

Narraciones de viajes migratorios como materiales poéticos de transformación

Observaciones durante el proceso de escritura del texto teatral
33.022 km de vidas

Narratives of migratory journeys as poetic materials of transformation
Observations during the process of writing the theatrical text
33,022 km of lives

Les récits de voyages migratoires comme matériaux poétiques de transformation
Observations lors du processus d'écriture du texte théâtral
33 022 km de vies

DOI 10.59486/YQKR5523

Sandra Camacho López · Profesora de la Universidad de Antioquia en Medellín.

Estancia postdoctoral en la Universidad de Toulouse Jean Jaurès. Laboratorio LLA-CREATIS

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8620-9371>

Palabras clave
Migración, Escritura teatral con migrantes, De lo real a la ficción, 33022 km de vidas, Talleres TransMigrArts, Arte aplicado.

Keywords
Migration, Theater writing with migrants, From reality to fiction, 33022 km of lives, Workshops TransMigrArts, Applied art.

Mots-clés
Migration, Écriture théâtrale avec les migrants, Du réel à la fiction, 33022 km de vies, Ateliers TransMigrARTS, Art appliqué.

Resumen

Durante los procesos de investigación creación aplicada más que el resultado final, lo que interesa es el proceso, los aprendizajes, los lazos adquiridos entre un grupo de personas que, a través del arte, buscan transformaciones en el seno de una población determinada. El propósito del presente artículo es dar a conocer algunos aspectos del proceso de escritura de la obra teatral *33.022 km de vidas*, la cual se encuentra publicada en el número 4 de esta revista (Castiello, L., Díaz, B. et al., 2023). Este texto fue escrito por los participantes del taller "Contar lo propio, entender lo ajeno: escrituras dramáticas y testimonio" guiado por la investigadora y dramaturga española Gracia Morales en la Escuela Remiendo Teatro y llevado a la escena por la artista escénica e investigadora colombiana Ana María Vallejo durante el segundo semestre de 2022 en Granada, España.

Abstract

During the applied creation research processes, more than the result, what is interesting is the process, the learning, the ties acquired between a group of people who, through art, seek transformations within a specific population. The purpose of this article is to present some aspects of the writing process of the play *33,022 km of lives*, which is published in issue 4 of this magazine (Castiello, L., Díaz, B. et al., 2023). This text was written by the participants of the workshop "Telling one's own, understanding someone else's: dramatic writings and testimony" guided by the Andalusian researcher and playwright Gracia Morales in the School Remiendo Teatro and brought to the stage by the Colombian performing artist and researcher Ana María Vallejo during the second half of 2022 in Granada, Spain.

Resumé

Au cours des processus de recherche en création appliquée, plus que le résultat final, ce qui est intéressant c'est le processus, l'apprentissage, les liens acquis entre un groupe de personnes qui, à travers l'art, cherchent des transformations au sein d'une population spécifique. Le but de cet article est de présenter quelques aspects du processus d'écriture de la pièce *33.022 km de vies* publiée dans le numéro 4 de cette revue (Castiello, L., Díaz, B. et al., 2023). Ce texte a été écrit par les participants de l'atelier « Raconter soi-même, comprendre celui de l'autre : écritures dramatiques et témoignages » guidés par la chercheuse et dramaturge espagnole Gracia Morales à l'École Remiendo Teatro et porté sur scène par la dramaturge et chercheuse colombienne Ana Maria Vallejo au cours du second semestre 2022 à Grenade, Espagne.

El filósofo y teórico teatral español José A. Sánchez en su artículo *In-definiciones* llama “saber” al conocimiento artístico: “Este saber está depositado en las obras de los artistas, pero no en las obras concebidas como obras maestras, en las que se admira su formato espectacular, sino en los momentos, acontecimientos y procesos de la investigación susceptibles de ser compartidos.” (Sánchez, 2013, p. 41). De acuerdo con Sánchez, es precisamente lo que este artículo pretende: dar a conocer algunos de esos “saberes” artísticos adquiridos durante uno de los procesos de investigación creación aplicada del proyecto TransMigrARTS a través de ciertos momentos capturados, de instantes sencillos convertidos en *acontecimientos* durante la observación y la observación participante del *proceso* de escritura de la obra teatral *33 022 km de vida*, la cual se encuentra publicada en el número 4 de esta revista (Castiello, L., Díaz, B. et al., 2023)¹. Este texto fue escrito por los participantes del taller “Contar lo propio, entender lo ajeno: escrituras dramáticas y testimonio” propuesto y guiado por la investigadora y dramaturga andaluza Gracia Morales en la Escuela Remiendo Teatro y llevado a la escena por la artista escénica e investigadora

De la migración hacia la creación

La investigación creación aplicada no termina de definirse en el seno de los espacios académicos y científicos porque sus procesos continúan viviéndose como lugares de aprendizaje y de reflexiones en torno al quehacer artístico y de sus posibilidades como fuente de conocimiento, así que, como dice la investigadora Monique Martínez, en su utilidad como práctica generadora de transformaciones en la sociedad (Martinez Thomas, 2023, p. 12-13). Los caminos que llevan a la creación son fuente de saber permanente para quienes participan en sus recorridos creativos, son espacios de transformación para los participantes, artistas o no, que han decidido emprender un viaje de encuentro con la creación artísti-

colombiana Ana María Vallejo durante el segundo semestre de 2022 en Granada, España.

El taller tuvo dos partes: la escritura del texto y su puesta en escena. La escritura se realizó durante once encuentros distribuidos entre el 15 de septiembre y el 14 de octubre de 2022, dos veces por semana. La puesta en escena se desarrolló del 14 de octubre al 27 de noviembre del mismo año en ocho sesiones. Se presentó dos veces en Granada a finales de noviembre y una vez a mediados de diciembre en Sierra Elvira. El objetivo principal de este taller fue el de generar pequeños textos teatrales en una dinámica de creación colectiva. A partir de los relatos que hicieron los participantes del taller sobre sus experiencias como personas migrantes, se buscó que con sus expresiones escritas pudieran jugar al combinar sus vivencias reales con la creación de universos ficcionales. Ello, con el fin de desarrollar la capacidad de escucha, la empatía y el trabajo en equipo entre talleristas, investigadores/observadores y participantes. A su vez se buscó estimular la autoestima, la recuperación de la memoria y la generación de materiales artísticos a través de lo simbólico.

ca. El proyecto financiado por la Unión Europea *Transforming Migration by Arts*, TransMigrARTS, ganador de la convocatoria Horizon 2020 a través de las acciones Marie Skłodowska-Curie propone generar transformaciones en poblaciones migrantes en algunos lugares de cuatro países socios (Dinamarca, Colombia, España y Francia), a través de talleres artísticos. Este proyecto se ha convertido para el equipo de los 156 investigadores que lo conforman, en espacios de reflexión, de confrontación, de diálogos generadores de múltiples miradas en torno a la migración y a lo que el arte aplicado puede aportar en la transformación de las vulnerabilidades de las poblaciones que la viven.

El arte escénico contemporáneo permite crear con libertad a través de infinidad de posibilidades técnicas y humanas. La utilización de diversos materiales de creación, dentro de los que se incluyen las vivencias reales de los participantes en su vida personal y en su relación con el contexto en el que se encuentran, despierta preguntas éticas, artísticas, investigativas y pedagógicas. (Camacho López, 2023). ¿Cómo se obtienen y cuáles son las formas de utilizar los materiales personales de los participantes durante los procesos creativos actuales? ¿Cómo llegar a la poetización de las experiencias reales de la vida, para que, de manera colectiva - participantes y talleristas -, las reconfiguren en el escenario a partir de poéticas textuales y escénicas?, estas son algunas preguntas que permiten pensar sobre las estrategias de cuidado y atención que los artistas tienen para el trabajo con personas vulnerables.

