

#### CAPÍTULO 4.

## **Arte: transformación y esperanza en comunidades vulnerables.**

**Isabella Londoño Bejarano** 

*Universidad del Rosario, Colombia.*

Londoño Bejarano, I. (2025). Arte: transformación y esperanza en comunidades vulnerables. En C. Saldaña Medina y A. K. Sierra (Eds.), *Arte y emoción: Ciencias cognitivas y educación para el bienestar* (pp. 35 - 48). [https://doi.org/10.48713/10336\\_46935](https://doi.org/10.48713/10336_46935)

## Resumen

El teatro aplicado es un interlocutor crucial en la esfera pública, un espacio donde se entrelazan lo fenomenológico y lo estructural de los sentimientos de una comunidad, creando nuevas fronteras abstractas. Como un grito de sensibilidad, nos desafía a cuestionar si nuestra perspectiva de la realidad es fiel a las experiencias vividas por todo el colectivo, y, al encarnar al otro, a cruzar fronteras y tender puentes que transformen los márgenes en el centro, aunque sea por un momento (aunque a veces un momento puede construir toda una vida).

En esta ponencia, se explora cómo el arte, y en particular el teatro aplicado, puede ser una herramienta poderosa para el cambio de narrativas, el bienestar y la potenciación de la esperanza en comunidades vulnerables. Basada en sus experiencias prácticas con pacientes hospitalarios en Colombia, niños y jóvenes refugiados en Marruecos e Inglaterra, y con personas de la comunidad refugiada LGBTQ+ ucraniana y rusa en Londres; la autora reflexiona sobre casos específicos donde el arte ha servido como catalizador para la resiliencia, la promoción de la salud mental, la cohesión social y la transformación positiva de las comunidades, destacando el impacto del arte en la creación de espacios para la expresión emocional y la construcción de nuevas narrativas que refuercen la identidad y la esperanza.

**Palabras Clave:** *comunidad, identidad, narrativa, teatro aplicado.*

## Abstract

Applied theatre is a crucial interlocutor in the public sphere, a space where the phenomenological and the structural of a community's feelings intertwine, creating new abstract boundaries. As a cry of sensitivity, it challenges us to question whether our perspective on reality is faithful to the lived experiences of the whole collective, and, by embodying the other, to cross borders and build bridges that transform the margins into the centre, if only for a moment (although sometimes a moment can build a lifetime).

This paper explores how art, and in particular applied theatre, can be a powerful tool for narrative change, wellbeing and the empowerment of hope in vulnerable communities. Based on her practical experiences with hospital patients in Colombia, refugee children and youth in Morocco and England, and with people from the Ukrainian and Russian LGBTQ+ refugee community in London, the author reflects on specific cases where art has served as a catalyst for resilience, mental health promotion, social cohesion and the positive transformation of communities, highlighting the impact of art in creating spaces for emotional expression and the construction of new narratives that reinforce identity and hope.

**Keywords:** *community, identity, narrative, applied theatre.*

*“La plataforma desde la que crea un artista es mayor que la autoexpresión individual”*

*—(Cohen-Cruz, 2010, p. 195)*

¿Qué importancia tienen los discursos que nos rodean, las historias que nos han criado, las narrativas que se nos presentan día a día? ¿Cómo desde el arte impactamos aquellos discursos? A primera vista, podría parecer una pregunta insignificante, sin embargo, me ha chocado conmigo una y otra vez en el transcurso de mi vida y ha definido el propósito de mi carrera como artista y pedagoga, sin que yo me lo propusiera.

En el 2016 me mudé a Bogotá y trabajé durante varios años como clown hospitalario visitando a niños, jóvenes, adultos y adultos mayores que se encontraban experimentando el estado de paciente en hospitales y clínicas de la ciudad. Entendía mi presencia clownesca en los hospitales como un medio para generar bienestar a través de la risa. Había estudiado lo suficiente para entender la química detrás del bienestar fisiológico y mental que deviene de la risa: desencadena la liberación de endorfinas, reduce cortisol, mejorar la circulación sanguínea, refuerza el sistema cardiovascular e inmunológico y fomenta un estado mental positivo que nos ayuda no solo a aliviar la tensión sino también a fortalecer relaciones interpersonales mejorando la comunicación.

