content/uploads/2018/11/5-ViolenciaGenero.pdf 3. El desarrollo del proyecto TransmigrARTS UDFJC, cuenta con el apoyo directo y con la participación de la Doctora Olga Lucia león quien pone al servicio de este proyecto toda la experiencia previa ganada en el proyecto ACACIA – Erasmus mundus UE y el proyecto ha establecido un Comité de bioéticas según la resolución 133 de 2021 de la rectoría de la UDFJC , el cual está bajo la coordinación del Doctor Álvaro Hernandez, quien junto con los demás miembros del Comité serán los encargados del desarrollo de buenas prácticas respecto de las bioéticas al interior del proyecto. De otra parte, la Doctora Elizabeth Garavito quien es representante por la FASAB al comité de bioética, forma parte también de los grupos de investigadores en movilidad TransMigrARTS, lo cual facilita la comprensión del proyecto al interior del Comité. 4. A partir de lo anterior, y tomado como base la experiencia mencionada, el proyecto TransMigrARTS entre sus tareas, asume la necesidad de continuar a profundidad con el estudio respecto de caracterizar las vulnerabilidades que puedan revelarse o evidenciarse a lo largo de los desarrollos de

		los talleres artísticos de transformación, con el fin de contribuir al conocimiento institucional, artístico e internacional respecto de este tema, particularmente, en las vulnerabilidades referidas a los órdenes del sentir y del intercambio, interacciones vitales y relaciones , respecto de los modos como las comunidades migrantes crean modos de re existencia día a día. 5. Durante las actividades del WP1, se aplicarán protocolos de consentimiento informado (ver apéndices), validados de antemano, para asegurar una comprensión plenamente informada de las implicaciones de la participación.
	Relacionados con demandas de individuos u organizaciones contra usted, contra la Universidad o terceros debido a la ejecución o los resultados del proyecto.	1. El proyecto se rige en todo sentido por el los acuerdos del parntership Agreement, los cuales establecen las pautas de participación de al UDFJC, así como su cláusulas de compromisos, de deberes y derechos y compromisos en los órdenes académicos, investigativos, presupuestales, desarrollo de las movilidades, producción científica difusión y comunicabilidad de los resultados de investigación, buenas prácticas para la protección de datos sensibles y procesos de confidencialidad y anonimato y seguridad de la información. 2. Se realizará de la mano de Bienestar Institucional y la Unidad de Investigación de al FASAB, sesiones de información sobre: . Primeros auxilios psicológicos, abordaje inicial de dados de ansiedad o depresión u otro que pueda presentarse cuestiones de interculturalidad o incluso género en el contexto de la migración Apoyo a la confidencialidad de datos, protección de información, derechos de autor, Asimismo, será necesario mantener un estrecho diálogo desde el inicio del proyecto con las estructuras sociales, educativas, administrativas, etc. que acompañan a los migrantes que participan en el proyecto a diario. Esto permitirá considerar de manera conjunta los criterios de inclusión y exclusión de los participantes en las actividades, comprender de manera relevante y progresiva las interacciones con los migrantes participantes y establecer relaciones de confianza desde el vínculo habitual con estructuras de apoyo que

		serán capaz hacerles ver los retos del proyecto. Terminación prematura del estudio Criterios para la terminación del estudio para un sujeto que participa en él: En la medida en que un sujeto retire su consentimiento para participar en el estudio durante o después de la recolección de datos, el estudio se detendrá al respecto. Protocolo COVID: Consideración de los riesgos asociados con el contexto de salud de la pandemia de COVID 19 DONDE SE PONDRÁ EN MARCHA EL PROTOCOLO UDFJC, los talleres serán considerados con estrictos protocolos de salud respetando los gestos de barrera y garantizando la seguridad de todos los participantes. Se ofrecerá el equipo (gel hidroalcohólico, mascarillas, etc.).

Tabla B2.

Tratamiento de datos del proyecto TransMigrARTS que rigen también taller de transformación TransmigrARTS:

Por respeto a la vida privada del participante el investigador principal de cada taller del macro proyecto adopta las maneras bajo las cuales la información recabada será: procesada, anonimada, conservada, establecidas por el proyecto TransmigrARTS, así como las medidas que se describen a continuación para garantizar el respeto a la privacidad en la implementación del proyecto y en la difusión de los resultados de los estudios.

Proceso de anonimización de la confidencialidad

Los datos son de carácter personal y desde el macro proyecto TransMigrARTS existe una tabla de correspondencia (ver anexo) entre cada persona y los números aleatorios que identifican la serie de datos correspondientes a un participante (situación legítima en función de los objetivos de investigación perseguidos). En este segundo caso, no se puede garantizar el anonimato estricto (personas identificadas o identificables en los documentos, ni siquiera parcial o temporalmente).

Luego, TransMigrARTS asume un principio de confidencialidad en lugar de anonimato, justificado por mediante la firma de consentimiento informado, para evitar la descripción de las posibles invasiones a la privacidad provocadas por el proyecto o la publicación de sus resultados, se utiliza desde el macro proyecto el sistema de notación numérico, esto es:

-Paquete de trabajo-número de taller y número de participantes, los cuales son listados y registrados en la tabla de correspondencia para el registro de información específica. Por lo anterior, en cualquier documento o medio de recogida de datos, los participantes serán nombrados por un número asignado en

orden cronológico de entrada al protocolo de forma y local. Por ejemplo, WP1_T02P1.

