

## **La práctica cultural del teatro en el desarrollo de las capacidades creativas**

### **Teatro Aplicado en contextos de estigmatización: estudio de caso con personas sin hogar**

Manuel Muñoz Bellerin  
Universidad Pablo de Olavide de Sevilla  
[mfmunbel@upo.es](mailto:mfmunbel@upo.es)

#### **Palabras clave:**

Práctica cultural. Capacidades. Personas sin hogar. Estigma. Teatro Aplicado.

#### **Resumen:**

En contextos de estigmatización y exclusión social, la práctica cultural del teatro deviene en espacio de relaciones donde los sujetos construyen análisis críticos y descubren otras formas de interactuar desde las experiencias. En relación a este tipo de aprendizajes y contextos, el *teatro aplicado* es un enfoque centrado en dicha práctica que incorpora otras disciplinas. De manera específica, la aplicación del teatro como modelo interdisciplinario de intervención social dirigido a personas estigmatizadas consiste en un proceso donde entran en juego la idoneidad y complementariedad de técnicas específicas de la pedagogía teatral y las ciencias sociales con la finalidad de potenciar las capacidades de los participantes, entre otros logros posibles. En este artículo nos basamos en un caso práctico llevado a cabo con personas sin hogar en la ciudad de Sevilla en el que se puede analizar algunos de los fundamentos que se postulan.

---

## **The cultural practice of theatre in the development of creative abilities. Applied Theater in contexts of stigmatization: case study with the homeless**

#### **Key Words:**

Culture practice. Capabilities. Homelessness. Stigma. Applied theatre.

#### **Abstract:**

In stigmatization and exclusion contexts, cultural practice of theater becomes a relational space where people construct critical analysis and learning. In relation to this type of learning and contexts, the relevance of *applied theater* is an approach

centered on this practice that incorporates other disciplines. Specifically, the application of theater as an interdisciplinary model of social intervention aimed at stigmatized persons is a process where the appropriateness and complementarity of specific techniques of theatrical pedagogy and social sciences come into play in order to enhance the capabilities of the participants, among other possible achievements. In this article we rely on a practical case carried out with homeless people in the city of Seville in which you can analyze some of the theoretical foundations that are postulated.

---

## **1. La práctica cultural del teatro en el desarrollo de las capacidades creativas en contextos de exclusión.**

La propuesta de este ensayo tiene un principio fundamental: la práctica cultural del teatro como una herramienta para el desarrollo de las *capacidades creativas* de personas en contextos de exclusión social. Entendemos dicha práctica como un aprendizaje realizado a través del ejercicio de técnicas teatrales que provocan una modalidad productiva intensificada en las interacciones. Se trata de procesos donde los sujetos descubren y modifican ciertos modos relacionales por medio del ensayo teatral. Con ello, concebimos este *ensayo* como espacio de representación real y transformativa de estos modos relacionales. Lo cultural juega aquí un papel central, «es organización, disciplina del propio yo interior, es toma de posición de la propia personalidad, es conquista de una conciencia superior, por la cual se llega a comprender el propio valor histórico, la propia función en la vida, los propios derechos y deberes» [Gramsci, 2007:134]. En este sentido, la relevancia que ha tomado movimientos como el *teatro aplicado* en las últimas décadas reside, en parte, en el papel de lo cultural como un elemento distintivo que tiene en cuenta las características específicas de los individuos y los grupos en calidad de protagonistas de sus vidas [Kandil, 2016].