Un día, mientras hacía mis rondas en el pabellón pediátrico tuve la fortuna de entrar a una habitación justo después de que un doctor acabara de dar su diagnóstico a un niño. La madre se encontraba en un estado evidente de preocupación. El niño la miraba fijamente, a través de su madre (y sus reacciones) trataba de explicarse a si mismo su situación y era evidente que comenzaba a asustarse respondiendo a los gestos de su madre. Cuando le pregunté qué sucedía me dijo con una nota muy baja que tenía una arritmia cardiaca. Inmediatamente de mi inventiva picaril saqué mi estetoscopio y le pedí que me dejara hacer un mi propio diagnóstico. Buscamos el latido de su corazón en la planta de sus pies, en su estómago, en un hombro, y luego de reírnos de mis tonterías con una expresión de sorpresa le dije que el diagnóstico final era que su

corazón tenía flow. El niño quiso comprobarlo por si mismo y busco su propio latido con mi estetoscopio.

Cuando lo halló, inmediatamente comencé a rapear una canción y lo invité a unirse, bajo el manto de que estábamos componiendo música al son de su propio beat. La cara del niño no volvió a tornarse opaca durante esos minutos. Dos semanas después volví a encontrármelo en un pasillo del hospital. Me haló de la bata-clown preguntándome si me acordaba de él, “soy el que tiene flow en el corazón” decía, y luego me invitó a escuchar nuevas canciones que había compuesto. Fue ahí cuando realmente entendí mi verdadero propósito en ese espacio: cambiar narrativas.

Dorinne Kondo, dramaturga y catedrática de Estudios Americanos y Etnicidad y Antropología en la Universidad del Sur de California, desde hace unos años ha alzado el argumento de que a medida que los artistas de teatro crean su arte, crean y deshacen el concepto de raza ya que a través de la interacción entre la audiencia y el performer se estimula la sensorialidad haciendo que el espectador pueda afectarse por las representaciones intelectuales y políticas en el hecho escénico (Kondo, 2018). Personalmente pienso que raza no es el único concepto que se crea, se deshace o se refuerza sobre un escenario. Podría ser cualquiera: género, identidad, naturaleza, etc. El teatro tiene de especial que juega en el campo de la narrativa, crea historias y nosotros como seres humanos nos moldeamos a las exigencias de una sociedad gracias a las historias a las que somos expuestos en ella. “El teatro demuestra que los mundos se construyen, se imaginan y se modelan humanamente, en colaboración con objetos y tecnologías que en sí mismos están repletos de posibilidades” (Kondo, 2018, p. 27).

Entonces el clown hospitalario no solo tiene como posibilidad interventora el de distraer, dar alegría, ayudar a la rápida recuperación, etc. A través de la imaginación y el juego modifica la narrativa/percepción de los roles e identidades de quienes convergen en ese espacio llamado hospital, impactando mayormente en la autopercepción del paciente, rompiendo las jerarquías, resignificando objetos (y tratamientos) y reconfigurando las relaciones sociales (Muñoz, 2014). Voy a ponerlo de la siguiente manera: cuando entramos a un hospital en una condición de enfermos automáticamente se nos pone la etiqueta de “paciente”. Esta etiqueta viene acompañada

por todo un imaginario colectivo sobre aquello que identifica a alguien como “paciente”: Alguien que no puede valerse por sí mismo, falta de agencia (porque debe supeditarse a las decisiones, acciones y tratamientos por parte de doctores, enfermeras y acompañantes), alguien débil/delicado que debe de estar acostado todo el tiempo, que no debería estar haciendo esfuerzos, que debería estar en silencio, etc. Este discurso imaginativo de lo que es un “paciente”, y que precede al encuentro de este en el mundo físico, influye el cómo este individuo es percibido por otros, muchas veces condicionando el relacionamiento social y el trato que ha de recibir por parte de los otros. Tarde o temprano esta percepción terminará influyendo en la autopercepción del “paciente” repercutiendo en su estado de ánimo, su conducta y en su biología: vemos seres de miradas tristes, cuerpos deprimidos, voces silenciadas, faltos de autonomía, de sentido de agencia, que son privados de su derecho a la privacidad, etc.