-La tabla de correspondencia se mantendrá encriptada en la plataforma humanum-box, a la que solo los miembros del proyecto tendrán acceso.

6.2- Para la protección de los datos y la seguridad de los mismos: los documentos fuente (expediente personal, video, grabación de foto o audio, libro de observación, formularios de consentimiento, respuestas a pruebas y formularios, etc.) Se definen como cualquier documento u objeto original que permita acreditar la existencia o veracidad de un datos o hechos registrados durante el estudio. Se guardarán de forma segura en Humanum-box para su versión digital y para su versión en papel en un armario cerrado con llave al que solo tendrá acceso el director científico.

6.3- Además, se exigirá un compromiso de confidencialidad a todas las personas involucradas en este proyecto (investigadores, artistas involucrados, estudiantes de doctorado, voluntarios, etc.) Además, se prestará especial atención al respeto a los derechos de imagen de los voluntarios e investigadorxs de actividades de comunicación (redes sociales, web, etc.).

6.4- La explotación de imágenes, películas y audio contará con el pleno consentimiento informado de los participantes implicados mediante la firma de una autorización de derechos de imagen incluida en el formulario de consentimiento, si se usa, antes de comenzar cada sesión, se volverán a especificar los propósitos de la encuesta y el uso particular del video como herramienta de observación y grabación.

6.5- Plataformas seguras para el procesamiento, archivo, manejo y eliminación de información:

Según el marco proyecto TransMigrARTS, todos los miembros del proyecto tienen acceso a dos áreas seguras:

- La primera en HumanumBox se utilizará para almacenar los datos sin procesar del proyecto de investigación, en particular los datos personales sensibles recopilados en versión digital (audio, video, fotografías, tabla de correspondencia, respuesta a pruebas y formularios, etc.) Las versiones en papel de los documentos se guardarán en un armario cerrado con llave al que solo tendrá acceso el director científico. Respuestas de pruebas y cuestionarios) se almacenarán en un gabinete seguro, además de ser escaneados y depositados digitalmente en Humanum-box.
- La segunda, ShareDocs, es el espacio privilegiado para la gestión del proyecto científico en su conjunto (datos administrativos del proyecto, organización de movilidades, lista de socios involucrados, modelos de formulario, metodología, bibliografía, comunicación, resultados, informes y promoción científica, etc.) No se depositará en ShareDocs ningún documento que presente datos personales, a excepción de fotografías y videos dedicados a la comunicación del proyecto, con un derecho de imagen firmado integrado en el formulario de consentimiento. datos administrativos del proyecto, organización de la

movilidad, relación de socios implicados, modelos de formulario, metodología, bibliografía, comunicación, resultados e informes y promoción científica, etc.

Se privilegiará en la medida de lo posible el equipamiento profesional (financiado y puesto a disposición por la institución), más particularmente en la recogida de datos personales (ordenador, dictáfono, cámara, etc.).

- por cada registro se establecerá el Tipo de archivo de datos archivados (si los datos de identificación, directamente o mediante verificación cruzada. Lo anterior a partir de categorías como:
- Estado civil, identidad, datos de identificación, imágenes (por ejemplo: nombre, dirección, fotografía, fecha y lugar de nacimiento, etc.
- Vida personal (por ejemplo, hábitos de vida, situación familiar, vida profesional CV, situación profesional, educación, formación, distinciones, diplomas, etc.

Duración del archivo

En cuanto al archivo de datos en el marco de este proyecto, se determina dos años después de la última publicación de los resultados. Una vez transcurridos estos plazos, los datos se mantendrán en las plataformas humanum-num y sharedocs, pero serán accesibles únicamente previa solicitud por escrito al director científico.

Lugar de archivo: aconseja utilizar únicamente ordenadores profesionales y cifrados, protegidos por contraseña, así como una plataforma digital verdaderamente segura. Si desea utilizar una plataforma digital de una universidad, asegúrese con el departamento de TI C y el DPO que tiene un nivel de seguridad ad hoc. Aun así, cifre la carpeta de búsqueda. La plataforma Humanum-Num tiene un nivel adecuado de seguridad para el archivo a largo plazo. Las respuestas de pruebas y cuestionarios se almacenarán en un gabinete seguro, además de ser escaneados y depositados digitalmente en Humanum-box.

6.7- Responsable de protección de datos de la institución

Posibilidad de destrucción de datos a solicitud del participante:

A solicitud del participante y como se especifica en el formulario de consentimiento, el gerente científico se compromete a eliminar los datos personales recopilados durante la investigación que le concierne si esta solicitud se produce dentro del plazo para la finalización del paquete de trabajo en cuestión. Para la UDFJC, el asignado por la Rectoría en lo referente a la protección de datos en el proyecto TransMigrARTS, es la Secretaria General. Transcurrido este período, el director científico procederá con la eliminación de la mayor cantidad posible de estos datos, pero no puede garantizar una eliminación exhaustiva de los datos, en particular en el marco de la difusión de resultados y la comunicación del proyecto.