Escribir lo que se observa: el diario de campo como referente de análisis:

El cuaderno de campo es el punto de articulación entre la masa pastosa de la experiencia sensorial y la posibilidad de trabajo sobre esta experiencia. Si es verdad que la puesta en el papel supone una traducción en la que se pueden perder elementos de la experiencia, comenzado por los signos más complejos o “intraducibles”, también es verdad que la transcripción permite producir una interface de contacto no solo entre el actor y las otras personas, sino principalmente con él mismo. (Rojas, 2014, p. 404)

Para el presente escrito, la fuente más importante es el diario o cuaderno de campo personal de la autora de este artículo, Sandra Camacho López, el cual fue realizado por ella durante la

Las relaciones que se tejen entre los talleristas y los asistentes de los talleres TransMigrARTS, se construyen de manera diferente a los procesos de creación artística, cuyo objetivo principal es la construcción de una obra de arte finalizada para ser mostrada al público. En TransMigrARTS, compartir las experiencias y los “saber hacer” de los artistas con personas que hacen parte de comunidades vulnerables, en este caso migrantes y que en la mayoría de los casos no han tenido contacto con el arte, les ha permitido a los artistas situarse de manera primordial en los procesos, a establecer durante la creación colectiva con los participantes una conciencia de que el compromiso adquirido con estas personas tiene implicaciones humanas importantes, no solamente con los asistentes a los talleres artísticos, sino también con las comunidades de las que ellos hacen parte.

observación del proceso del taller. Las observaciones anotadas no son las impresiones colectivas del grupo de investigadores, sino que son propias de ella, personales, aunque sin lugar a duda, sin los procesos vividos de manera colectiva, la observación de la autora no hubiera sido la misma. El cuaderno de campo o de navegación es un objeto que guarda un testimonio de lo percibido durante la observación y de algunas sensaciones que esa experiencia produjo. En él fue posible plasmar ideas propias y de los que realizaban el taller, a través de la recreación de diálogos, de la descripción de actividades y de ejercicios.

Observar no consiste simplemente en mirar, sino en buscar. Lo cual exige un principio estructurador de la mirada y del pensamiento. (Santos Guerra, 1999)

1 · <https://www.transmigrarts.com/3d-flip-book/tma4/> (p. 176-191)

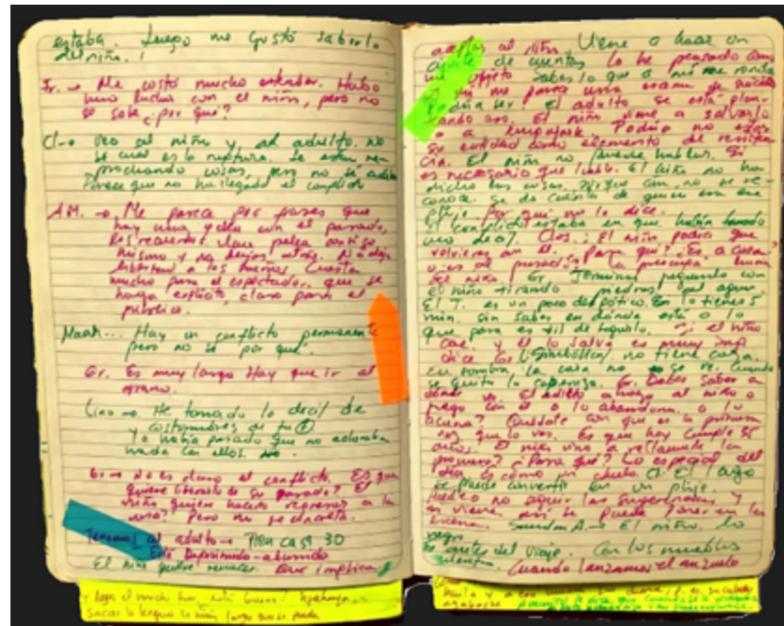


Imagen 1 • Diario de campo de Sandra Camacho López

Este diario de campo se convierte ahora en un objeto testimonial. En él se plasma mi mirada sensible de investigadora sobre un grupo de personas que, a su vez, se sintieron observadas, por lo menos al inicio y que, poco a poco fueron incorporando lo que significaba estar dentro de un contexto de investigación. Un contexto de investigación que no era como los otros, pues la imaginación, la creatividad, el juego eran el centro del estudio, no la observación externa y ajena a sus propios procesos. Ello posibilitó que se entablaran relaciones humanas desde la mi-

El taller

“Contar lo propio, entender lo ajeno: escrituras dramáticas y testimonio” de Gracia Morales, llevaba consigo, a mi modo de ver, por lo menos cuatro supuestos que se entretijeron y se complementaron entre ellos:

1. “Contar lo propio”: El cuidado.

Contar lo propio partió de la propuesta que hizo Gracia Morales a los participantes para la recuperación de la memoria a través de la narración del viaje migratorio, con el fin de encontrar un

rada mutua, la escucha, el lenguaje corporal, las cercanías físicas y emocionales entre los unos y los otros. La comunicación de esta experiencia, a partir del diario de campo son fragmentos, notas, pensamientos que se van entretejiendo sin que necesariamente haya continuidad, pero que permitirá socializar con los/las lectores/as algunas vivencias de lo que fue esta experiencia de investigación creación aplicada a un grupo de personas que han vivido y viven procesos migratorios y que estaban instaladas en aquel momento en Granada, España.

momento, un instante de conflicto que pudiese convertirse luego en el punto de partida para la creación dramática. Este punto parecía ser uno de los más delicados, pues surgía la pregunta ¿cómo llevar a las personas a que recuperaran y narraran esos recuerdos sin causarles daño? Esta preocupación nació de experiencias en otros talleres en los que los participantes o los artistas y talleristas mismos, se vieron confrontados a situaciones que les produjo sensaciones difíciles de manejar.

Muchas veces, revivir aquello que ya pasó, puede generar crisis, puede remover emociones que ya se habían quedado en algún lugar, protegidas o guardadas, quizás intentando olvidarlas para seguir avanzando y viviendo. (Pensamientos de Sandra Camacho escritos en su Diario de campo)²

Contar lo vivido en los viajes migratorios durante la realización de este taller, efectivamente, para algunos participantes, tuvo momentos de dificultad, causó lágrimas, temblores, silencios... Sin embargo, el cuidado constante por parte de Gracia Morales, así que la escucha y el respeto de todo el grupo de participantes y de observadores creó un ambiente de confianza y de libertad para contar sus historias sin presiones. No se dieron directrices de obligatoriedad, sino más bien se incentivaron los juegos, los ejercicios en los que primaba lo simbólico (a través de dibujos, de narrativas con objetos, por ejemplo) y que poco a poco el mismo hecho de narrar, de contar la historia que querían, se fue convirtiendo en material para un proceso creativo. Estas maneras lúdicas de estimular la narración de las historias de los participantes permitieron que ellos se fueran desinhibiendo, perdiendo los posibles temores iniciales y generando confianza hacia la tallerista y los demás participantes.

2. “Entender lo ajeno”: escuchar

La migración es un acto multifacético, poli-factorial y dinámico, en el cual no solo se trata de una persona que se desplaza de un territorio a otro, a través de una barrera geopolítica específica, tiene que ver con procesos de ciclos vitales, grupos familiares, políticas de Estado, situaciones culturales, fenómenos económicos e incluso factores ambientales. (Cataño Pulgarín, 2015, p. 106)

No hay una sola manera de migrar, ni una sola circunstancia ni experiencia. Escuchar a los participantes y escucharse entre ellos como migrantes dio la posibilidad de entender que cada per-

sona tiene sus propias vivencias a partir de sus circunstancias particulares. Pero esta dinámica y entendimiento no podía quedarse solamente al interior del grupo de observadores y participantes, pues para Gracia Morales el hecho de escribir una obra entre todo el grupo y tener la idea de que luego se pudiese hacer una puesta en escena que se presentara al público, era una manera de llegar también a los espectadores para generar reflexiones sobre la migración. Crear una voz colectiva era también una invitación a que los participantes del taller supieran que cada uno había pasado por diferentes situaciones en sus viajes de migración y que esta voz la escucharía el público asistente a través de un texto poético y un ejercicio escénico de calidad estética que propició la transformación.