Cuando yo entraba a una habitación y jugaba con una jeringa a que esta era un cohete espacial estaba cambiando la percepción de dolor y miedo que recae sobre la jeringa y eso habría la posibilidad de que en un próximo encuentro cuando el paciente la volviera a encontrar bajara su nivel de tensión en respuesta a ella. Que cuando yo preguntara si podía entrar a una habitación, o si se me permitía entrar en contacto con él, sintiera que tenía agencia sobre ese espacio que habitaba, ese cuerpo que es suyo. Que cuando le dije a aquel niño que su corazón tenía flow, él pudiera experimentar otro tipo de relación con el diagnóstico más allá de la cara de disgusto de su madre. Esta capacidad de alterar el ambiente psicosocial a través del juego ayuda a que los “pacientes” dejen de verse únicamente como “enfermos” y puedan experimentar momentos de normalidad, dignidad y humanidad

El problema de las etiquetas es que pertenecen casi siempre a una única narrativa (Adichie, 2019), es decir a un único pensamiento universal validado (¿por quién?) que alimenta la imaginación colectiva y por ende el valor y entendimiento con la que conformamos nuestra “realidad”, es decir: a una única forma validada de entender, relacionarse y experimentar el mundo. Las narrativas a las que me refiero son aquella raíz en nuestra sociedad, que están muy aferradas en nuestra historia e impactan nuestro contexto diario, aquellas que se han apoderado de la esfera pública y dominan como una

mono cultura, negando la existencia de otras perspectivas. Estas narrativas imponen una única forma validada de entender el mundo, lo que resulta en dinámicas de poder que pueden oprimir y limitar las posibilidades de conexión y encuentro significativo con el otro (Londoño, 2022). Que limitan nuestras decisiones porque limitan nuestra perspectiva y por ende nuestra búsqueda de posibilidades. Narrativas que vamos acogiendo y reforzando y que al final dictan como promuevo mi bienestar y el de la comunidad que me rodea.

El problema con esto es que quienquiera que esté presentando esta única narrativa es quien tiene el poder, lo que da como resultado un único concepto universalmente validado y un único método validado de entender, responder y experimentar el mundo que es reproducido una y otra vez y que tristemente como actores y artistas reforzamos en el desarrollo de nuestro performance. Y aquí es donde esto se vuelve difícil: además de influir en la forma en que los demás actúan conmigo, esta percepción también repercute en mi conducta, que no sólo responde positiva o negativamente a esta impresión, sino que también trata de encajar de una determinada manera en aquellas expectativas bajo el interés de conseguir la aprobación del otro. Y aquí es donde está el problema de representación ya que uno no se siente validado cuando no se ve representado en el mundo exterior, y “algunos desestiman los deseos de “verse a sí mismo” como “meras” políticas de identidad, pero esta desestimación se produce desde un lugar de privilegio” (Kondo, 2018). Yo me cuestiono todos los días dichas políticas de representación, ¿quién tiene la autoridad para decidir qué personajes e historias encajan? ¿cómo se ve a los que han sido expulsados y cómo se ven ellos mismos?

Cuando que migré a Europa y se me impuso socialmente las etiquetas de “migrante” y “latina”, experimenté cómo estas moldearon la forma en que me relacionaba y actuaba en el mundo; inconscientemente comencé a comportarme según las expectativas que los europeos tenían sobre lo que era una latina, muchas veces pasando por alto microagresiones, con el propósito de encajar en su mundo (así sea en el lugar que se me había designado dentro de su narrativa).

