



HAL
open science

Camino de reconocimiento y emancipación en una experiencia teatral con personas sin hogar

Belén Massó-Guijarro, Esther Massó-Guijarro, Purificación Pérez-García

► To cite this version:

Belén Massó-Guijarro, Esther Massó-Guijarro, Purificación Pérez-García. Camino de reconocimiento y emancipación en una experiencia teatral con personas sin hogar. ARTSEDUCA, 2022, 32, pp.223-238. 10.6035/artseduca.6042 . halshs-03889657

HAL Id: halshs-03889657

<https://shs.hal.science/halshs-03889657>

Submitted on 19 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License

ARTE Y SALUD

**CAMINOS DE RECONOCIMIENTO Y EMANCIPACIÓN
EN UNA EXPERIENCIA TEATRAL CON PERSONAS SIN
HOGAR**

PATHS OF RECOGNITION AND EMANCIPATION IN A THEATRICAL EXPERIENCE WITH HOME-
LESS PEOPLE

Belén Massó–Guijarro
Ester Massó–Guijarro
Purificación Pérez–García
Universidad de Granada

RESUMEN

Partiendo de un espectáculo teatral protagonizado por un grupo de personas en situación de vulnerabilidad social, este artículo discute críticamente tanto el proceso de creación colectiva de la obra como las reacciones que suscitó en el público, con el objetivo de debatir el potencial transformador de este tipo de experiencias en cuanto a la subjetividad ética y de deconstrucción de prejuicios sobre los colectivos que las protagonizan. El marco reflexivo lo constituye la noción de reconocimiento en la ética de Lévinas (1999), argumentándose que es precisamente la interacción (en este caso, entre público y elenco) la que vehicula la transformación ética de subjetividades y percepciones dialógicas. Asimismo, y dado que la experiencia estudiada es de naturaleza artística y educativa, se nutrirá el bagaje conceptual con autores como Brecht, Rancière o Adorno, que han contribuido notablemente al pensamiento sobre la función social del arte, interrogante fundamental en este estudio.

PALABRAS CLAVE

Sinhogarismo, Función social del arte, Teatro aplicado, Reconocimiento, Empoderamiento.

ABSTRACT

Based on a theatrical performance starring a group of socially disadvantaged people, this article will critically analyse the process of collective creation of the play and the reactions it elicited from the audience. The objective of the contribution is to debate the transformative potential of this type of experiences in relation to the deconstruction of prejudices about the protagonists. The reflective framework is constituted by Lévinas' (1999) notion of recognition in ethics, arguing that it is precisely the interaction (in this case, between audience and cast) the vehicle for the ethical transformation of subjectivities and dialogic perceptions. Furthermore, since the experience studied is of an artistic nature, the conceptual framework will be nourished by authors such as Brecht, Rancière and Adorno, who have contributed significantly to reflection on the social function of art, a fundamental question in this study.

KEYWORDS

Homelessness, Social function of art, Applied theater, Recognition, Empowerment.

INTRODUCCIÓN

“el teatro es el arte político por excelencia, sólo en él se traspone en arte la esfera política de la vida humana. Por el mismo motivo, es el único arte cuyo solo tema es el hombre en su relación con los demás” (Arendt, 2005, p.216)

La praxis teatral es hoy considerada por numerosos estudios como una experiencia excepcional para fomentar la emancipación y el empoderamiento de personas en situación de vulneración de derechos, así como para reposicionar social y epistémicamente el relato de aquellas categorizadas como ignorantes, retrasadas, inferiores, improductivas (Del Campo-Tejedor et al., 2019; Massó-Guijarro, Pérez-García & Cruz-González 2021). Asimismo, destaca el reconocimiento que supone de la narrativa de quienes, por diversos motivos, escapan a la categoría de “normalidad”, esa ficción creada por una sociedad que teme lo diferente y, por tanto, lo discrimina y expulsa (Bauman, 2006; Han, 2017). Así, determinadas modalidades de teatro comprometido con la transformación social contribuyen a rescatar “lo ausente”, silenciado e ignorado por el monopolio de la lógica dominante, y develar, siguiendo a Santos (2010, p. 24), aquello “que existe bajo formas irreversiblemente des-cualificadas de existir”.

Este artículo se propone describir e interpretar críticamente el proceso de creación y exhibición de un espectáculo protagonizado por personas en situación de vulnerabilidad social pertenecientes a “Fuera de la Campana” (FDC), un grupo teatral nacido en el seno de la asociación granadina de atención a personas sin hogar “Calor y Café”, así como sus efectos en el público asistente. “El Funeral de la Campana” es el nombre de la primera y única obra de este grupo hasta la fecha, surgida de un proceso de creación colectiva teatral. Fue estrenada en el aula de ensayo habitual de la agrupación en la Universidad de Granada (España) en mayo de 2019 y repetida en febrero de 2020. Si bien en otras publicaciones hemos abordado las lógicas, logros y desafíos de FDC en tanto proyecto socioeducativo (Massó-Guijarro, Muñoz-Bellerín y Pérez-García, 2021; Massó-Guijarro et al., 2021; Massó-Guijarro y Pérez-García, 2021) en este artículo nos centramos en el espectáculo creado como caso notorio, estableciendo una discusión en torno al proceso de creación colectiva del producto artístico, desde la perspectiva de

su análisis dramático en tanto performance sociocultural. Así pues, se discutirá críticamente tanto el proceso de creación colectiva del espectáculo como las reacciones que suscitó en el público, con el objetivo de explorar el potencial transformador de este tipo de proyectos en cuanto a la subjetividad ética y de deconstrucción de prejuicios sobre los colectivos que protagonizan estas experiencias.

El marco reflexivo de fondo lo constituye la noción de reconocimiento, más en concreto en la forma de la ética del reconocimiento de Lévinas (1999) (autor ligado a la Escuela de Frankfurt), en la medida en que consideramos que fue precisamente la interacción (en este caso, entre público y elenco) la que marcó la transformación ética de subjetividades y percepciones dialógicas. Todas las cuestiones relativas a la dimensión dialógica y de vulnerabilidad desde el reconocimiento han sido ya ampliamente tematizadas por escuelas notorias y distintas entre sí, aunque vinculadas: los estudios poscoloniales, el giro decolonial o el enfoque interseccional, darían buena cuenta de ello. Sin embargo, convocamos aquí como eje rector la noción del reconocimiento en estos autores pues consideramos que muchos enfoques de gran predicamento, como algunos de los citados, son en realidad altamente deudores de aquellos y, en general, del pensamiento frankfurtiano y su estela, siendo así de tremenda vigencia todavía y, acaso, no gozando de la merecida visibilidad en ciencias sociales y humanas. Todo ello, pese a que no sea el objetivo de este texto profundizar filosóficamente en tales paradigmas (cuestión que queda pendiente para futuros análisis en curso), y ya que la matriz conceptual teatral, de un lado, y el elemento etnográfico profundo, de otro, ocuparán su principal afán. Por otro lado, dado que el caso que nos ocupa es de naturaleza artística, también nutrirán el encuadre conceptual autores como Brecht (2004), Rancière (2010), Sauter (2004) o Adorno (1980) (igualmente frankfurtiano), que han contribuido notablemente al pensamiento sobre la función social del arte, interrogante fundamental en este estudio.