3. “Escrituras dramáticas”: la pluralidad

Parece importante llamar la atención sobre el plural que el título del taller le daba a la palabra escritura, pues esta pluralidad permitió ver lo que sucede en las diferentes formas de construcción de los lenguajes escénicos actuales. Durante los dos meses de creación del texto 33 022 km de vida, que fue el título que escogieron los participantes para el conjunto de sus textos escritos y su posterior puesta en escena, se encontraron ante caminos de creación que se alejaron de las búsquedas llamadas “tradicionales”. Gracia Morales no hizo un taller con indicaciones precisas para escribir una obra teatral, sino que ella fue creando diferentes posibilidades para que los participantes, que nunca habían hecho dramaturgia, fueran llegando a textos teatrales a partir de sus propias experiencias de vida.

La escritura desde el inicio fue plural, pues cada participante tenía una escritura particular, cada vida era diferente a la otra, cada manera de contar, de sentir, de recordar era distinta y cada manera de escribir también. No era un solo idioma, cada participante tenía el propio

2 · Los pensamientos personales del diario de campo de la autora estarán escritos en letra Cursiva (bastardilla)



Imagen 2 • Ejercicio sobre el árbol. Archivos TransMigrARTS

y aunque el español fue el que permitió la comunicación entre todos, cada uno lo hablaba de manera diferente, por lo tanto, lo escribía también diferente. Las escrituras no fueron solamente poner en texto los monólogos de cada participante, sino dibujar sus mapas de viaje con colores, con trazos e imágenes particulares. Fue también señalar en un árbol sus raíces, su presente que les sostiene, su futuro sobre las hojas y ramas que van hacia arriba. Escribir sus historias fue también inventarlas a partir de objetos importantes para ellos; fue inventar, entre todos, los personajes, los lugares, los momentos; fue intentar responder preguntas sobre sus viajes para que entre todas esas voces se pudiese crear una coralidad.

Y luego, después de esas diversas posibilidades de escrituras textuales, los participantes escribieron también en el escenario: cómo hablar juntos, cómo llevar a escena sus propios textos con ayuda de los compañeros, cómo decirlos, cómo mover sus cuerpos en el espacio, qué atmósferas crear en cada escena con ayuda de objetos manipulados por los mismos actores o con su sola presencia o realizando alguna acción, cómo hacer de la luz y de los sonidos parte de sus escrituras. Es así como las imágenes, los colores, las atmósferas, fueron escritos por los participantes, por Gracia Morales y por Ana María Vallejo también, quienes fueron sus guías y que quedaron plasmadas en las diferentes didascalias o indicaciones escénicas que están en el texto final de la obra.

4. "Testimonio": construcción colectiva de actos poéticos

Los participantes de este taller vivieron la migración en carne propia y es a partir de sus propias historias, es decir, de sus testimonios que se pudieron establecer algunas particularidades de sus movimientos entre las diferentes fronteras, de sus circunstancias en los lugares de origen, de sus decisiones para partir, de sus peripecias y aventuras en los trayectos, de sus llegadas a los lugares de acogida, así que de sus circunstancias actuales. Todo ello se convirtió de alguna manera en materiales para la creación.

Estas personas han sido testigos de la multiplicidad de aristas que integran las formas de migración y de lo que viven los migrantes. Al compartir entre estas personas sus situaciones, sus emociones, sus recuerdos, se generó la construcción colectiva de textos, de gestos, de imágenes, para mostrar al público sus descubrimientos creativos, sus posibilidades de juego y de imaginación, sus posibilidades de transformar sus propias vivencias en actos poéticos que, también son políticos. "La ficción es una práctica simbólica que puede politizar(se), en tanto resulta difícil escribir literatura sin problematizar la relación con la sociedad de la que ella forma parte" (Casali, 2020, p. 6). Cuando se hace un llamado a la realidad en los procesos de escritura teatral, en la escena o en el texto, podemos encontrarnos no solamente con lo bello de la vida, sino también -y desde la antigüedad es lo que ha hecho perdurar al teatro-, nos encontramos con lo doloroso, con lo cruel de la realidad, aunque esta esté transformada desde lo simbólico en formas poéticas artísticas.

Por lo tanto, desde el arte de lo escénico, con la escritura de este texto se hizo una llamada a ciertas realidades sobre la migración a través de las voces de quienes la han vivido. La presentación de la obra sensibilizó al público sobre el tema de los desplazamientos migratorios. Desde la creación artística, se posibilitó a que los migrantes participantes pudiesen tener formas distintas de expresión sobre sus propios desplazamientos, no solamente como movimientos geográficos, sino también interiores, psicológicos, ideológicos, familiares, relacionales, culturales...

Abordar la migración con migrantes

Y la historia de la humanidad es la historia de sus movimientos migratorios. La nuestra en particular (...), no es más que un continuo ir y venir de personas de dentro a fuera, del sur al norte, de fuera a dentro, con los dramas que, normalmente, los viajes contienen, sobre todo cuando son obligados. (Fernández Soto, 2016, p. 7)

Para comenzar el tema sobre la migración con los participantes, Gracia Morales propuso que cada persona hiciera un mapa de su viaje, una cartografía. Les pidió que lo dibujaran y lo llenaran de mensajes. El dibujo sobre el viaje debía sugerir diferentes sitios y ser lo más honesto posible. Era necesario reflexionar sobre el tránsito, sobre lo que quedó en ese lugar de donde salieron y lo que encontraron allí, en el lugar al que habían llegado.

Al hacer el dibujo, cada participante abordó el tema de sus viajes de manera distinta. El más joven del grupo, A., era muy tímido cuando comenzó a realizar su cartografía: no estaba muy seguro de sí, comenzó a dibujar dubitativamente y cuando finalmente se comenzaron a ver avances en su cartografía volteó el pliego por el lado blanco del papel y comenzó de nuevo. Miraba su celular, buscaba los mapas de su país de origen, Malí y el del otro país por el que pasó antes de llegar a Marruecos: Mauritania. Quería que quedaran bien dibujados sus mapas. Su búsqueda en el celular le dio seguridad y su dibujar se hizo más tranquilo hasta terminarlo. Llamó la atención su timidez, su inseguridad, quizás su miedo, sin embargo, asistió siempre durante todo el proceso del taller, seguía las instrucciones, no renunciaba, no se iba, se quedaba y quería hacer las co-

sas bien. La presencia de este participante fue muy importante para todo el proceso. Su viaje migratorio fue largo y difícil, no hablaba mucho ni de su historia ni de su cultura, pero nos hizo saber que por ahora no quería regresar a su país de origen, que solo lo haría "cuando ya estuviera viejito". Por el momento, quería encontrar un trabajo que le permitiera cumplir con el sueño de quedarse de manera legal en España y poder ayudar a su familia desde la distancia. En esa búsqueda estaba.

Durante el taller se observó que cada persona había sido acogida de manera diferente. Cada una había pasado por situaciones difíciles, pero también por momentos de alegría. Cada una había vivido la migración con diversos matices en sus vivencias y eso era necesario tenerlo en cuenta a la hora de abordar cada historia con cada participante. La calidez de Gracia Morales, su paciencia, su escucha, su interés en cada uno de quienes participaban en su taller permitieron generar confianza en ella. Cuando se hacían las actividades, ella pasaba por cada mesa, se acercaba a cada participante, resolvía dudas, etc. Este acercamiento de la tallerista fue muy importante, pues los participantes sabían que podían preguntar o recibir sugerencias de ella de manera directa cuando lo necesitaban.

Al terminar los dibujos sobre el viaje, los pusieron en el suelo. Cada uno tenía su propio estilo. Eran dibujos distintos, trazos y colores diferentes que expresaban experiencias vividas. Eran lugares recorridos en los que habían vivido historias, unas más duras, otras más amables y tranquilas.