*Teatro aplicado* es un concepto que aúna proyectos y procesos que parten de la idea fundamental del teatro como instrumento de desarrollo personal, grupal y comunitario, tanto en la dimensión educativa, como terapéutica, antropológica, política y social. Pendergrast y Saxton [2009] aluden a una serie de prácticas que provienen del teatro popular, teatro del



---

oprimido [Boal, 1989a], teatro comunitario, teatro para el desarrollo, etc. Como se puede apreciar, con este término se dan cita diferentes proyectos de carácter socioeducativo y de desarrollo humano a partir de la intervención del teatro como instrumento metodológico. La cualidad fundamental del teatro aplicado a la intervención social está en que es un modelo abierto a diversas posibilidades de trabajo inclusivo e interdisciplinario. Esta cualidad potencia la confluencia de técnicas procedentes, dentro de la pedagogía teatral, de diferentes modelos o métodos, así como de otras disciplinas como es el caso del trabajo social o la educación social como modalidades de la intervención en lo social. Tomando en cuenta estas premisas, la práctica cultural del teatro como espacio experimental incluye estrategias tales como la recuperación de las identidades [Goffman, 2010a], la revalorización de las personas en los entornos sociales de convivencia o la representatividad sociopolítica de colectivos vulnerados.

En el caso del *sinhogarismo*, como fenómeno de exclusión social, cuyos efectos provocan en los sujetos la desvalorización de la identidad, el teatro descubre una dimensión expresiva permitiendo el desarrollo de las *capacidades*. Para Nussbaum [2012a], el «enfoque de las capacidades está comprometido con el respeto a las facultades de autodefinición de las personas» [38]. Sin embargo, la autodefinición es posible a partir de las experiencias que el sujeto posee como integrante de un contexto social en el que se producen cambios de diversa índole. Para las personas sin hogar estos cambios son generados por marcos estructurales e individuales [Pleace, 2016]. De una parte, las políticas sociales y económicas de los gobiernos impulsan o impiden las oportunidades con las que obtener medios para obtener una vida digna, por ejemplo, un empleo, una vivienda, componentes esenciales del *sinhogarismo*. De otra, hay aspectos que conciernen a las decisiones que toma cada individuo a lo largo de su trayectoria vital que inducen a una situación determinada. En cualquier caso, las capacidades están relacionadas con las *libertades sustanciales*



[Sen, 2010a], que Nussbaum [2012b] denomina como *capacidades combinadas* y que, a su vez, corresponden a una adecuación de las *capacidades internas* de cada sujeto, es decir a «los rasgos y aptitudes entrenadas y desarrolladas [...] en interacción con el entorno social, económico, familiar y político» [41].

En el sinhogarismo, las circunstancias adversas del entorno inducen en el sujeto respuestas inadecuadas, generando malestar en el propio individuo y en las interacciones sociales. El teatro como estrategia socio educativa es un marco en el que tiene cabida el entrenamiento de actitudes, relaciones e interacciones alternativas a las experimentadas por el sujeto en el contexto de la exclusión. Una estrategia que pone el «énfasis en la dignidad» [Nussbaum, 2012c: 46) en cuanto asume la *agencia* del individuo, es decir, la capacidad de acción de la persona, así como la libertad sustantiva en la que se «asigna un papel central a la habilidad real de la persona para hacer diferentes cosas que valora» [Sen, 2010: 283b]. La capacidad creativa potencia estas habilidades emergiendo en el sujeto la experimentación de formas alternativas de pensar, sentir y actuar a las vividas en el medio social cotidiano. Se trata de una capacidad en la que «la contribución del juego y de la libre expresión de las capacidades imaginativas a una vida humana nos es únicamente instrumental sino que es también, en parte, elemento constitutivo de una vida humana valiosa» [Nussbaum, 2012d: 57].