MARCO TEÓRICO

La función social del arte: reedición y rostros de un debate viejo y nuevo

A partir del año 1990 se viene produciendo lo que se ha dado en llamar el “giro social” o “giro participativo” en las artes (Bilbao-Yarto,

2017). Múltiples corrientes del arte contemporáneo en general y del teatro en particular se han adscrito a un paradigma que defiende un “arte útil”, conectado con los retos sociales de su tiempo y capaz de producir transformaciones más allá de la propia esfera de lo artístico. Sin embargo, el debate sobre la función social del arte no es en absoluto novedoso. Este “giro social” constituye una evolución contemporánea de las antiguas disputas de los teóricos críticos de la Escuela de Frankfurt y las vanguardias, que ya se interrogaban sobre la necesidad de reunir arte y vida y criticaban el esteticismo del *l’art pour l’art* al considerarlo burgués, patrimonio exclusivo de una minoría privilegiada. El giro social, por ende, supone una revisita o llamado contemporáneo para fusionar los territorios limítrofes entre las prácticas artísticas y las pertenecientes a otras esferas, como la política o la educación.

La preocupación por el rol del espectador, así como por los límites y potencialidades de transformación de la recepción de una obra de arte social, ha sido ampliamente debatida. Bertolt Brecht (2004) ya reclamaba la necesidad de que el público saliera de su pasividad de espectador acrítico, introduciendo estrategias de distanciamiento que le recordaran la naturaleza ficcional y construida de la obra y le permitieran tomar un posicionamiento activo y crítico respecto a la misma, con efectos de concientización política. El brasileño Augusto Boal (2015) interpretará posteriormente las ideas de Brecht, acuñando el ya proverbial método del Teatro del Oprimido con el concepto central de “espect-actor”, noción que aspira a diluir las fronteras entre el actor y el espectador y reclama la necesidad de que éste se erija co-artífice en la construcción y significación creativa de la acción.

Este planteamiento conecta con el movimiento de la “democracia cultural” (Ucar, 2000) que, aspirando a borrar las jerarquías entre artistas y espectadores a través de una idea pluralista de cultura y arte, vindica las capacidades de cualquiera para erigirse creador cultural y no meramente receptor. La crítica al rol pasivo del espectador, tanto como la llamada a su intervención directa en la escena, devendrá posteriormente debatida por autores como Rancière (2010), que en “El espectador emancipado” traslada al teatro las ideas ya volcadas en su anterior obra “El maestro ignorante”.

Rancière, a diferencia de Boal o Brecht, no equipara el acto de mirar con la pasividad in-

telectual. Discute, así, la oposición entre ver y hacer, y rechaza la postura de quienes “se proponen enseñar a sus espectadores los medios para cesar de ser espectadores” (Rancière, 2010, p. 15), reclamando la necesidad de que se reconozca que en el acto de interpretar el mundo se encuentra ya el germen de su transformación. Rancière considera que esta visión de rol del espectador de teatro supone una nueva “alegoría de desigualdad”, al recrear la misma dinámica embrutecedora que el filósofo expone en “El maestro ignorante”. En este caso, “el maestro explicador” sería el propio teatro, que emerge como mediación entre espectadores y público, teatro que es pedagógico, enseña y por ende, “es en ese movimiento mismo que la distancia entre capacidad e incapacidad, conocimiento e ignorancia, es recreada” (Contursi, 2015, p. 42); por ende, verificada y reproducida, pues vuelve a establecer una línea divisoria entre los que saben y los que no saben que cristaliza esta misma desigualdad.

Grotowski y Artaud también se interesaron por el rol performativo del público, apostando, en el caso del primero, por una eliminación de todo aquello que interfiriese en la relación desnuda entre el público y el actor, un teatro que puso en práctica la teorización que Artaud escribió pero nunca llevaría al teatro (Zazzali, 2013). La reunión de actores y espectadores en un espacio y tiempo específicos, el “convivio teatral” (Dubatti, 2012) es concebido por estos autores como una experiencia espiritual, de descarga y liberación somática, con potencial para crear comunidad (Turner, 1988). A diferencia de Brecht, que buscaba un compromiso intelectual del espectador con el contenido de la obra, estos autores sostienen que una obra de arte debe inducir una experiencia que transforme íntimamente al espectador. Para ello, Grotowski siguió métodos tomados del Kathakali o el teatro Noh japonés para conseguir un estado de trance en el actor que le permitiese trascender la realidad empírica, aproximándose a lo que Adorno define con “espiritualización”, Benjamin llama “valor cultural” y a lo que se refiere Artaud con “teatro de alquimia” (en Zazzali, 2013).

Pluralismo epistemológico sobre el potencial de transformación del teatro y resonancias políticas del convivio teatral

A partir de los autores revisados, se atisban

dos posibles abordajes a la pregunta por el potencial transformador y de subjetivación política en el público de las obras usualmente llamadas de "teatro social". En primer lugar, la posición que ofrecen autores como Brecht o Boal, donde será el contenido de la obra a través del cual se busque la transformación, que se pensará "inmediata". Respecto a estas posturas, Barrientos (2013) señala su "gran fertilidad paradójica" (52), pues, pese a su marcada intencionalidad socio-política, raramente consigue la anhelada eficacia social¹.