Imagen 3 • Cartografías: Arriba izquierda la de A. Arriba derecha la de B. Abajo izquierda la de C., en medio la de M. y abajo derecha la de Ma. Archivos TransMigrARTS

Cada dibujo en sí mismo era una narrativa que permitía entrever emociones, recuerdos, personajes, lugares, situaciones... Frente a sus narrativas surgía la pregunta sobre ¿cómo lograr interpretar, a partir de un dibujo, lo que cada persona quería decir? ¿Cómo podríamos, como artistas, lograr ir más allá de nuestras propias maneras de ver el mundo representado? Nuestra imaginación, nuestra creatividad entrenada y entrelazada con la técnica aprendida en la formación y sobre todo afianzada en la experiencia ¿cómo podíamos volverla flexible y abierta para lograr entender la sencillez del que no es artista, del que dibuja ante un papel en blanco sin ninguna pretensión más allá de intentar contar lo que se le pide a través de un lenguaje distinto a la palabra? Dibujar, entonces, fue un camino desconocido para varios participantes y al mismo tiempo una posibilidad de hablar de maneras distintas con los trazos, con los colores, con las formas... (Pensamientos de Sandra Camacho escritos en su Diario de campo)

Una vez realizados los mapas de viaje se pudo observar en el mapa de C. felicidad y amor. Era muy colorido. Él partía hacia España desde Barranquilla, en Colombia. Sin embargo, no empezó su dibujo en el momento en el que decidió irse, sino que se remontó más atrás, a su infancia, como si el desarraigo de su lugar de origen se hubiese producido ya en otro momento de su

vida. Ese momento remoto, fue dibujado por C. con mucha vegetación, muy colorido, con mucha luz. En el papel era un lugar pequeño y puesto en la parte superior derecha, como si fuera el origen de todo. C. explicó que cuando era niño vivía en el campo, cerca al mar caribe, con su familia y era muy feliz. Sin embargo, sus padres tuvieron que huir de allí a causa del paramilitarismo en su país. Se instalaron en Barranquilla, allí creció e hizo sus estudios universitarios en la escuela de Bellas Artes. En su dibujo, en el punto en el que decía "Barranquilla" salía un avión de papel y muchas casas. El avión de papel viajaba a través del océano y llegaba a Granada para reunirse con la mujer que amaba (una española) y que sería su esposa. "Graná", así escribió el nombre de la ciudad andaluza. Esta manera de nombrarla llamó la atención a una de las observadoras de la Universidad de Granada, pues para ella decir "Graná" era muestra importante de su adaptación. Asimismo, la perspectiva con la que C. había hecho su dibujo permitía mirar su pasado desde Granada. El tamaño de su casa en Graná, era grande y Colombia se observaba al fondo más pequeña. Había también un globo y varios aviones de papel que recordaban la infancia, seguramente porque había tenido un hijo (durante el taller, el niño tenía 2 años de edad). Al mirar en conjunto su dibujo, sus colores, la mezcla y difusión de estos, las formas hechas, los espacios libres y la luz que allí se entreveía, la armonía en la que todo estaba puesto daba a entender que C. estaba muy bien integrado en España.



Imagen 4 • Cartografía de B. Archivos TransMigrARTS

Sobre el dibujo de B., Gracia Morales decía que "le gustaba mucho la espiral". A mí me llamaba la atención el tamaño del avión y lo pequeña que B. se dibujaba en él. Este avión parecía un índice que indicaba hacia arriba. Gracia Morales le dijo que al final de su viaje, se veía una niña feliz que se había encontrado a sí misma en su recorrido, pero que aún no encontraba su casa. B. decía que había estado dibujando desde hacía dos semanas y que se había dado cuenta que había cosas de su infancia que no recordaba. Sin embargo, afirmaba B., había ido recuperando la memoria de algunos sucesos que antes no recordaba, por eso su dibujo ocupaba casi todos los espacios del papel, porque tenía muchas cosas sobre su historia: su infancia, su viaje en avión, su llegada a la escuela en un nuevo país, sus profesores, su conciencia de venir de otro lugar, lejano, con sus rasgos físicos diferentes a los españoles, todo ello en su vivencia de infancia era confuso, pero con el tiempo se fue convirtiendo en fuerza para crecer, adaptarse y ser feliz en su nueva vida.

El dibujo de Ma. era luminoso. Explicó que era instructora de *surf* en verano en Holanda. Para ella, su casa era su familia. Había un sol y varios girasoles. Había pájaros y muchos corazones. Ella explicaba que los corazones eran su casa. Ella iba y venía de Holanda. Siempre había sol en sus recorridos. Sus padres vivían en el campo de su país y aseguraba que se sentía muy contenta de estar en Granada, tenía proyectos con

3 · La obra consta de ocho escenas. Seis llevan un nombre propio y dos son del coro que construyeron juntos.

la asociación en la que trabajaba, su formación como antropóloga le permitía también tener un trabajo con la comunidad desde la conciencia del cuidado y del emprendimiento colectivo.

El dibujo de A. era fuerte. Era un dibujo sobrio, con elementos bien proporcionados y equilibrados en el espacio del papel, todo estaba trazado en negro y gris, excepto dos cosas: la bandera de Malí y un árbol verde que surgía del desierto del Sahara al lado de Malí. Después, todo se volvía oscuro por los lados de Marruecos. Por sus colores grises, por sus trazos fuertes, por la distribución de los dibujos parecía que su historia migratoria había tenido acontecimientos difíciles. El trazo que hacía del mar era muy fuerte y grande y en medio de él había una pequeña embarcación (una patera) repleta de pequeños personajes. Luego dibujó su llegada a Málaga y luego a Granada, en donde había una casa y al interior de ella un cuarto pequeño en una esquina. En el cuarto una cama y él en ella. Allí, contaba A. leía y, al lado de su pieza, en una sala miraba televisión. Su espacio se veía reducido, pero al mismo tiempo parecía su refugio, su casa, un lugar que le permitía descansar.

M., al terminar su dibujo y mostrarlo al grupo contó su historia de migrante. Comenzó diciendo que había sido muy duro. Llegó a España con B., su hija, cuando la niña tenía 4 años. Se vino de Bolivia con lo que le era "prioritario: mi hija", dijo. Pasó por muchas emociones al despedirse, subir al avión, volar durante muchas horas y llegar a su destino, pero ahí no terminaba su viaje. Pues a su llegada debía pasar por la prueba más importante: pasar en el aeropuerto por la zona de migración. ¿La iban a dejar entrar al país europeo o no? Ese angustiante momento de la revisión de la documentación fue narrado en la escena No. 4 de la obra, titulada: Marisol³ (Castiello, L., Díaz, B. et al., 2023, p. 183). Ella recordaba que cuando la dejaron pasar fue un momento muy importante. Afirmaba que ella no quería

una casa para ella sino para estar con su familia. Contó su historia de principio a fin en su dibujo y oralmente cuando lo explicaba; desde cuando salió de su país con su hija, hasta la actualidad. En Granada tuvo dos hijas más y vivía bien con ellas. Tenía un trabajo y dijo que estaba muy feliz de hacer el taller con Gracia Morales. A M. le pareció importante decirnos a los que estábamos como observadores y a sus compañeros participantes que como migrantes, ellos NO eran víctimas, pues a pesar de las dificultades en algunos momentos, al final habían logrado salir adelante, habían logrado llegar a España y aunque habían dificultades, también habían logrado algunos de sus proyectos.

La experiencia del migrante tiene diversas etapas. Sus recorridos de viaje, les hace pasar por diversas emociones que van desde la frustración, el miedo, la angustia, hasta la felicidad. Pasar la frontera, por ejemplo, es como un premio al cansancio, a las angustias ante las incertidumbres del viaje. (Pensamientos de Sandra Camacho escritos en su Diario de campo)

L., tuvo necesidad de contar varias cosas a través de su dibujo. En el borde izquierdo, un poco más arriba de la mitad, lo empezó con un portarretrato de su perfil. Parecía como si desde allí estuviera viendo (o reviviendo) todo su viaje. Salió de Italia, pasó por Francia hasta llegar a España. Se observaba un momento difícil. “La emoción no



Imagen 5 • Cartografía de L. Archivos TransMigrARTS

está mucho” le dijo la tallerista. L. le dijo que sí, que estaba a través del color. Cada color para L. tenía un sentido emocional: Italia, por ejemplo, era rosado, lo cual simbolizaba para él el amor. Gracia Morales le dijo que eso era más una narrativa que una emoción.