## **2. El estigma del sinhogarismo y la función social liberadora del arte como estrategia. La experiencia del grupo Teatro de la Inclusión.**

La estigmatización en las personas sin hogar está determinada por atributos directamente relacionados con causas estructurales: no tener una vivienda, desempleo o la carencia de redes de apoyo sociofamiliares. Puede haber otros *símbolos de estigma* que tienen que ver con el individuo y que



---

hacen referencias a problemas físicos, mentales, etc., pero, en esencia, el sinhogarismo conlleva una dificultad estructural fundamental [Pleace, 2016b]. En los sujetos, estos atributos, por lo general, imputados por efectos de las políticas económicas y sociales conllevan «diversos tipos de discriminación, mediante la cual reducimos en la práctica, aunque a menudo sin pensarlo, sus posibilidades de vida» [Goffman, 2010b: 17]. Una reducción que se materializa de manera social, económica y cultural a través de diversos conductos. Social y económicamente por medio de los factores estructurales ya citados. Factores que sirven de marcadores sociales para señalar la frustración y el fracaso que supone en la sociedad actual el sinhogarismo. En el plano de lo cultural, estos marcadores procesan la construcción de un imaginario en negativo que se traduce en el rechazo y la exclusión hacia las personas que lo padecen.

La discriminación ejercida por la sociedad se materializa a través de lo que Goffman denomina como *reconocimiento cognoscitivo*, es decir, «al acto perceptual de “ubicar” a un individuo, en tanto poseedor de una identidad social o personal particular» [2010c: 89]. El acto de percepción de dicho reconocimiento se traduce en la construcción de la *identidad social* en cuanto construcción venida de fuera, desde las percepciones de los demás. El sujeto, en situación de agente pasivo, recibe estas percepciones afectando a su identidad personal. Como indica Goffman [2010d],

La vergüenza se convierte en una posibilidad central, que se origina cuando el individuo percibe uno de sus atributos como una posesión impura de la que fácilmente puede imaginarse exento. [A lo cual, en contextos de interacción social] es probable que la presencia inmediata de los normales refuerce esta disociación entre las autodemandas y el yo, pero, de hecho, el individuo también puede llegar a odiarse y denigrarse a sí mismo cuando está solo frente a un espejo [19-20].

Como podemos observar, este tipo de disociación provoca serios problemas en la auto-identificación de la persona sin hogar. La intervención social contextualizada en el sinhogarismo tiene un papel decisivo en cuanto



a estrategia de transformación [Ruíz, 2005] de la discriminación ejercida como fenómeno de estigmatización. No obstante, esta transformación resulta compleja realizarse en los servicios e instituciones dirigidas a personas sin hogar. El cuestionamiento principal estriba en la escasa importancia que algunos de estos servicios e instituciones prestan a las necesidades potenciales de las personas, así como la escasa o nula relevancia que se le da a la agencialidad de del sujeto [Anderson, 2010]. Para cambiar esto, es necesario una mayor interacción entre los profesionales de los servicios y los usuarios. Esta interacción se centra en un tipo de relaciones centradas en el respeto y en el conocimiento de las personas sin hogar [Nind y otros, 2013], tanto de las circunstancias y causas de su llegada al sinhogarismo como de aquellos elementos subjetivos que le configuran como ser humano.

La innovación de algunas metodologías alternativas permite este tipo de conocimiento albergando un nivel de relaciones más positivas hacia el desarrollo de las capacidades y empoderamiento de las personas sin hogar. Se trata de una metodología que toma en cuenta las relaciones entre la agencia del sujeto y las estructuras aunque, en el caso que aquí se describe, está más centrada en las posibilidades de acción y decisión de los individuos.

El *teatro aplicado* es una de estas metodologías de innovación. El carácter creativo y pedagógico de este tipo de aplicación permite la intersección con otras disciplinas, como ya se ha explicado. Partiendo del principio de las capacidades, el teatro aplicado como modelo trata de planificar un proceso donde las técnicas puedan ser adoptadas por los participantes desde la *decibilidad* y *las formas de apropiación* [Foucault, 2014]. Es decir, desde el uso práctico del teatro como metodología en función a las necesidades vitales, sociales y culturales de los participantes en calidad de protagonistas de sus vidas.