En segundo lugar, hemos revisado la postura sustentada por Grotowski o Rancière (2010), quienes defienden que será a través de la forma característica del acto teatral (el convivio entre público y actores) como se genere la transformación, que resultará siempre mediada, indirecta, dialéctica. Esta segunda postura se aproxima a lo que posteriormente defenderá Rancière, que critica el teatro brechtiano por participar del paradigma educativo embrutecedor, como antes hiciera Adorno (1980), y propone una alternativa emancipadora:

"Lo que el alumno debe aprender es lo que el maestro le enseña. Lo que el espectador debe ver es lo que el director teatral le hace ver. Lo que debe sentir es la energía que él le comunica. A esta identidad de la causa y del efecto que se encuentra en el corazón de la lógica embrutecedora, la emancipación le opone su disociación. Ese es el sentido de la paradoja del maestro ignorante: el alumno aprende del maestro algo que el maestro mismo no sabe. Lo aprende como efecto de la maestría que lo obliga a buscar y verificar esa búsqueda. Pero no aprende el saber del maestro" (Rancière, 2010: 20)

Así, Rancière defiende una visión no inmediata de la relación entre el teatro y su función so-

1 Zazzali (2013) señala la misma contradicción, esta vez encarnada en Brecht, quien en su opinión fue más un revolucionario "en el reino del teatro que en la política y la sociedad" (693); también García-Barrientos afirma, refiriéndose a Piscator y Brecht, cómo "fracasaron como políticos o ideólogos; no, desde luego, como hombres de teatro" (García-Barrientos, 2013: 64). Al respecto, Lehmann (2002), creador del "teatro posdramático" al que posteriormente se hará mención, dirá cómo esta modalidad teatral, en sus circunstancias específicas, devino en "ritual de confirmación para individuos convencidos de antemano" (272).

cial. Para profundizar sobre esto propone sus tres "régimenes del arte": el "régimen ético de las imágenes", el "régimen poético" y el "régimen estético" (2005). Según el filósofo, el régimen ético no permite alteración alguna del orden existente, pues posee una índole "policial", determinada por el cuerpo gobernante; el régimen "poético" es ligado a una versión de la mimesis, que establece una relación poetizada con el régimen ético mas sin trascenderlo (como ejemplos, encontraríamos las obras teatrales de contenido abiertamente político). Por último, el "régimen estético" libera al arte de cualquier regla específica, vindicando su espacio de autonomía, que sin embargo no lo separa de su función social. De forma similar a la "dialéctica negativa" de Adorno (1975), cuando el filósofo defiende el potencial social de un arte emancipado de la "prepotencia del mundo empírico", y por tanto, que "no sea como el mundo" (en Jovičević, 2014), Rancière defiende el potencial social de un "régimen estético" que no reproduzca la misma división policial de lo sensible que distingue entre capaces e incapaces, entre sabios e ignorantes, y por el contrario contribuya a crear una realidad alternativa y extra-cotidiana. Defiende, así, un teatro "no explicador", que permita una aprehensión libre por parte del espectador, en la línea de lo que posteriormente contrastaremos en nuestro propio caso. El teatro será, para Rancière, una "tercera cosa" que se sitúa entre el espectador y el artista (Fryer, 2015), que no pertenece a ninguno, y de la que, libremente, cada uno puede adueñarse a través del acto interpretativo individual de "espectar".

Las ideas de estos autores nos permitirán interpretar el caso que nos ocupa: el impacto en los espectadores de las funciones del grupo "Fuera de la Campana", surgido a raíz de un taller de teatro contemporáneo llevado a cabo en una asociación destinada a la atención de personas sin hogar, y creado por la primera autora de este artículo. Como exploraremos en este artículo, la unión de público y espectador recrea un orden ancestral con potencial de transformación de los sujetos que se convocan en ese espacio y tiempo específicos (Dubatti, 2012; Turner, 1988), generando un enclave de profunda resonancia política que puede facilitar la reflexividad de quienes asisten. Así pues, en este trabajo nos proponemos analizar e interpretar los efectos de transformación en la subjetividad ética producidos por los espectáculos de este grupo de teatro social, y la manera como éste puede convocar un espacio de igualdad que impugne la racionalidad neo-

liberal excluyente, al generar un momento de *communitas* (Turner, 2012) y convivio teatral (Dubatti, 2012).

METODOLOGÍA: HACIA UNA ETNOGRAFÍA TEATRAL Y COLABORATIVA

Como antecedentes de nuestro análisis destacan los trabajos de Snyder-Young (2011b), que tematizan la repercusión en el público de las performances teatrales protagonizadas por personas sin hogar. Siguiendo su ejemplo, se hace uso del concepto de “evento teatral” o “teatralidad contextual” (Sauter, 2004), útil para establecer un marco general de comprensión de la experiencia desde las tres partes que implica: las convenciones artísticas de comunicación, las estructuras organizativas que gobiernan la configuración del encuentro en sí y las condiciones estructurales (sociales y materiales) de producción y recepción. En nuestro caso, las convenciones artísticas fueron similares en los dos espectáculos, pues la dramaturgia no experimentó grandes modificaciones. Las estructuras organizativas sí variaron ligeramente, pues la primera actuación se planteó a modo de muestra inaugural del trabajo de FDC con un **público** limitado, compuesto primordialmente por familia y amigos; mientras que la segunda representación se inscribió dentro de la programación de unas jornadas internacionales de artes escénicas inclusivas cuyas complejidades sociales y educativas han sido abordadas en una anterior publicación (Massó-Guijarro, Montes-Rodríguez y Pérez-García, 2021). No obstante, el espacio fue el mismo en ambas ocasiones: la sala de ensayo habitual de la agrupación en la Universidad de Granada. Respecto a las condiciones sociales y materiales estructurales de producción, el proceso que se acometió fue igualmente similar: ninguno de los espectáculos contó con financiación y la dirección escénica estuvo a cargo de la misma persona (la primera autora del artículo). La composición del elenco sí varió, como veremos seguidamente.

Participantes

Los interlocutores de este estudio fueron los actores y actrices de FDC y el público asistente a ambas representaciones. Respecto al elenco, en el primer espectáculo participaron siete personas de edades comprendidas entre los 24 y los 58 años. En el segundo se mantuvieron todos los actores a excepción de dos, y se

integraron tres nuevos componentes, a saber, una voluntaria de la asociación y dos personas usuarias. Según la categorización de Castel (1995), la mayor parte de este elenco se ubica entre las zonas de “marginación” y “vulnerabilidad”, pues a excepción de una mujer joven que participó ocasionalmente en el primer espectáculo, todas las personas se hallan en situación de desempleo, siendo algunas migrantes en situación irregular y sin permiso de trabajo en España. La fragilidad en sus soportes sociales, el deterioro físico, los problemas de salud mental eran problemáticas comunes a muchos de los participantes. También el padecimiento de situaciones de maltrato, como sucedía en el caso de la actriz de más edad que participó en el segundo espectáculo, que había sufrido un reciente desahucio y era víctima de violencia de género. La exclusión residencial afectaba también a la mayoría, adoptando en cada caso distintos niveles de gravedad. Según la tipología ETHOS (FEANTSA, 2017), algunos sufrirían situaciones de vivienda inadecuada, mientras que otros estarán directamente sin casa, como ocurre en el caso de dos varones que dormían en la calle algunos días, alternando con albergues, hostales temporales o espacios okupados. Así sucedía en el caso de Abi, el miembro más joven del elenco, un joven senegalés que residía a temporadas en cuevas okupadas con otros compañeros de Senegal.