Al realizar un dibujo con el que se quiere contar una historia, los trazos se configuran con las líneas y formas, con el movimiento de la mano que lleva el lápiz, el color, con la manera como se va abarcando el espacio en blanco del papel, con la perspectiva y la composición sobre ese cuadro que da los límites de la hoja. L. recupera la memoria de su viaje y, entre el recuerdo que surge y el cumplir la instrucción de dibujar, ese recuerdo viaja entre la emoción y la narrativa. Un color para cada emoción. Allí, la narrativa se conjuga con la emoción. Memoria y cuerpo están siendo llevados por su mano dibujante. (Pensamientos de Sandra Camacho escritos en su Diario de campo)

A partir del dibujo de su perfil, el dibujo de L. continuaba hacia arriba en bicicleta. L. contó que su bicicleta la construyó él mismo por pedazos, pero que, durante el recorrido de su viaje, se le fue destrozando. Al final ya la cargaba como una maleta. En su dibujo, Italia era una parte redonda con diferentes cosas, pues hacía un voluntariado agrícola. En la parte baja estaba la representación de Génova, había un libro en francés y personas que le habían tomado una fotografía. Después de la representación de este episodio, su dibujo tenía unos trazos fuertes con color negro. L. decía que ese negro representaba un momento de su recorrido muy difícil, pues había llegado al sur de Francia, allí se quedó sin dinero y como no hablaba el francés, no encontró mucha ayuda. Decidió entonces irse por los Pirineos hacia España. Lo alojaron en un lugar por una noche. Cuando se quedó sin nada recordó el camino de Santiago de Compostela, así que decidió recorrerlo. Cuando la tallerista le pidió que mostrara en el dibujo en

dónde estaba su casa, L. respondió “no hay casa, solo está en mis recuerdos”.

Cuando todos los participantes terminaron sus dibujos, se pegaron los mapas en las paredes como en una exposición, cada uno tenía la posibilidad de responder o de explicar algún aspecto de su recorrido. Durante esta dinámica se observaba que los participantes ejercían el rol de protagonista, del héroe de la historia. La tallerista les había dicho que lo más importante del punto de partida de una historia, antes que el conflicto, era el personaje:

El personaje está primero, dice Gracia, vive de manera estable, tranquila, pero de pronto, algo ocurre que le rompe con esa estabilidad, así que surge un problema. Debe pasar por una prueba: el personaje tiene un deseo y le es difícil cumplirlo. Él quiere sobrepasar los obstáculos y por

ello aparece en él la voluntad (el amor, por ejemplo). Cuando el problema llega se necesita de la voluntad del personaje para que el conflicto aparezca y para que el personaje haga su viaje con el objetivo de resolverlo. En eso consiste “el viaje del héroe”. (Notas del Diario de campo de Sandra Camacho)

Los participantes parecían estar muy atentos escuchando el relato de los otros. Y los que tenían la palabra, los héroes de la historia, parecían disfrutar cuando contaban una y otra vez lo que su dibujo narraba: desde su partida, luego su recorrido, sin olvidar su objetivo: llegar a Granada. Los protagonistas respondían a las preguntas de sus compañeros y cada vez que repetían las historias de sus migraciones le agregaban más detalles. Con cada narración que se hacía, algunas cosas se olvidaban o se dejaban de lado y otras se contaban por primera vez.

Escritura de los textos: hacia el conflicto ficcionalizado

Al hablar de la ficción, Gracia sugirió a los participantes acciones que no necesariamente habían sido las reales en las historias narradas, ella decía que para hablar de la realidad teníamos que salirnos de ella y ponernos en la ficción, pues desde allí se le puede decir todo lo que se quiera a los personajes que hacen parte de nuestras historias: al padre, al amigo, al novio.... (Notas del Diario de campo de Sandra Camacho)

Al distanciarse de sus verdaderas historias se permitía liberar a los participantes, porque al escribir dramaturgia se pueden decir las cosas sin miedos, porque el teatro no es real, porque el texto que narra la historia pasada se puede transformar, acomodar como queramos, poner personajes, pensamientos, emociones como

queramos. Lo importante era que le pasara algo al personaje. Por ejemplo, que inicialmente un personaje estuviera indeciso sobre qué hacer en una situación dada, pero que una vez resolviera sus dudas y tomara una decisión, para pasar a la acción con la intención de cumplir con sus objetivos, era muestra de que le estaba pasando algo, que sufría una transformación. Eso era lo importante y eso lo daba la ficción, porque en ella se toman decisiones, se sobrepasan los obstáculos atacando, contradiciendo al padre, a la madre, al amigo si fuera necesario... Una conversación ficcional es un pulso entre dos seres vivos. Hay que creer que el otro personaje estaba de verdad ahí, donde lo queríamos poner. Por eso también era importante definir qué tipo de conflicto se iba a crear al personaje. Gracia Morales decidió abordar tres tipos de conflicto: el de obstáculo, el de lucha y el de dilema.

El conflicto de obstáculo

“Es el del caballo ganador”. Un protagonista quiere conseguir algo, pero hay obstáculos. Es necesario ser muy cuidadosos porque a veces, al escribir un texto, nos hacemos trampas con el conflicto, pues le ponemos obstáculos al personaje que no son reales o que no están a su altura. Tampoco se le puede poner una pared porque el personaje no la podrá pasar. Con Romeo y Julieta, dice Gracia, el hecho de que sus familias sean enemigas es el macro-obstáculo. En la comedia hay siempre pequeños obstáculos que funcionan de manera cómica. Dentro del proceso de escritura la pregunta es ¿cómo encontrar un buen obstáculo que le vaya bien y que se equilibre con el personaje? (Notas del Diario de campo de Sandra Camacho)

Los participantes intentaron dar ejemplos: L. dijo: “Hay un personaje que está en una carrera y al correr, se rompe una pierna o se rompe la cadera”. Gracia Morales le respondió: “Pero si se rompe la pierna, la carrera finaliza para él. Ahí es un obstáculo muy duro de superar, pues vendría a ser la pared que no se puede saltar”. Otra cosa sucedería si tenemos un personaje que se ha roto una pierna o su cadera y luego su recorrido es el de superar su incapacidad. En este sentido, el conflicto ya no es la carrera de competencia inicial del personaje, sino que estamos hablando de un personaje con un objetivo de auto superación, como el de la película Forrest Gump (1994, USA), dirigida por Robert Zemeckis y protagonizada por Tom Hanks, por ejemplo. O la película de David Lynch Una historia verdadera (1999), aseguraba la dramaturga.

En cuanto al conflicto de lucha la tallerista explicó que:

“se encuentran un personaje protagonista y un personaje antagonista. Sobre este conflicto los ejemplos son ampliamente conocidos. Un modelo común es el de la lucha entre el bueno y el malo: Batman y

Guasón, por ejemplo. También se puede dar una lucha entre dos fuerzas, como en el Señor de los anillos, que se desarrolla en la guerra de los anillos, o en la lucha de David contra Goliat. Esta lucha puede tener dos versiones: a) El conflicto se da porque hay dos tensiones igualmente fuertes, porque dos personas quieren lo mismo: dos hombres aman a la misma mujer, por ejemplo. Dos dirigentes quieren el mismo territorio, etc. b) Dos personas no quieren lo mismo, pero lo que cada una hace es contraproducente para los intereses de la otra y, sin embargo, se necesitan mutuamente. Ejemplo: una madre está muriendo. Hay dos hijos que la quieren. Sin embargo, uno quiere que se desconecte, el otro no. Es decir, que lo que quiere el uno no lo quiere el otro. Las fuerzas opuestas deben ser equilibradas y el obstáculo debe estar por fuera de la persona”. (Notas del Diario de campo de Sandra Camacho)

En cuanto al dilema, para Gracia Morales surge cuando un personaje tiene que decidir y en esa decisión sacrifica algo:

“Muchas veces, antes o durante el obstáculo hay dilema, pero es necesario avanzar. El dilema puede estar bien en una pieza corta. Las interrogaciones que pueden surgir cuando se decide hacer el viaje migratorio, son dilemas: me quiero ir de mi país, pero no quiero dejar solos a mis padres, por ejemplo. Así como es necesario equilibrar las fuerzas en los conflictos de obstáculo y de lucha, también en los dilemas es necesario hacerlo. Cuando se está ante un obstáculo, la decisión de sobrepasarlo es una decisión que ya está tomada. En el dilema, la decisión no está aún tomada y precisamente es allí en donde se desarrolla el conflicto”. (Extractos del Diario de campo de Sandra Camacho)

Hacia la realización de la escritura: desarrollo del conflicto

Para que los participantes comenzaran la escritura del texto, la tallerista les pidió que en la narración del viaje migratorio hecha a través de sus cartografías, encontraran un punto, un momento de su viaje en el que se pudiera ver alguno de los tres conflictos mencionados.