En 2007 se creó «Teatro de la Inclusión» como grupo y proyecto sociocultural que, tras más de una década, trabaja la tentativa del teatro



---

aplicado teniendo presente las premisas anteriormente señaladas. Fundado por personas sin hogar, es un grupo cuya experiencia es pionera como proceso específico del arte teatral realizado por hombres y mujeres que sufren el fenómeno del sinhogarismo. Anteriormente no ha habido en el Estado español un grupo fundado y formado por personas sin hogar, de ahí esta distinción pionera. Ha habido otros proyectos similares, como es el caso «Caídos del cielo», iniciativa de Paloma Pedrero en la ciudad de Madrid y, recientemente «Mujereando» en Sevilla (ambos de la Fundación RAIS), iniciativas relevantes en la activación de estrategias participativas desde el teatro como herramienta de desarrollo humano con personas sin hogar. En el reconocimiento de la labor de estas experiencias, la única diferencia que encuentro con Teatro de la Inclusión está en el carácter original de este basado en el carácter fundacional del mismo y en una propuesta de narrativa teatral a partir de los relatos de «los propios protagonistas, generando espacios de participación y encuentro dialógico, devolviéndoles el derecho a tomar decisiones individual y colectivamente» [Muñoz y Cordero, 2017:55].

En los 10 años de trayectoria del grupo han pasado alrededor de 60 personas. El papel del autor de este artículo ha sido, principalmente, de facilitador en tareas como la programación pedagógica, planificación en la producción artística y la dramaturgia aplicando conocimientos adquiridos como actor e investigador en épocas anteriores, así como la de mediador artístico [Lederach, 2007] e interventor en calidad de trabajador social y docente en la aplicación de dinámicas relacionadas con conflictos individuales y de relaciones dentro del grupo cuando ha sido necesario. En la actualidad, el grupo lo componen doce personas (siete mujeres y cinco hombres). La metodología empleada tiene dos vías: una de entrenamiento y formación en el ejercicio de técnicas de la pedagogía teatral; la segunda vía se centra en la producción de obras a partir de dicho entrenamiento. Dentro de esta segunda vía se han realizado 6 creaciones colectivas teatrales, todas ellas representadas en diferentes espacios: teatros públicos y privados,



plazas, instituciones penitenciarias y educativas, centros cívicos, universidades, festivales de teatro, jornadas científicas, etc. Todas las obras parten de temáticas que versan sobre las circunstancias adversas en las que se encuentran dentro de una realidad social y política excluyente. A modo de ejemplo, en 2008 el grupo produjo la primera obra bajo el título «Tristeza de mundo», en la que se mostraba el tema de la soledad y otros sentimientos relacionados con una vida fuera de los entornos normalizados de convivencia. En noviembre de 2016, se estrenó en el Festival MITIN (Muestra Internacional de Teatro de Investigación) la última obra hasta la fecha con el título «Breves relatos de vergüenza y olvidos», en la que el grupo de actores y actrices han partido de entrevistas e historias de vida realizadas a compañeros y compañeras que sufren el sinhogarismo y la exclusión social en las calles de Sevilla. Esta última obra sigue representándose en diferentes espacios públicos y privados.

Teatro de la Inclusión tiene como objetivo ser un espacio de encuentro entre personas. Estos encuentros tienen como factor primordial la práctica cultural a través del teatro. Según Barba, «hacer teatro quiere decir practicar una actividad en busca de sentido» [1999a: 66]. Para personas que han perdido parte fundamental de aquellos valores que son conferidos desde la categoría de humanidad (personalidad e identidad, afectividad consigo mismo y hacia los demás, dignidad ante la vida, etc.) recobrar el sentido humano de pertenencia propia (físico y simbólico) es de vital importancia. El teatro como dimensión pedagógica emancipadora abre caminos hacia una búsqueda de sentido con la re-significación de un espacio vital que va más allá de un determinismo relacional promovido por estereotipos, divisiones o rupturas que son causados, en parte, por el sistema hegemónico neoliberal [Gallardo, 2009]. Se trata de una práctica de la aceptación, tal como argumentó Grotowski, de «una apertura total hacia otra persona en la que el fenómeno de “nacimiento doble o compartido” se vuelve posible» [2009a: 10]. Sin embargo, esta apertura no es sencilla, requiere de una disciplina que rompa con el establecimiento de hábitos negativos; hábitos que constituyen