Por su parte, el público asistente estuvo compuesto en la primera ocasión por amistades y familiares de los participantes y personas procedentes de la asociación (personas voluntarias, usuarias, directivas, trabajadoras sociales y profesorado de otros talleres culturales), todos del contexto granadino. En la segunda muestra hubo una mayor afluencia de público al estar enmarcada en las jornadas de artes escénicas. En esta ocasión los asistentes fueron los participantes del evento, que eran estudiantes de grado y postgrado de diversas titulaciones (Educación Social, Pedagogía, Trabajo Social, Bellas Artes), voluntarios de asociaciones, gestores culturales, directores de instituciones culturales y profesionales de diversas disciplinas artísticas (teatro, música, cine). La mayoría de asistentes procedían de España pero también asistieron personas de Argentina, Alemania y Colombia. Al finalizar ambas representaciones, se generó un coloquio entre el elenco y los asistentes, que constituyó una de las principales fuentes de recogida de datos para este estudio.

Materiales y análisis

La metodología de investigación fue de corte etnográfico, siendo la observación participante la principal estrategia de recogida de datos, dado que la primera autora del artículo (actriz y educadora social) era a su vez la mediadora teatral del grupo y creadora del taller original. El trabajo de campo se extendió por un periodo de 21 meses (desde junio de 2018 a febrero de 2020), en la ciudad de Granada, y los instrumentos de recogida de datos fueron los que se detallan en la tabla que sigue:

Instrumento	Participantes	Momento de recogida
Entrevistas en profundidad	Elenco de FDC	Antes y después del espectáculo
Coloquios con el público	Elenco de FDC y públicos	Después de cada espectáculo
Grupo de discusión	Elenco de FDC	Después de cada espectáculo
Diario de campo	Elenco de FDC, públicos	Durante toda la experiencia
Registros audiovisuales	Elenco de FDC, públicos	Espectáculos, ensayos.

Tabla 1. Instrumentos de recogida de datos.

Las entrevistas, los grupos de discusión y coloquios con el público fueron íntegramente transcritos junto con los diarios de campo, donde también se recogieron transcripciones completas de aquellas comunicaciones personales mantenidas con el elenco que pudieran aportar información relevante para la investigación. Para el análisis de estos datos se siguió la secuencia inductiva propia del análisis temático interpretativo (Crowe, Inder y Porter 2015), codificándose la información recogida en categorías analíticas que fueron releídas y comparadas con el corpus teórico. Así pues, con la ayuda del software NVivo 11, los temas y subtemas emergentes se agruparon progresivamente en ideas relacionadas hasta llegar a las categorías que exponemos en el apartado

de “Resultados y Discusión”, donde se presentan de forma entrelazada las lógicas del proceso de creación y exhibición del espectáculo y se discuten las reacciones que suscitó en el público. Por otra parte, el trabajo de Kallenbach & Kuhlmann (2018) es referencia para nuestro enfoque analítico, pues incorpora en el prisma del análisis dramaturgico la visión del espectador, trascendiendo así la visión clásica de la dramaturgia restringida al texto literario. Así, uno de los elementos que tornan original este trabajo etnográfico es que, en pura asunción de la perspectiva dialógica mencionada del reconocimiento y el rostro, se trabajó, como se verá en el análisis de resultados, tanto con las vivencias del elenco actoral como las del propio público, encarnando pues la metodología antropológica aquella dimensión hermenéutica (también el enfoque colaborativo) de forma esencial.

Consideraciones éticas

Las condiciones de participación en esta investigación, que forma parte de la tesis doctoral de la primera autora, fueron negociadas y plenamente acordadas con los participantes desde las fases tempranas del estudio y revisadas siempre que fue necesario. Así pues, desde el inicio del proceso se contó con consentimientos informados verbales y escritos de las personas involucradas en los momentos oportunos y con la aprobación del comité de ética de la Universidad de Granada (código 2410/CEIH/2021).

Un aspecto destacable es que en la primera autora del artículo confluía el doble rol de investigadora y mediadora teatral del grupo, habiendo generado por ello vínculos amistosos de larga duración con los participantes. Esta reciprocidad afectiva entre la investigadora y los participantes contribuyó al desarrollo de procesos de conocimiento y vulnerabilización mutua de carácter autorreflexivo y descolonizador tanto en la praxis teatral como investigadora (Behar, 1993), algo que se consideraba clave para el enfoque epistemológico y metodológico.

No obstante, el exceso de familiaridad con el campo planteaba también enjundiosos retos metodológicos, comunes en investigaciones de naturaleza similar, fronterizas con la investigación acción participativa (Duch et al., 2020) y la investigación basada en las artes. Así, entre otro tipo de conflictos que emergían

del trato cotidiano, se impuso la dificultad de equilibrar la familiaridad con el campo, el exceso de datos y la distancia necesaria para el pensamiento abstracto y reflexivo sobre el mismo. Recordando a Borges, cuando narraba en su célebre cuento "Funes el memorioso" cómo su protagonista era incapaz de pensar por su inusitada e incontrolable capacidad de acumular datos, ya que "pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer" (Borges, 1985, p.131), no fue sino a través de la triangulación con las otras dos autoras, que se hallaban menos inmersas en el contexto de estudio, como se logró el equilibrio entre familiaridad y distancia esencial para desarrollar con éxito el trabajo etnográfico.

4. Resultados y discusión

4.1. Descripción y análisis dramático del espectáculo

El espectáculo comenzaba con la narración de una curiosidad histórica procedente de la Rusia del siglo XVI. En ella contaba cómo Boris Godunov, regente del gobierno zarista ruso, ordenó la tortura y el destierro a Siberia de la campana de una iglesia situada en el pueblo de Uglich, junto con un grupo de vecinos que corrió la misma suerte. El "crimen" del objeto había sido alertar a la población de la muerte de Dimitri, un niño de diez años que podría haber sucedido al propio zar. Según ciertas revisiones históricas, Godunov fue quien ordenó el asesinato del joven, con el objetivo de arrebatarse la posibilidad de reinar en un futuro. Sin embargo, la versión oficial concluyó que Dimitri se había degollado a sí mismo con un cuchillo mientras sufría un ataque de epilepsia. En esta historia el suplicio impuesto a la campana servía para ahogar la voz del pueblo que clamaba por la verdad. En términos foucaultianos, el soberano tomaba el objeto de la campana como chivo expiatorio, que así devenía metáfora del cuerpo social que había de reprimirse. Este desplazamiento del punto de aplicación de la pena de un sujeto a un objeto constituía el elemento novedoso que dotaba de interés y potencia metafórica a la historia. Así, el "cuerpo" de la campana hacía de intermediaria del castigo al pueblo: se castigaba a la campana como si de un ser humano se tratase (se le arranca el badajo en analogía a la lengua, el asa en analogía a la oreja), con el potencial pedagógico ejemplarizante que la pena conllevaba. Godunov orquestaba así una "escenificación de la pena" (Foucault,

2002) atemorizante, que le permitía instalar lo que en el contexto contemporáneo denominaríamos una "posverdad", esto es, una versión manipulada, con pretensiones de verdad y/o verosimilitud, sobre la muerte del niño.