“El momento escogido es como el corazón de la nuez...” Es necesario encontrar uno solo, el más potente. Quizás ese momento ni siquiera se había dibujado. Es necesario ver a su personaje en un momento concreto. El teatro no vive de lo que “yo cuento”, sino de lo que yo vivo, de lo que hago.

Conflicto de obstáculo y su desarrollo

- Inicio del conflicto: Escena 4. M.: partió de su país natal, Bolivia, hacia España, allí vivía uno de sus hermanos. Ella esperaba que en ese país europeo iba a encontrar una vida mejor. Todo estaba listo para irse. A pesar de las tristezas de dejar a su familia, de las despedidas, del viaje largo que tendría en avión, su decisión de irse con su hijita de cuatro años estaba tomada y nada la detenía. Por fin llegó a España. Sin embargo, al llegar al aeropuerto, apareció en ella el miedo. Su mente se le puso en blanco. En la agencia de viaje la habían entrenado con algunas posibles preguntas y sus respuestas para el momento de pasar el punto de migración, pero por el miedo ya nos las recordaba. Cuando mostró su pasaporte y el de su hija, se encontró con un oficial en el puesto de migración, su aspecto físico la intimidó aún más: “veo un hombre, es alto, muy alto, tiene barba, ojos grandes, mirada desafiante, parece estar enfadado” (p. 183). El miedo aumentó más. Ella temblaba, sudaba, apretaba la mano de su hija.

Esto es lo que crea al héroe, su acción, lo que hace para lograr su objetivo, asegura Gracia”. (Notas del Diario de campo de Sandra Camacho)

Una vez los participantes decidieron cuáles serían los conflictos sobre los que trabajarían, se pudieron observar algunos ejemplos de cada tipo y que se desarrollaron para darle la forma final a la obra 33 022 km de vidas, en donde se encuentran los textos finales de las escenas, pero que se fueron construyendo durante el taller. Algunas de esas construcciones se describen a continuación:

- Este es un primer obstáculo, pues sus nervios pueden delatar la verdad: va a entrar a España no solamente por los tres meses a los que tiene derecho para quedarse como turista, sino que se quedará a vivir allí y esperará a que con el tiempo pueda regularizar su residencia.
- Estrategias para superar el obstáculo: Ella respira, hace todos sus esfuerzos por controlar sus nervios y recordar los consejos que le dieron antes de irse: mirar a los ojos a quienes le hablen, mostrarse segura, tener buena presentación, decirle a la niña que no hable... Así, cuando el oficial le hace algunas preguntas, ella respira e intenta calmarse, a pesar de sus temores, los logra sobrepasar y puede responder aparentemente tranquila y de manera concreta.
- Pero surge un nuevo obstáculo: pensar que la van a deportar si la descubren. Ante esta idea, frente al policía de control de migración, se pone aún más nerviosa de lo que estaba: su voz tiembla más, le sudan las manos, aprieta más fuerte la mano de su hija.

- Estrategias para superar el obstáculo: Piensa en su familia, en todos sus esfuerzos y sacrificios antes de partir, así que su estrategia para sobrepasar este temor es tomar fuerzas al pensar en todo eso que hizo antes de partir de su país y sentir la manito de su hija, pues por ella también decidió irse.

- Otro obstáculo: Las lágrimas están a punto de salir, pero su esfuerzo continúa y no se permite llorar (aunque “quizás caiga una lágrima”). Gracias a estos esfuerzos, el oficial, quien la mira y le habla con “voz potente” cree lo que ella le dice y la deja atravesar el puesto migratorio: ¡Su objetivo está cumplido!

Conflicto de lucha

- Escena 3. Lino:
- Circunstancias dadas: hoy es su cumpleaños número 35, en su infancia, a los 8 años, se prometió a sí mismo que cuando llegara este día, tendría que morir, pues nada podía cambiar de su vida, con la que no se sentía a gusto.
- La situación: En un lugar de soledad, a la orilla de un lago, en la noche, aparece un niño. Al principio tiene temor, pero poco a poco descubre que es él mismo, que ese niño es su propia infancia fantasma. El niño le recuerda la promesa hecha, sin embargo, ahora en el

presente, el adulto, ya no quiere cumplir esa promesa de morir a los 35 años.

- El conflicto: Surge entonces una escena de conflicto entre las dos fuerzas: entre ese personaje del niño y el personaje del adulto.

- Resolución: Al final, el adulto toma al niño de la mano y se reconcilian para tomar una nueva decisión: reparar su bicicleta guardada desde hace muchos años en el garaje de su casa para emprender el viaje hacia el lugar en el que todo había comenzado: “el mar” (Castiello, L., Díaz, B. et al., 2023, p. 182).

Conflicto de dilema y su desarrollo:

En el viaje de uno de los participantes que comenzó el taller, pero que por cuestiones laborales no pudo continuar, apareció un dilema muy dramático para la acción de su personaje Z.

- Circunstancias: Él se había escapado de su casa en Marruecos y había decidido atravesar su país y luego el Mediterráneo hacia Europa.
- El dilema surgió en el momento de decidir: “salto o no salto al agua” al ver la hélice del barco y al sentir el miedo, no solo el suyo, sino el de los otros muchachos que iban con él y que había encontrado durante el viaje. Este momento, que nació de su historia real,

fue el momento en el que tenía que saltar al mar para llegar al barco en el que quería subir como polizón. Era un momento concreto que podría convertirse en una acción dramática para su personaje.

Una vez hallado el conflicto de cada uno(a) de los(las) participantes, surgían nuevas preguntas. ¿Cuál era la necesidad que tenía el personaje al decir su texto y a quién se lo decía? ¿A quién se le hablaba y para qué? También fue importante determinar ¿en qué tiempo se quería poner al personaje? ¿Era su presente, es decir, se actuaba en el momento mismo en el que sucedió el conflicto, como en el caso de M., por ejemplo? O ¿era en el pasado y ahora estaba contándole a alguien lo sucedido?

Estrategias para la escritura de los textos dramáticos

- El presente y las voces en coro:

B. había sido llevada a España por su madre cuando tenía cuatro años. B. escribió su texto sobre su primer día de clase en la escuela. Ella contaba su experiencia como “el peor momento de mi vida”. Y ese “peor momento” se recreó con las voces de los niños, las cuales eran hechas por los demás participantes. Esas voces resonaban en su cabeza. Eran un recuerdo que se escuchaban de nuevo como si estuvieran “aquí y ahora”. Escena 1. B. (Castiello, L., Díaz, B. et al., 2023, p. 178). La niña soñaba con salir al recreo de la escuela para jugar con los nuevos amigos, pero en lugar de ello se encontró con un bombardeo de preguntas sobre su origen. Los niños le preguntan:

- - ¿Eres china?
- - ¿Eres china?
- - No, ¿por qué?
- - ¿Por qué hablas así? ¿por qué tienes ese color de piel?
- - Soy de Bolivia
- - Eso ¿qué es?
- - No soy china

El hecho de poner a través de las voces dramatizadas, el recuerdo pasado como si estuviera en presente, permitía cambiar la narrativa. Lo hacía más teatral. La repetición también. El teatro pasa “aquí y ahora”. Gracia le dice a B. “Cierro los ojos y pienso: yo estoy aquí y la profesora entra.” Gracia acompañaba la situación que exponía la participante. B. tenía la particularidad que hacía talleres de payaso desde hacía algún tiempo, así que lo que la tallerista le decía era familiar para ella. Gracia abría las posibilidades que B. le daba. Le ayudaba a tomar decisiones, a enfocarse en un punto específico y a profundizar sobre él en la situación que B. quería trabajar.