Una vez en Europa, y a través del clown llegué a la organización The Flying Seagull Project, que no puede ser mejor descrita como un colectivo de artistas, payasos, y adultos con un niño interior muy exterior, que su misión es llevar el juego a espacios donde no está concebido porque creen fielmente que el jugar debe estar presente en la vida de un niño (véase el artículo 31 de Convención sobre los Derechos del Niño de las Naciones Unidas). Así que esta organización que ha estado presente en más de 24 países y en 4 continentes trabajando con 500.000 niños, llega a zonas de conflicto, campamentos de refugiados y zonas con alto índice de negligencia y abandono sistemático a la población infantil, para jugar, cantar y reír con ellos.

Normalmente se nos ha inculcado la creencia de que el juego y la risa se da donde todo “está bien” y concertamos los “momentos adecuados” para jugar. Esta narrativa nos ha llevado a volver el juego u privilegio de pocos, minimizando el rol que jugar, sobre todo en la infancia, cumple en el desarrollo de un adulto “funcional”. Esto deriva a que hoy en día haya niños que están en situaciones donde no pueden acceder al juego. Pero es precisamente en los lugares más necesitados donde jugar adquiere una dimensión poderosa. “Traer de vuelta el juego a comunidades en crisis puede tener un efecto tan profundo que, literalmente, puede cambiar la dirección de vida de una persona”(Perrin, 2018, 0:45)

Más allá de las habilidades motoras y sensibles que los niños adquieren, jugar es la forma en que los niños descubren el mundo, interactúan con él y comienzan a crear sus propias ideas y narraciones sobre este, configurando que rol pueden jugar en la sociedad y qué posibilidades tienen a su alcance. Jugar entonces configura su ethos social. Aprenden desde este lenguaje exploratorio, incluso mucho antes de aprender otro lenguaje. “El juego es el lenguaje indígena del niño, y es el lenguaje más sencillo que existe” (Perrin, 2017). Si no pueden hacerlo entonces no pueden desarrollarse y crecer en sociedad ya que no hay espacio para aprender habilidades como confianza, desenvoltura social, comunicación, etc.

Para mí no es una coincidencia que en inglés una obra de teatro sea referida como “a theater play”. Al fin y al cabo, es lo que hacemos los actores: jugar. Entrenamos durante años para volver a jugar como los niños, porque el juego (para cumplir sus

objetivos, sobre todos los ya mencionados en el párrafo anterior) exige revelación total, energía y autenticidad absoluta. No hay algo que se tome más en serio en este mundo que un juego que es jugado por niños. El juego exige que estemos presentes, el gran aquí y ahora escénico, y que nos lancemos con un gran “¡sí!”. Para Flying Seagull Project, el juego auténtico no tiene una agenda, presión o resultado específico, sino de abrir todo el corazón, dedicarse a una total flexibilidad mental y permitirse llevar (Perrin, 2017). El juego sólo funciona si perdemos todo ego. Y por eso el clown, el clown es honesto, no posee ego, es vulnerable y abierto a una conversación con todos; aun cuando no hablemos el mismo idioma, el clown puede comunicarse desde el gesto, desde los sonidos, el ritmo. El clown es el actor jugando en su grado más honesto. Al ser tú mismo, les permites hacer lo mismo y comprender, gracias a tu honestidad, que todos tenemos un lugar y un rol que ocupar.

A través del juego cambiamos la narrativa de espacios como los campos de refugiados o los hoteles donde son acinados al llegar a un país europeo, en donde nada les pertenece y donde no tienen ningún contacto con el mundo que antes conocían, devolviéndoles el control de sus vidas por el instante que dura el juego, siendo ellos quienes toman las decisiones y diciéndoles que sus sueños en este espacio si importan.