Durante el proceso creativo, esta historia funcionó como desencadenante de debates sobre los distintos dispositivos que constituían las "campanas" de nuestro espacio y tiempo específico y los procesos de desaparición forzosa a los que son sometidos ciertos individuos que sufren exclusión social. La historia de la campana funcionaba como alegoría de los mecanismos históricos de invisibilización y las múltiples formas de expulsión. Por ejemplo, en una de las improvisaciones un participante afirmó cómo Federico García Lorca "fue campana de Uglich y lo fusilaron" (T. G.B., 33, Abril de 2019)².

La dramaturgia de la obra fue creada colectivamente a lo largo de los ensayos haciendo uso de textos propios escritos por los participantes, y otros ajenos, siguiendo una estructura similar a la propuesta por Santiago García (1994) con el método de "creación colectiva teatral". De esta forma se creó un microcosmos grupal de praxis efectiva que cuestionaba las construcciones sobre la autoría individual, aplicándose estrategias de construcción colectiva. Los personajes fueron creados a raíz de los intereses y la potenciación de las capacidades ya dadas de los actores, aquello que ellos mismos nombraron los "súper-poderes" de cada uno (en nota de campo, Marzo de 2019). La puesta en juego des-jerarquizada de una vasta pluralidad de elementos, la falta de linealidad narrativa, la ausencia de personajes definidos y la creación colectiva del texto dramático aproximaron al espectáculo que resultó de este proceso al "teatro posdramático" (Lehmann, 2002), un concepto surgido a

2 Para proteger la intimidad de los interlocutores, se hará uso de las iniciales. Para categorizar los verbatim que procedan de conversaciones del proceso de creación acometido en los talleres, se codificará señalando procedencia (T.=taller) iniciales y edad del emisor y fecha, (p.e. T. A.C, 47, Septiembre de 2020). Para los verbatim de entrevistas, se señalará directamente iniciales, edad y fecha, y en el caso de los que provengan de los dos coloquios con el público, se omitirá cualquier dato sobre la identidad de la persona espectadora, codificándose como sigue: Espectadora (1, 2, 3...), Marzo de 2020.

finales de los noventa en el ámbito de los estudios teatrales para comprender e interpretar las manifestaciones teatrales contemporáneas, donde el texto ha perdido su papel hegemónico y se cuestionan las ideas de unidad, totalidad, jerarquización o coherencia en las piezas dramáticas.

La historia de la campana de Úglich también nos permitió deliberar sobre el potencial del vínculo comunitario para combatir las mentiras que sustentan las élites de poder, sobre la privatización de los espacios públicos en la propia ciudad y la imposibilidad para la organización comunitaria que esto conlleva. Los participantes se quejaban, por ejemplo, de que las medidas higienistas imposibilitaban la creación de redes entre la ciudadanía, como sucede en el caso de una paradigmática plaza granadina, que hace años era un lugar de reunión y ahora se encuentra paradójicamente vallada con las rejas de la antigua cárcel.

Otro eje de reflexión que animó la experimentación escénica fue el contraste entre la sobrecarga informativa y el rápido acceso a datos de la actualidad, y la dificultad de acceso a la información en un contexto como el de Úglich. Los participantes percibían que el acceso contemporáneo a la información no implicaba en ningún caso un desvelamiento de la verdad ni una “vacuna” contra la manipulación de los medios. Uno de los actores sin hogar señalaba al respecto cómo “la información hace al especialista ignorante y fácilmente manipulable” (T. M.M., 52, Abril de 2019). Para representar esta sobreabundancia “infoxicativa”, se planteó una escena donde el elenco actoral se movía por el espacio escénico frenéticamente y erráticamente, con música electrónica fuerte como fondo sonoro. Por otro lado, en los ejercicios corporales de improvisación se practicaron diversas partituras corales que mostrasen las emociones de dolor y rabia del pueblo de Úglich durante la tortura, tomando como metáfora el suplicio impuesto a la campana. Se estableció así un paralelismo entre el dolor del pueblo de Úglich y el de los propios actores, que también sufren, a su modo particular, una expulsión, un “destierro social”, y, tal como expresaban en los talleres, ven vulnerado su derecho a contar su propia versión de la realidad, de ver legitimada y honrada su propia narrativa.

En el espectáculo final, la historia de la campana de Úglich regresó como un “fantasma

de la exclusión”, un rastro de voz que se recuperaba por la vía de la performance y a través de la reunión de los actores con el público, del convivio teatral (Dubatti, 2012). Así, la historia de la campana era narrada por uno de los actores en una voz en off al principio, tras lo cual se desencadenaba un largo silencio que se usaba como recurso dramático para transmitir la sensación de solemnidad, de fantasmagoría que revisita del pasado al presente (Imagen 1). Este silencio era quebrado posteriormente por una de las actrices, que entonaba una canción popular en euskera, lengua de su tierra natal. A través de su voz representaba a la campana, que retornaba del pasado al presente con recobradas energías, logrando infundir ánimo al pueblo apaleado que encarnaba el elenco.



Figura 1. Escena primera. Fuente: Propiedad de las autoras.

La segunda parte del espectáculo adoptaba un tono menos trágico. Se exponían varias escenas donde se hacía uso de textos y partituras corporales, creadas colectivamente en las improvisaciones de los talleres. En ellas los actores encarnaban diversas actitudes y conductas que de un modo u otro desafiaban la cultura dominante. Una de las figuras corporales compuestas era una rueda de hámster³ con la

3 La metáfora de la rueda de hámster para representar el carácter implacable de las dinámicas sociales de estandarización y criticar la intervención vertical y burocratizada hacia los sujetos “no normativos” es habitual en contextos similares. La encontramos, por ejemplo, en una interesante etnografía sobre “Teatro de la Inclusión” (Campo-Tejedor et al., 2019), agrupación sevillana formada por personas sin hogar.

que representaban, y pretendían denunciar, la dificultad de escapar a las inercias de estandarización que impone la sociedad, así como la existencia de individuos que cuestionan esta hegemonía, siendo expulsados y reprimidos por ello.