---

mecanismos de defensa y que implantan (con el tiempo) un tipo de relaciones centrada en la agresividad y la competitividad por los escasos recursos, en definitiva, actitudes que perpetúan un modelo de vida deshumanizante.

Para el grupo Teatro de la Inclusión, formado por personas que han tenido que aprehender este tipo de actitudes, el arte no es una excusa, es utilizado de manera consciente para descomponer dinámicas de violencia social generados por un sistema que discrimina. Es utilizado como proceso de recuperación identitaria desde el reconocimiento de sí mismo. Aunque «el camino es largo para el hombre actuante y sufriente hasta llegar al reconocimiento de lo que él es en verdad, un hombre “capaz” de ciertas realizaciones» [Ricoeur, 2005a: 81], ese camino puede ser transitado a partir de los valores, como los de reconocimiento y dignidad, en una sociedad donde todos y todas tengamos la oportunidad de decidir sobre nuestras vidas. El teatro permite dicho reconocimiento desde la propia conciencia de la memoria. Una memoria que, en el caso de la práctica cultural del teatro, se amplifica: memoria del cuerpo, memoria emotiva, memoria vivencial y de las experiencias.

En los apartados siguientes se expondrán algunas ideas desde la praxis teatral realizada en estos años con el grupo Teatro de la Inclusión, es decir, desde un trabajo con actores y actrices amateurs que sufren el sinhogarismo y que han decidido llevar a cabo dicha práctica como un medio de aprendizaje y de empoderamiento desde las capacidades creativas. Para ello, se abarcarán las dos vías de trabajo antes citadas: una, centrada en el *training* o entrenamiento a partir de una serie de ejercicios encaminados al desarrollo de dichas capacidades; la segunda, en el espacio de producción artística encaminado a la representación de una obra teatral. No obstante, hay que aclarar que para el grupo ambas vías forman parte de un mismo proceso cuyo eje es un tipo de entrenamiento centrado en el desarrollo humano.



### **3. Experiencia metodológica del teatro aplicado a personas sin hogar. El caso práctico de Teatro de la Inclusión en la ciudad de Sevilla.**

#### **3.1 Entrenamiento de las capacidades creativas: El training como aprendizaje desde la narrativa del cuerpo.**

*Training* es un término utilizado por Eugenio Barba [1999b] para asignar ciertos ejercicios que sirven de entrenamiento para el actor y la actriz, siendo un elemento crucial la preparación física y mental del actuante. Por su parte, Grotowski [2009b] sostiene que estos ejercicios le sirven al actor para «descubrir las resistencias y los obstáculos que le impiden llegar a una tarea creativa. Los ejercicios son un medio de sobrepasar los impedimentos personales» [77]. Sin embargo, es en Barba donde el training asume una definición ampliamente desarrollada. Para el director del Odin Teatret el training acompaña al actor hacia su autonomía, ayudándolo a ejercitarse en una disciplina que le hace tomar posición. Esta toma de posición va más allá del mero entrenamiento físico y creativo, tiene un sentido ético-moral, «el training enseña a tomar posición ya sea como comportamiento, extra-cotidiano frente al escenario, ya sea frente a la profesión, al grupo en el cual se trabaja, al contexto social en el que está inmerso: frente aquello que se acepta y aquello que se rechaza» [Barba, 1999c: 171].