Es frívolo despreciar estas experiencias como una mera distracción para los niños en la infancia. El juego forma cimientos para la vida, y muchos de estos están relacionados con nuestra capacidad para proyectarnos desde el juego y soñar con lo que puede ser. Si no tenemos acceso a poder soñar con un futuro, ¿cómo podemos incluirnos dentro de una sociedad? ¿cómo pensar que miles de niños y jóvenes que crecen bajo el marco de la violencia y la negligencia sin una esperanza del mañana puedan sentirse bien con ellos mismos en el hoy? Ash Perrin, fundador de Flying Seagull Project lo dice en una sola frase “Cuerpos y mentes que se sienten bien, sanan bien”(Perrin, 2018, 09:34).

A finales de 2019, alrededor de 272 millones de personas en el mundo vivían en un país diferente al de su nacimiento. Esa noción de que la mayoría de las personas no se desplazan o se mantienen fijas en un sitio, puede parecer atractiva, pero es incorrecta. La movilidad es un atributo inherente a todas las comunidades, a no ser que haya

políticas particulares u otros elementos que la restrinjan o regulen (McAuliffe et al., 2019). La migración está relacionada con las mayores transformaciones mundiales en ámbitos como el económico, el tecnológico, el social y el político, afectando y moldeando nuestras rutinas diarias y nuestras vidas sociales; y sin embargo la etiqueta de “migrante” carga con un imaginario colectivo amenazante, repulsivo y poco conciliador. La interacción entre los migrantes y las comunidades donde habitan es un elemento esencial e importante del ciclo migratorio. Esta relación se basa en los procesos psicológicos y sociológicos de adaptación mutua entre los migrantes y las comunidades receptoras, los cuales afectan el nivel de inclusión y el sentimiento de pertenencia que sienten los migrantes (McAuliffe et al., 2019).

La inclusión es un proceso de adaptación recíproca de los migrantes y las comunidades de acogida, en el que su éxito depende de factores individuales y del contexto, lo que la convierte en una experiencia muy personal. Parte del proceso de adaptación se desarrolla en el ámbito de la aculturación.

Aculturación es un término definido como el cambio cultural que resulta del contacto continuo y de primera mano entre dos grupos culturales distintos (Berry, 1992); en este caso para alguien que ha emigrado a una nueva comunidad, el proceso de aculturación implica numerosos cambios, desde, un nuevo tipo de vivienda, aumento de la densidad de población, contaminación; nuevo estado nutricional, nuevas enfermedades, nuevo idioma, nuevos hábitos de socialización, etc. Finalmente, para la persona, existen transformaciones psicológicas; casi siempre ocurren cambios en el comportamiento y una modificación en el estado de salud mental cuando las personas tratan de ajustarse a su nuevo entorno cuando tratan de ajustarse a su nuevo entorno (Berry, 1992).

Entonces, ¿cómo afrontar el estrés de la aculturación en un país donde la única lectura que se tiene de alguien como ser es la narrativa única de “migrante” y dónde la aculturación no es un proceso bilateral, sino una exigencia unilateral?

Drag for the Future nació en Edimburgo como un espacio de celebración de identidades queer para reclamar un espacio en una ciudad que no alimentaba opciones: Una calle con dos bares gay en una zona industrial. Inicialmente se llamaba Drag For

The Apocalypse, un título que había sido alimentado por los sentires del momento, un mundo en llamas, postpandemia, la guerra rusia/ucrania, los conflictos en África, la situación de los migrantes en UK, y que mi colega y co-facilitadora de DFTF, Masha Tiunova, nunca lograba encontrar niñera para su hijo con autismo. Utilizando como inspiración todo aquello que nos generaba rabia, angustia, todas aquellas narraciones que se contaban sobre nuestras identidades, creamos un taller abierto a todo público para generar personajes y pequeños performance drag (que luego compartimos en una celebración gratuita y abierta a todos, como un espacio alternativo a Edinburgh International Festival que se tomaba la ciudad por esos días), con el ánimo de incentivar a nuestros participantes a reclamar nuestras etiquetas y tener la libertad y control de resignificarlas, así como muchos movimientos feministas lo hicieron con palabras como “bitch” y “cunt”.