En las decisiones dramáticas se partió de una concepción relacional y performativa del acto teatral, buscando un estrechamiento de las relaciones entre el elenco y el público a través de la ruptura de la cuarta pared, así como de la mirada directa y sostenida del primero hacia el segundo, una búsqueda deliberada del encuentro con el rostro otro. En la última escena, los actores sorprendían al público haciendo caer una tela que ocultaba un gran espejo que ocupaba una de las paredes de la sala (Figura 2). El efecto dramático perseguido era enfrentar a los espectadores con su propio reflejo, incluyéndolos como parte del espectáculo, creando un juego de perspectiva que ampliaba el espacio escénico y recreaba un espacio “otro”, alternativo al que realmente estaban ocupando los actores y el público, y haciendo valer la poderosa metáfora de “lo especular”.

En este momento los límites entre la realidad y la ficción se tornaban aún más porosos, pues realmente era un grupo de “desaparecidos”, de “anormales”, clamando a la sociedad más convencional, representada en el público, que los mirase y les diera, por tanto, existencia y entidad por la vía de su reconocimiento, de su mirar-se al rostro. A través del enfrentamiento al propio reflejo se conseguía que el público tomase parte activa del espectáculo y llamar a una respuesta ética por su parte, a través de un viraje de perspectiva que ofreciese la posibilidad de re-ver la realidad de forma imaginativa, recontextualizándola y ampliando, así, los horizontes de “imaginación social” (Greene, 2005). El espectáculo culminaba con un texto interpretado a varias voces sobre la necesidad de mirar, precisamente, aquello que negamos en nuestro día a día (como sucede con las personas sin hogar que encontramos en la calle), y con un poema de Walt Whitman interpretado por una de las actrices.



Figura 2. Escena final. Fuente: Propiedad de las autoras.

Emancipación en actores y espectadores

“la política (...) empieza precisamente cuando los que “no pueden” hacer una cosa muestran mediante los hechos mismos que sí pueden” (Rancière, 2012: 196)

La elección de un registro dramático que rompía la lógica aristotélica clásica (Lehmann, 2002), la ausencia de una narración lineal y de la idea canónica de personaje, así como el tratamiento indirecto y metafórico de los temas, fue probablemente uno de los aciertos clave del espectáculo. En uno de los coloquios con público (Figura 3), una espectadora mostraba su asombro precisamente ante ello:

Quería saber cómo se os ha ocurrido de hacer este tipo de teatro... no es que esté desilusionada, todo lo contrario... me ha fascinado. ¿Por qué habéis elegido este tipo de teatro que no es muy común? (Espectadora 1, Junio de 2019).

Otra persona del público respondería a esta pregunta subrayando el potencial de haber generado esta sorpresa, de haber ensanchado las posibilidades imaginativas sobre lo que es o no teatro, desconcertando las expectativas iniciales con las que el público asistía a la obra:

Me parece una pregunta... ¿De dónde sale este lenguaje? Claro, como si sólo hubiera un sólo tipo de teatro... y es mucho más rico por-

que no te está determinando, o sea, te abre como más posibilidades de lectura, de movilizaciones y de que cada uno reciba la información que hay para él (Espectadora 3, Junio de 2019)

Las palabras de esta asistente fueron recibidas con alegría por el elenco pues era su intención no ofrecer un mensaje “masticado” y panfletario sobre la exclusión social. La indeterminación de este mensaje obedecía a una intención de plantear preguntas, antes que ofrecer respuestas fáciles y tranquilizadoras para el público. En este sentido, una de las actrices sin hogar comentaría en una entrevista en profundidad que “el valor está en las preguntas. Porque la pregunta es la que te va a abrir la puerta a las posibles respuestas” (T. A.C., 39, Junio de 2019). El espectáculo se dirigía, por ende, antes a conmover certidumbres antes que a buscar consensos o recetas universales; su objetivo no era, al decir de Boal (2015), “llegar a un equilibrio tranquilizador, sino al desequilibrio que conduce a la acción” (p. 95).



Figura 3. Coloquio con el público. Fuente: Propiedad de las autoras.

Asimismo, los actores y actrices del grupo también mantenían distintas versiones sobre los sentidos de la propia dramaturgia, algo que generaba un intenso enriquecimiento de los procesos artísticos, sociales y educativos que alumbraron el espectáculo. Siguiendo a Rancière en el “El espectador emancipado” (2010), esta ausencia de clausura y univocidad del sentido y el mensaje del espectáculo posibilitó la pluralidad de recepción y la libre apropiación del “artefacto” escénico, tanto para el

público como para los actores del evento teatral (Sauter, 2004). Así, se crearon estructuras rizomáticas de sentido de las que cada cual se adueñó de forma particular y libre, sin ofrecer un discurso concreto sobre la marginalidad social. En este caso, las decisiones estético-políticas se alinearon con las tesis rancierianas sobre la función social del arte, deviniendo así la resonancia social de la pluralidad de formas de recepción más que de la búsqueda de consensos (Preston, 2011); también de la creación de un régimen estético que liberase el evento artístico de todo mandato ajeno al propio arte, como este caso, lo que acostumbra a denominarse “mensaje social”.

Del mismo modo, el público no fue llamado a la intervención directa en la acción dramática, en la línea que plantea Boal. Su implicación, tomando nuevamente a Rancière (2010), se asentó en el propio acto de participar como espectador de la performance ensayando un modo autónomo “de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro” (23), afirmando, así, la igualdad de las inteligencias que liga individuos y les hace intercambiar sus aventuras intelectuales, mas sin intentar transmitir un mensaje de contenido abiertamente político, como defendiera Brecht con su teatro pedagógico (Contursi, 2015). En este sentido, la propuesta estética de FDC se alineaba con la postura sostenida por Rancière de que es a través de la forma característica del acto teatral (el convivio entre público y actores) como se genera la transformación, que resultará siempre mediada, indirecta, dialéctica.

Por otro lado, como muestra los estudios de Snyder-Young (2011), la recurrencia al “bio-drama” o el teatro auto-etnográfico es habitual cuando el reparto está compuesto por comunidades marginadas. En estas modalidades teatrales, la exclusión de los actores participantes se convierte en material escénico con el objetivo de crear una conciencia crítica en el público. Según la especialista en arte político Claire Bishop (2012) estos espectáculos plantean una espinosa paradoja pues explotan precisamente, para denunciar la explotación. Esto es, para mostrar la “agencia” de los sujetos marginados se les convierte en objetos de contemplación pública, algo que podría redundar una re-victimización (da Silva Perez, 2015). Snyder-Young (2011) también señala cómo este “mandato autobiográfico” podría

esconder una exigencia de auto-declaración, auto-exculpación y autocritica que la estructura social impone a los sujetos “desviados” del sistema de clasificaciones habituales de una determinada sociedad. Según su perspectiva, a través de estos espectáculos estos sujetos marginales o “liminales” (Turner, 1988), ofrecerían una suerte de “explicación” simbólica, a menudo sentimental y edulcorada, para justificar su comportamiento “desviado” y despertar así la simpatía y la aprobación del público. De igual modo, la mirada y la voz del “subalterno” son nuevamente negadas, pues el control discursivo sigue ejercido por una élite artística que determina el contenido del mensaje dramático.