Era importante tener en cuenta que en el momento de la escritura había un lugar, un momento del pasado, pero que regresaba al presente, que había unas voces que podían resonar en la cabeza como en el caso de la situación propuesta por B. Por ello, Gracia lo concentraba y le ayudaba con las voces de los otros participantes que jugaban a ser los niños. De esta manera, ese momento del pasado que se hizo presente, se transformó en una carga dramática máxima.

En el texto de C. se nombraban muchas cosas que parecían lejanas en el tiempo y en la geografía. Gracia Morales le decía: “en ese punto que escogiste, en el momento de partir de Colombia, la duda rondó. Todo lo que era certeza, comienza a ser inquietud. Es un dilema”. Ana María Vallejo al escuchar el texto de C., le dijo: “es muy hermoso el momento de tu historia en el que te preguntas sobre lo que puedes llevarte y lo que no puedes. Cosas específicas de ese lugar: paisaje, atmósfera, olor, colores, eso que uno no se lleva: el calor de medio día. Esto le da algo muy bonito al monólogo. Lo que definitivamente no se puede llevar. Pero los nombres de los autores de los libros no son necesarios, con decir libros puede ser suficiente. Enumerar autores y títulos, no se necesita”. Gracia Morales lo complementaba de manera metafórica: “no todo cabe en la maleta, aunque esta sea muy grande.”

Una vez hallado el conflicto, la pregunta fue ¿a quién se le habla y para qué? La propuesta inicial de C. era ubicar a su hijo de 2 años en el futuro, cuando ya fuera adolescente, para contarle la historia de su migración, lo cual serviría para crear el encuentro entre lo real y lo ficcional. Así que Gracia le pidió a C. escribirle una carta a su hijo para leerla en el futuro (porque ahora era muy pequeño para que el niño la leyera y entendiera lo que allí estaba escrito). Por ello C. necesitaba salirse del recuerdo y utilizar estrategias

escriturales que le distanciaran de lo real: qué palabras buscar para ese hijo que imaginaba en algunos años, qué quisiera que su hijo supiera de esa historia, qué le quería contar y qué no, qué lenguaje usar, cómo encontrar las palabras claras para que ellas hablaran por sí mismas, pues el cuerpo del que escribe la carta tal vez no estará y debe “hacerse presente” en el momento futuro de la lectura de la carta del hijo, etc.

Ana María Vallejo le dice a C.: “Es una carta especial, pero debe tener imágenes y juego.” También les habla a todos los asistentes de la importancia de la renuncia en el proceso de escritura: “el trabajo de dramaturgia tiene un momento difícil porque hay que escribir y luego cuesta quitar. Hay que renunciar a ciertas cosas, pero eso es lo que da el trabajo rico de escritura. Eso es lo que hace que cualquier texto sea potente. Es un trabajo como de lo que hace un escultor con su obra”. (Notas del Diario de campo de Sandra Camacho)

De esta manera, la narración de ese momento de dilema que tuvo C. para decidir si se iba de su país (Colombia) para buscar a la mujer amada en el país de ella (España), se volvió más teatral cuando se convirtió en una situación de conflicto escrita en dos tiempos escénicos: presente y pasado. Pues C., después de algunas búsquedas más, escribió un texto en el que le narraba su historia (pasado) a su hijo antes de dormirse, como si se tratara de un cuento infantil (presente). Este texto es el de la escena número 5. Clos (Castiello, L., Díaz, B. et al., 2023, p. 184-185) La escena sucede cuando Clos está durmiendo a su hijo de 2 años y está definida por la indicación escénica inicial:

Noche avanzada. habitación de un niño pequeño. La luz proviene de una lámpara que proyecta estrellitas en las paredes. (...) Clos se coloca en el centro del proscenio. Le habla a su hijo. (Castiello, L., Díaz, B. et al., 2023, p. 184)

Esta didascalía, permitió definir “el contexto general” en el cual se iba a desarrollar la escena. (Golopentia y Martínez Thomas, 1994, p.23) El padre, contador de historias cada noche para dormir a su hijo en la realidad, decidió convertirse en el “aquí y ahora” de la escena -esta noche de la situación teatral-, en el héroe, en el protagonista del cuento para dormir. Así que, recurriendo también a la creación de una atmósfera festiva a través de una canción de salsa que canta el mismo actor, para representar cómo fue el ambiente cuando encontró por primera vez a la madre de su hijo, comienza la narración de su viaje migratorio con un lenguaje comprensible para el niño de 2 años diciendo:

Hace muchos inviernos, el océano Atlántico se congeló y creó un gran puente entre los continentes, de manera que, en un rincón del mundo a orillas del mar Caribe, un chico bailaba sudando a chorros, y una chica, que había cruzado ese puente, una chica venida de otras tierras, de otras costas, de las costas mediterráneas, le miraba como si el océano Atlántico nunca hubiera existido y el propio Mediterráneo y el Caribe se empapanan uno en el otro (...) (Castiello, L., Díaz, B. et al., 2023, p. 184)

Por otra parte, las observaciones que la tallerista le hizo a M. le permitieron que el texto que ella propuso se pudiera ver más allá de la situación difícil por la que la persona atravesaba en ese momento pasado y que era el centro de la narración. Para M. escribir sobre lo vivido fue la posibilidad de convertir la narración dolorosa en un material teatral gracias a la utilización de ciertas técnicas escriturales y escénicas que Gracia Morales, como dramaturga, le brindaba.

M. se salió de lo mero narrativo, de la emoción viva, para adentrarse en una situación dramática que pudo llevar a la escena desde el mundo ficcional, con un conflicto de obstáculo, con un personaje que pasaba por diversos estados ante la angustia de si la iban o no dejar entrar al país

que deseaba. La participante misma brindaba una serie de elementos en su texto que permitía a la dramaturga Gracia Morales jugar con ellos en la creación del personaje. La participante había escrito en su texto algunas micro-acciones que producían una tensión muy interesante desde el punto de vista de la acción dramática. Por ejemplo, durante la situación narrada, M. cogía la mano de su pequeña hija B., se la apretaba, se la apretaba fuerte, no se la soltaba y se la volvía apretar hasta el momento en que el oficial la dejó pasar. Así mismo, Gracia Morales le propuso que escribiera su texto de manera contenida, aunque el miedo fuera grande había necesidad de que el texto no se desbordara y se escribiera de tal manera que fuera más bien descriptivo, con una palabra, con frases cortas, manteniendo la calma al mismo tiempo que su respiración se agitaba. Buscando pequeñas acciones como apretar la mano, sentir que iba a llorar, pero no dejar salir las lágrimas, expresar el dolor de la situación con figuras literarias como la anáfora, repitiendo algunas palabras “alto, muy alto” o “aprieto su mano, no dejo de apretar su mano” etc., eran elementos que la dramaturga tomaba y entretrejía con lo que la participante creaba y entregaba para el taller.

Ma., aunque se había mostrado tímida y con dificultades para hablar el español, con la actividad

del árbol llevó al taller varias cosas interesantes que le nutrieron su texto dramático. De hecho, fue el único texto que no fue un monólogo, sino un diálogo: al decir lo que había en sus raíces contó que en Holanda había trabajado con personas con discapacidad. Sobre las hojas: que en el futuro se quería dedicar a la permacultura (que es el arte de diseñar espacios de vida, territorios funcionales, profesiones y vidas ricas en significado, inspirados en la naturaleza. También cuidar de los seres humanos, de la tierra y a compartir equitativamente.) Ella decía que tenía un pasaporte (el holandés) que le daba la posibilidad de ir a muchos lugares. En su tronco aparecía la antropología, fue lo que estudió y era muy importante para ella. Tenía algunos amigos que se enredaban con sus raíces. Y en el futuro quería hacer una maestría en antropología, pero con un proyecto que pudiera entretrejerse con lo social. El mar para ella era importante. Ma., daba clases de velero en verano. Quería atravesar océanos. Hizo mucho deporte antes. Pero ahora ya no hacía tanto. Quería seguir viajando y navegando y buscar “algo como la felicidad”. En la actualidad, tenía a su madre enferma y se encontraba en un dilema. Todos estos hechos contados por Ma., se convirtieron en elementos para la creación del diálogo con su madre en la Escena 6. Maartje. (Castiello, L., Díaz, B. et al., 2023, p. 186)

Los objetos y los textos: evocación e imaginación

Otro de los ejercicios propuestos por la tallerista Gracia Morales fue el de llevar un objeto que les recordara a los participantes su lugar de origen. Primero, todos los objetos se pusieron en diferentes lugares del espacio para que fueran observados. Luego, en círculo, cada uno ponía su objeto en el centro y entre todos se inventaba una historia coherente sobre él aunque fuera absurda, fantástica o de horror. ¿De dónde ve-

nía ese objeto, cómo había llegado allí, para qué servía, etc.? Una vez terminadas las historias inventadas de los objetos, el dueño de cada uno contaba su verdadera historia y los participantes escuchaban. Hubo muchas risas inventando las historias y luego contrastándolas con la verdad.