De vuelta en Londres el proyecto creció, y fue acogido por United Queerdom y Queer Circle para abrir un espacio de expresión para una comunidad queer conformada en su mayoría por refugiados ucranianos y rusos. Fue un proyecto de gran importancia para nosotras por el momento social en qué nos encontrábamos: los diarios inundaban las calles con los titulares más escandalosos sobre los hechos de la invasión rusa a Ucrania. Entendimos que nuestra primera aproximación desde la rabia y la angustia, si bien como detonante creativo inicial tenía un gran empuje, a largo plazo carecía de un poder constructivo. Debíamos cambiar el discurso para poder generar un impacto de bienestar duradero. Cambiamos el nombre a Drag For The Future, porque en este espacio íbamos a crear desde las esperanzas que queríamos cultivar para el futuro.

Entonces todo el performance y creación de personajes drag se enraizaba a las distintas esperanzas que queríamos cultivar para el futuro, arraigándonos en espacios emocionales de alta vibración que experimentábamos como comunidad a través de meditaciones guiadas, reflexiones sobre las narrativas que deconstruíamos y epifanías artísticas. Fue a través de la esperanza que como colectivo encontramos un propósito, y ese propósito nos dio un sentido de comunidad, y a través de esta pudimos hacer frente al estrés que se vivía bajo el proceso de aculturación.

Tradicionalmente entendemos “comunidad” como un colectivo de personas con intereses, características o elementos en común y, por tanto, creemos que crea un espacio de pertenencia. Sin embargo, en muchas ocasiones, y como ha señalado Sheila Preston, me he encontrado con que muchos participantes se sentían frecuentemente en conflicto sobre su “pertenencia” a la comunidad a pesar de unirse activamente a ella por falta de aceptación social (Preston, 2009). “A veces parece que el concepto de comunidad se convierte en una aglomeración de etiquetas que intentan definir las identidades y que, a su vez, refuerzan ideas preconcebidas y los juicios” (Londoño, 2022, p. 38).

En palabras sencillas: todo aquello que nos une en común puede diferenciarnos de los demás, aislándonos y creando fronteras hacia otros y en la propia multiplicidad del individuo. Y puede que en este proceso negociemos constantemente nuestra identidad, luchando por equilibrar los múltiples componentes con las “reivindicaciones de las distintas comunidades a las que estamos conectados” (Anderson, 1996).

“Comunidad supone una conversación polifónica, significa que cada uno de los que participan en ella tiene su propia identidad, que está construida por una multiplicidad de posibilidades de ser. Y ese es un aspecto que debemos cuidar como facilitadores” (Londoño, 2022, p. 38). Sin embargo, los imaginarios colectivos sobre etiquetas que utilizamos para enmarcar algunas comunidades hacen de esta voz polifónica una voz monofónica.

Desde mi experiencia facilitando múltiples talleres de teatro aplicado a diferentes comunidades alrededor del mundo, yo propongo: dejar de entender la comunidad como un espacio al que pertenecer, y entenderla como un espacio en el que ser y basándonos en que el elemento congregador de una comunidad no es una característica que nos una, sino en un propósito, abriendo el espacio a la concepción fluctuante y móvil de la identidad de cada miembro, y al mismo tiempo al encuentro interétnico y cultural (Londoño, 2022). Un espacio cuya identidad se construye y reconstruye constantemente a partir de las identidades individuales que confluyen en él. Y tal vez esto nos ayudaría a evitar el carácter excluyente de las etiquetas, “porque las personas puedan parecer que realizan actividades juntas no significa que compartan

valores comunes, ni entre ellas, ni con las estructuras sociales en las que se produce la actividad” (Preston, Sheila, 2016, p. 19).