En nuestro contexto de investigación, para evitar tales sesgos, o, al menos, controlar su impacto, el grupo prefirió alejarse de la terminología habitual de “teatro social”, optando por el apellido “contemporáneo” para definir su acción artística. Con ello se pretendía evitar que la condición “menesterosa” de los participantes fuera el criterio que definiera un espacio que se quería artístico y liberado de una agenda concreta de intervención social, y así evitar la recreación del consabido estigma que supone estar sin hogar (Goffman, 2006) y la línea divisoria que distingue entre el nosotros (sin hogar), que hacemos “teatro social”, y el vosotros (alojados), que hacéis teatro “a secas”. Por los mismos motivos, los actores renunciaron a crear la dramaturgia a través de historias personales de exclusión, pues si bien la dramaturgia se generó a través de los materiales que emergieron de los talleres, indudablemente cargados de tintes autobiográficos, el tratamiento de dicha “mochila” personal se buscó sutil y metafórico.

Teatro para “conmover” certidumbres

“El Funeral de la Campana” estableció un marco que facilitó a muchos de los espectadores un primer acercamiento a las personas sin hogar, produciéndose un asombro transformador y fundante, la “conmoción de la entraña”, a la sazón, en lenguaje levinasiano. Por ejemplo, un joven profesor universitario que asumió las funciones de técnico en el espectáculo relataba, en una comunicación personal con la investigadora, que era la primera vez que se involucraba en una tarea común y colaborativa con personas sin hogar. Enfatizaba el hecho no solo de hablar con una persona sin hogar, sino también de hacer algo en común;

en este caso, hacer algo juntos desplegaba un potencial igualitario que permitía “colocar algo en medio” en la relación profesor universitario/persona sin hogar, posibilitando un “como si” igualitario, que transformó, aún de forma efímera, la estructura de poder habitual (Massó-Guijarro, Montes-Rodríguez y Pérez-García, 2021).

Si bien, como se mencionó anteriormente, el grupo decidió no centrar la dramaturgia de su obra en sus relatos de exclusión, en los coloquios posteriores al espectáculo sí compartieron historias personales con los miembros del público. En este contexto conversacional, acceder a las historias personales de individuos concretos, con nombres y apellidos, afectados por la “exclusión social”, permitió trascender el concepto abstracto de “exclusión” y personalizarlo en rostros concretos, en historias particulares que resonaron públicamente, reeditando unavez más el viejo alegato feminista que reza cómo lo personal es político; y es que “estamos enfermos de abstracción”, como afirma Joaquín García Roca (en Vidal-Fernández, 2009, p. 245). Los efectos de este despertar de la subjetividad ética del público se consiguieron compartiendo estos relatos y también a través de la propia presencia física y encarnada en escena de las personas participantes, que permitía otorgar una faz humana al sufrimiento y comprometer éticamente al observador a través de la radical exposición al “rostro del otro” (Thompson, 2014), como sucedió en el caso que nos ocupa.

Este momento convivencial entre público y elenco puede pensarse desde la ética de la alteridad de Emmanuel Lévinas, donde el pensador judío concentra toda la originalidad, la intensidad y sensibilidad del encuentro con la alteridad en su conceptualización del “rostro” ajeno. En palabras del propio filósofo lituano: “Ante todo hay la derechura misma del rostro, su exposición derecha, sin defensa. La piel del rostro es la que se mantiene más desnuda, más desprotegida” (Lévinas, en Navarro, 2008, p. 185). Y de ese rostro se camina a la responsabilidad que acontece en forma de “trastorno ético” (Lévinas, 1999), la “vulnerabilidad previa” que produce la “conmoción de entraña” (Lévinas, 1999). Asimismo, en los discursos de los asistentes observamos cómo el encuentro de rostros configuró un espacio para el aprendizaje vivencial, donde el acceso directo a la creación artística de un grupo de personas socialmente vulnerables/vulneradas

facilitó la emergencia de una “estética del cuidado”; aquello que Thompson (2014) define como un “conjunto de valores realizados en un proceso relacional que enfatiza los compromisos entre individuos o grupos” (p. 437). Así, el espectáculo supuso también una ocasión para ensayar, lejos de paternalismos y condescendencias, una mirada ética hacia las personas vulnerables, asumiendo esa ética levinasiana como óptica: la función apelaba de forma directa a la responsabilidad y el compromiso del público con la vulnerabilidad, con la fragilidad que nos define y, al fin, con la alteridad que conforma la identidad, con el *rostro otro* (Lévinas, 1999).

A MODO DE CONCLUSIÓN

El teatro es un fenómeno cultural donde la sociedad se autorrepresenta, donde se diluyen las fronteras entre los procesos de la vida y las expresiones simbólicas, como hemos observado y analizado en nuestro caso: una agrupación de personas (despareja en algunos sentidos, con cierta vocación de unidad en otros), que aspira a contribuir a la integración social y la igualdad a través del teatro y, muy especialmente, del *convivio* teatral. Retomando el cometido de este artículo, a saber, describir y discutir críticamente el espectáculo, su proceso de creación y las reacciones que suscitó en el público, hemos contrastado cómo el carácter ritual de la experiencia de *communitas* (Turner, 1988) entre público y elenco se hincha de significado, pues permite trascender los niveles cotidianos y transformar la fenomenología del encuentro en algo único.

En “El funeral de la Campana” se exaltaba el valor de la diversidad, proponiendo una salida de la normatividad limitada y limitante, donde los propios actores, con sus presencias mismas, desafiaban el paradigma cultural hegemónico. De esta forma, se hacía posible reconocer la adversidad y la vulnerabilidad en interacción dinámica con la esperanza y el empoderamiento. El espectáculo ofreció una reflexión colectiva sobre la alteridad vulnerable (siempre lo es) y un homenaje a la belleza de los cuerpos diversos, con el objetivo de convocar al público a la toma de conciencia para romper la indiferencia y asumir posturas éticas hacia ese “otro” vulnerable. En este contexto, el arte posibilitó, una vez más, construir sentidos (con) juntos, trascendiendo el narcisismo contemporáneo, tan propio de la posmodernidad occidental, de quienes se derrumban sobre sí

mismos (Han, 2017) para volcarse en el otro y asumir responsabilidad sobre él, un compromiso con su misma existencia en el puro sentido levinasiano, rompiéndose también la lógica mixofóbica habitual (Bauman, 2006), ese temor a mezclarnos con lo distinto, convocando un espacio de convivencia y emergencia de una racionalidad colectiva y solidaria.