Las historias ficcionales en torno al objeto activaron la imaginación, la escucha entre todos, la atención para dar cierta coherencia, organi-

zación y continuidad a las historias y jugar con la frontera entre lo real y lo ficcional. El objeto traído por cada uno era algo que representaba parte de la historia de su vida, de su origen, de su identidad y podía tener una carga simbólica importante para cada persona. De esas historias podían hacer parte personas que ya no existían o que se habían quedado lejos. Con el juego propuesto durante el taller, el objeto se pudo distanciar de su dueño o dueña para convertirlo en material poético, ficcional, dramático, para desprenderlo de la realidad, de la memoria y darle una vida propia más allá de las emociones que producía, de las nostalgias de una etapa de la vida o de un lugar lejano.

Lo mismo ocurrió cuando cada persona terminó de escribir su texto, pues después de la lectura de cada monólogo escrito, había una retroalimentación tanto de Gracia Morales como de Ana María Vallejo como dramaturgas. Esto era muy enriquecedor porque se posibilitó que las historias, al igual que lo que ocurrió con los objetos, se convirtieran

Conclusiones

Cada historia narrada durante el taller tocó una parte profundamente humana de cada uno. Los participantes, aunque no tenían la experiencia de escribir una pieza teatral, se dispusieron a escribir sus textos siguiendo la propuesta de lo que brindaba el juego dramático al que invitaba Gracia Morales. Hacer un monólogo, crear una voz, una manera de decirlo por parte de cada uno, generó una dinámica de escritura, de expresión que día a día fue generando empoderamiento en cada participante al concebir y construir sus creaciones.

Durante el proceso del taller, se pudieron observar también las transformaciones en las maneras de expresarse. Por ejemplo L., mientras leía los avances de su texto, actuaba con su cuerpo. Mientras leía, iba creando los espacios que nombraba en el escenario a través de su desplazamiento. Se apropiaba del espacio y hacía las ac-

en materiales maleables para re-configurar y re-crear. Con el pasado se podía fantasear. Incluso, si cada historia podía contener cosas dolorosas, recuerdos difíciles, también era importante que los participantes se salieran de allí y se encontraran con sus vidas actuales y con lo que la palabra del texto generaba como juego, con los ritmos, con las imágenes, con los personajes, con los silencios, con las cosas que no se dijeron en su momento porque no se pudo ser osado, pero que el teatro lo permitía hacer ahora.

Concebir las historias como material de trabajo y de creación permitió que los participantes entendieran que sus propios personajes (los héroes) podían verse desde afuera y jugar con ellos. Que los compañeros de taller también podían participar en la creación de una nueva historia de viaje y fantasear. Cada uno se iba amoldando a un trabajo colectivo, participando en la conformación de voces, de situaciones y de acciones que se convirtieron en coros de voces nuevas sobre la migración.

ciones descritas en sus didascalias. No leía sus indicaciones, sino que las realizaba. Caminaba y, mientras leía, hacía con su cuerpo lo que decía.

Si bien, inicialmente, las historias estaban ligadas de manera estrecha con lo que fueron en la realidad, las dos directoras-dramaturgas Gracia Morales y Ana María Vallejo dieron elementos importantes con sus intervenciones para que los participantes comenzaran a desapegarse de esa realidad y entraran más en lo ficcional. El llamado hacia los silencios, a quitar los nombres verdaderos, a las distancias que pudieran tomarse al contar la historia, dirigirse hacia el público o utilizar un teléfono imaginario, utilizar voces como si fueran coros, como si fueran presencias que se evocan, pero que no están del todo allí, el pedir que se ampliara el conflicto, que se usara el humor, que se dijera lo que no se había po-

dido decir, etc., permitió que los participantes se liberaran poco a poco de sus historias y empezaran a proponer situaciones que ni siquiera ellos mismos habían imaginado, pero que pudieron encajar perfectamente en sus propuestas iniciales manteniendo siempre las situaciones migratorias. Las herramientas teatrales les brindaron a las personas participantes la poetización de eventos de la vida que fueron difíciles, pero que, gracias al arte, se convirtieron en material de creación y de imaginación.

Gracias a la observación de este taller desde la perspectiva de la investigación creación aplicada, se propone concebir la investigación como un proceso que va más allá de los resultados precisos. El taller artístico ha sido a lo largo de la historia del arte un espacio en el que se experimenta, se ensaya, se llega al error, se cons-

truyen formas, técnicas, saberes adquiridos para confrontarlos, dialogar con ellos, experimentar hacia nuevos caminos y llegar a nuevos saberes o a profundizar en los ya obtenidos y quizás también, a desechar lo adquirido. La investigación creación aplicada durante la escritura de la obra colectiva 33022 km de vidas se puso en contexto y dio paso a lo que humanamente se teje durante los desarrollos de las prácticas artísticas porque, aunque

(...) no se pueda enseñar la habilidad para generar lo poético no implica que no se puedan comunicar y enseñar los procedimientos propios de la práctica artística. Pero no solo las técnicas, también los procedimientos internos, los procesos de imaginación, asociación, desarrollo o deriva. (Sánchez, 2013, p. 41)

Bibliografía

- Camacho López, S. (2023). Actuar entre lo real y lo ficcional, entre el personaje y lo personal. (U. D. Caldas, Ed.) *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 18(33), 12-23. doi:<https://doi.org/10.14483/21450706.19937>
- Castiello, L., Díaz, B. et al. (2023). 33022 km de vidas. *Revista TransMigrARTS TMA*, 4, 176-191. doi:<https://doi.org/10.59486/JYPN6340>
- Chejov, Michael. (1999) *Sobre la técnica de la actuación*, Traducido por Antonio Fernández Lera. Madrid : Alba Editorial, 1999.
- Fernández Soto, C. y. (2016). "La inmigración y las artes. El teatro como espacio de encuentro, identidad y memoria. En C. y. Fernández Soto, *Los mares de Caronte. Diecisiete calas dramáticas sobre migraciones*. (p. 7-51). Madrid: Espiral Teatro. Espiral Fundamentos.
- Galopentia, S. Martínez Thomas, M. (1994) *Voir les didascalies*. Toulouse: CRIC Université de Toulouse-Le Mirail
- Martínez Thomas, M. (Junio de 2023). "Investigación creación aplicada. Primeras pistas de reflexión desde Francia". En *Revista TransMigrARTS - TMA*, 10-22. doi:<https://doi.org/10.59486/WPGW7418>
- Rojas, R. A. (2014). "Del actor observado al actor observador: hacia una metodología etnográfica para el teatro". En Ministerio de Cultura de Colombia, *Becas de investigación teatral*. Bogotá: MinCultura.
- Sánchez, J. A. (2013). "In-Definiciones. El campo abierto de la investigación en artes". *Artes La Revista*, 12(19), 36-51.
- Santos Guerra, M. (Octubre de 1999). La observación en la investigación cualitativa. Una experiencia en el área de salud. *Atención Primaria AP*, 24(7), 425-430. Obtenido de <https://www.elsevier.es/es-revista-atencion-primaria-27-articulo-la-observacion-investigacion-cualitativa-una-experiencia-area-13384>