¿Por qué utilizar el drag? El arte del drag es una forma de expresión creativa que descubre nuevas identidades, celebra comunidades elegidas y aporta visiones de futuro: múltiples formas de ser que hoy nos resultan plausibles fueron imaginadas en su día dentro de las comunidades queer a través de la performance queer. El drag cuestiona el orden existente de las cosas y vislumbra posibilidades.

Los contextos actuales nos dan mucho contra lo que luchar y nos dejan poco espacio para imaginar, soñar y crear. Drag For The Future fue un respiro para desarrollar un sentido comunitario de esperanza mientras se interpretan las identidades preferidas. Como comunidad queer debemos reconocer que hay muchas cosas en nuestra sociedad que hemos tenido que afrontar y superar. Sin embargo, es importante mantener la esperanza y crear visiones de futuro para no desesperar y seguir aferrándonos a lo que somos. Actuar no en contra sino en resonancia con un sentido en un espacio de conexión con nosotros mismos para luchar contra las divisiones creando comunidades.

A todo esto, que he aquí expuesto, podríamos llamarlo creatividad reparadora, una forma de intervención artística y activista en aquellas narrativas y discursos circulantes en la esfera pública, para deconstruirlos, recomponerlos, alimentarlos y nutrirlos de las narrativas que quedan al margen, en la periferia del mainstream. Creando momentos transformadores de integración y reparación de los individuos que llegan a conformar comunidad con el arte.

Entonces el teatro, aplicado a contextos fuera de los considerados teatrales, es un espacio cultural: en su performatividad crea, transforma y reproduce las narrativas que dan forma a la cultura y, por tanto, a la sociedad. Cambiar esas narrativas dominantes para transformar la forma en que nos encontramos con el otro y abrir las posibilidades de la forma en que creamos las bases para relacionarnos con él, es uno de los objetivos que persigo como practicante. Considerar la realidad de la facilitación en arte como un acto o intervención crítica y pedagógica significa considerar la relación dialéctica de la práctica con el contexto en relación con nuestra pedagogía y el desarrollo de un bienestar significativo en nuestros participantes. Al final lo que llamamos

naturaleza humana o cultura y su desarrollo en la sociedad es sólo el resultado de prácticas discursivas que pueden ser canalizadas para el desarrollo de la convivencia entre las diferencias.

## Referencias.

- Adichie, C. N. (with Garcés, M.). (2019). El peligro de la historia única (C. Rodríguez Juiz, Trad.). Literatura Random House.
- Berry, J. (1992). Acculturation and adaptation in a new society. *Quarterly Review*, XXX.
- Cohen-Cruz, J. (2010). *Engaging performance: Theatre as call and response*. Routledge.  
<https://doi.org/10.4324/9780203847695>
- Kondo, D. K. (2018). *Worldmaking: Race, performance, and the work of creativity*. Duke University press.
- Londoño, I. (2022). *Vivir Sabroso, an alternative narrative to working within communities [Disertación]*. Royal Central School of Speech and Drama.
- McAuliffe, M., Kitimbo, A., & Khadria, B. (2019, noviembre 27). Reflections on migrants contributions in an era of increasing disruption and Disinformation [Text]. United Nations. <https://doi.org/10.18356/d1156bb4-en>
- Muñoz, D. S. (2014). Valoración de los médicos acerca de las intervenciones de clown de hospital: El caso del hospital Carlos Van Buren de Valparaíso. <https://repositoriobibliotecas.uv.cl/serveruv/api/core/bitstreams/db39e139-4f2b-4808-b863-7563cccfc6bf/content>
- Perrin, A. (Director). (2017). *The Clowns Helping Refugee Children To Laugh Through Play [Video recording]*.
- Perrin, A. (Director). (2018). *The Power of Play [Video recording]*. <https://www.youtube.com/watch?v=VNAtVKLxjnA>
- Preston, S. (2009). Introduction to Ethics of Representation. En *The Applied Theatre Reader*. Routledge.
- Preston, Sheila. (2016). *Applied Theatre: Facilitation*. Bloomsbury.