Para finalizar, como limitación de este estudio o cuanto menos, como condicionante fundamental es preciso destacar el hecho de que el público de los eventos teatrales estudiados estuvo conformado en gran medida por personas vinculadas a la acción social e incluso en algunos casos, con vínculos afectivos hacia el elenco (amigos, familiares), algo que pudo sin duda condicionar la buena acogida del espectáculo. Como aludíamos en el marco teórico, existe un riesgo de que ciertas modalidades teatrales que se quieren social o políticamente comprometidas acaben por convertirse en ceremonias de confirmación para los ya están convencidos; por esto, para futuros estudios, convendría explorar las percepciones y discursos que manen de públicos sin sensibilización previa hacia la temática social.

REFERENCIAS

- Adorno, T. W. (1975). *Dialéctica Negativa*. Madrid: Taurus.
- Adorno, T. W. (1980). *Teoría Estética*. Madrid: Taurus.
- Arendt, H. (2005). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Bauman, Z. (2006). *Confianza y temor en la ciudad. Vivir con extranjeros*. Barcelona: Arcadia Editorial.
- Behar, R. (1993). *The Vulnerable Observer: Anthropology That Breaks Your Heart*. Boston: Beacon Press.
- Bilbao-Yarto, A. (2017). Rethinking the social turn: The social function of art as functionless and anti-social. In C. Bonham-Carter & N. Mann (Eds.), *Rhetoric, Social Value and the Arts: But How Does it Work?* (pp. 51–66). London: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-319-45297-5_4
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: participatory*

art and the politics of spectatorship. New York: Verso Books.

Boal, A. (2015). *Teatro del Oprimido*. Buenos Aires: Interzona Editores.

Borges, J. L. (1985). *Ficciones*. Madrid: Planeta De Agostini.

Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial.

Castel, R. (1995). De la exclusión como estado a la vulnerabilidad como proceso. *Archipiélago: Cuadernos de Crítica de La Cultura*, 21, 27–36.

Contursi, A. (2015). Jacques Rancière: arte, política y pedagogía. Filosofía de una emancipación en lo sensible. *Boletín De Arte*, (15), 36–43. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/17>

Crowe, M., Inder, M., & Porter, R. (2015). Conducting qualitative research in mental health: Thematic and content analyses. *Australian and New Zealand Journal of Psychiatry*, 49(7), 616–623. <https://doi.org/10.1177/0004867415582053>

Del Campo-Tejedor, A., Cordero-Ramos, N., & Muñoz-Bellerin, M. (2019). Etnografía y “Creación Colectiva Teatral”. Una década de activismo; con personas sin hogar en Sevilla. *Arte, Individuo y Sociedad*, 31(3), 471–490. <https://doi.org/10.5209/aris.60618>

Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. Propedéutica. Buenos Aires: Editorial Atuel.

Duch, H., Rasmussen, A., & Duch, H. (2020). Familiarity and distance in ethnographic fieldwork : field positions and relations in adult education positions and relations in adult education. *Ethnography and Education*, 0(0), 1–15. <https://doi.org/10.1080/17457823.2020.1760910>

FEANTSA. (2017). *European Typology of Homelessness and Housing Exclusion*. <https://www.feantsa.org/download/ethos2484215748748239888.pdf>

Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Fryer, N. (2015). The ‘third thing’: Rancière, process drama and experimental performance. *Research in Drama Education*, 20(3), 331–336. <https://doi.org/10.1080/13569783.2015.1059258>

García-Barrientos, J.-L. (2013). ¿Teatro épico hoy? Paradojas radicales y tres dramas en español. *Taller de Letras*, 53, 51–65.

García, S. (1994). *Teoría y práctica del teatro*. Bogotá: La Candelaria.

Goffman, E. (2006). *Estigma: la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.

Greene, M. (2005). *Liberar la imaginación: Ensayos sobre educación, arte y cambio social*. Barcelona: Editorial Graó.

Han, B.-C. (2017). *La expulsión de lo distinto*. Barcelona: Herder Editorial.

Jovičević, A. (2014). More than activism, less than art: The heritage of Bertolt Brecht and Theodor Adorno in contemporary theatre. *Forum Modernes Theater*, 29(1–2), 37–46. <https://doi.org/10.1353/fmt.2014.0004>

Kallenbach, U., & Kuhlmann, A. (2018). Towards a spectatorial approach to drama analysis. *Nordic Theatre Studies*, 30 (2), 22–39. <https://doi.org/10.7146/nts.v30i2.112950>

Lehmann, H.T. (2002). *Le Théâtre postdramatique*. París: L’Arche.

Massó-Guijarro, B., Pérez-García, P., & Cruz-González, C. (2021). Applied theatre as a strategy for intervention with disadvantaged groups: a qualitative synthesis. *Educational Research*, 63, 337–356. <https://doi.org/10.1080/00131881.2021.1945476>

Massó-Guijarro, Belén, Muñoz-Bellerín, Manuel, Pérez-García, P. (2021). Bringing absence to the fore: Conversations around two experiences of applied theatre with homeless people in Spain. *Applied Theatre Research*, 9(2), 133–153. https://doi.org/10.1386/atr_00053_1

Massó-Guijarro, B., Montes-Rodríguez, R., & Pérez-García, M.-P. (2021). Socio-cultural and artistic disruption in the Spanish university: the ArtEduca experience. *Teaching in Higher Education*, 0(0), 1–18. <https://doi.org/10.1080/13562517.2021.2015750>

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Santos, B. de S. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Ediciones Trilce.

Sauter, W. (2004). Introducing the theatrical event. En Cremona, Vicky Ann, Peter Eversmann, Hans van Maanen, Willmar Sauter, John Tulloch (Ed.), *Theatrical events: Borders, dynamics, frames* (pp. 1–14). New York: Rodopi Editions.

Snyder-Young, D. (2011). "Here to tell her story": Analyzing the autoethnographic performances of others. *Qualitative Inquiry*, 17(10), 943–951. <https://doi.org/10.1177/1077800411425149>

Thompson, J. (2014). Politics and ethics in applied theatre: Face-to-face and disturbing the fabric of the sensible. In *Ethics and the Arts* (pp. 125–135). Netherlands: Springer. https://doi.org/10.1007/978-94-017-8816-8_12

Turner, V. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.

Úcar, X. (2000). Teoría y práctica de la animación teatral como modalidad de educación no formal. *Teoría de La Educación*, 1(11), 217–255.

Vidal-Fernández, F. (2009). *Pan y rosas. Fundamentos de exclusión social y empoderamiento*. Madrid: Editorial Cáritas Española.

Zazzali, P. (2013). The role of theatre in society: A comparative analysis of the socio-cultural theories of Brecht, Benjamin, and Adorno. *European Legacy*, 18(6), 685–697. <https://doi.org/10.1080/10848770.2013.774989>