Esto es de suma importancia para la praxis que desarrollamos en la aplicación del teatro como herramienta de empoderamiento con colectivos en contextos de exclusión social. En Teatro de la Inclusión, el training es concebido como una técnica de teatro aplicado que sirve de entrenamiento<sup>1</sup> para el aprendizaje en el desarrollo de las capacidades. Más bien, habría que hablar de multi-aprendizaje o aprendizajes diversos que consta de un proceso con tres tipos de fases que conforman un conjunto integral, sinérgico y transversal en la totalidad del proceso metodológico.

---

<sup>1</sup> Utilizamos el término entrenamiento como traducción al de training, como así señala Barba (1999). No obstante, debe tenerse en cuenta que es un tipo de entrenamiento donde tienen cabida una variedad de ejercicios.



En primer lugar, el training consiste en un descubrimiento de la propia corporalidad y sus signos de estigmatización. Las personas que sufren un tipo de exclusión cronificada suelen tener cuerpos marcados por la vida en la calle o por el sufrimiento de no tener una vida digna. Algunos de estos cuerpos están deteriorados por el consumo de tóxicos, otros, por enfermedades mentales o estancias continuadas en la calle. Son cuerpos que encarnan un contra valor, no son representativos de aquello que el sistema hegemónico occidental valora como el cuerpo ideal: bello, esculpido, sano y, por tanto, admirable. Las personas sin hogar que acuden a las sesiones de entrenamientos en Teatro de la Inclusión esconden en el silencio de las palabras, y en la contracción de los cuerpos, la vergüenza de una vida fragmentada. Por esto, el training tiene un objetivo prioritario en esta fase: dar cuenta de la expresividad inherente al ser humano desde una corporalidad diversa y diferente. Además, posibilita un primer acercamiento hacia la conciencia corporal desde una perspectiva orgánica que consiste en ejercicios de respiración, estiramiento muscular y relajación encaminados a una preparación del cuerpo consciente. Estos ejercicios son fundamentales porque sirven de puente al entrenamiento posterior donde entran otro tipo de técnicas más especializadas, como es el caso de las improvisaciones.

A partir de este desarrollo de las capacidades corporales, en una toma de conciencia de las limitaciones y las potencialidades físicas, el training pasa a ser un espacio de aprendizaje en el encuentro. Encuentro con el cuerpo de uno mismo y con el cuerpo de los compañeros. Cuando la persona se auto-identifica a través de su corporalidad puede desarrollar una expresividad más abierta, conducente a una mayor creatividad. El concepto *expresión* alude, en palabras de Dewey [2008], a un tipo de construcción que «significa al mismo tiempo una acción y su resultado» [93]. Los movimientos realizados a través del cuerpo son acciones creativas que forman parte de una expresividad concreta, determinada por el actuante. Para ello, trabajamos el *principio de segmentación*<sup>1</sup> [Barba, 1999d] que consiste en la ejecución precisa de todos y cada uno de las acciones



ejecutadas por el actor dentro de una partitura donde este toma plena conciencia de su cuerpo. Adaptada a nuestro entrenamiento, esta técnica sirve para deconstruir cada movimiento imponiendo una destreza que obliga al participante a ejercitarse plenamente en cada instante puntualizando, con ello, las señales posibles del mismo.

Este proceso de autoconciencia del movimiento resitúa el cuerpo en una dimensión vital amplificada, lo confronta a un espacio- tiempo nuevo que, con disciplina, le capacita para darse cuenta de todas sus posibilidades. Una de ellas es la recuperación del cuerpo como memoria. El cuerpo vivido, pulsa recuerdos donde hay albergados sufrimientos, también alegrías. Para los actantes, personas sin hogar, cobra importancia el poder de la expresión a partir de la liberación de esos recuerdos que surgen de manera consciente e inconsciente: es entonces cuando se significan y se comparten las soledades, los miedos, las angustias, etc. La fragilidad se muta en cuerpos que relatan el derecho a la representatividad [Sánchez, 2012]. Podríamos hablar de una representatividad particular, interna, en la que cada actuante se sitúa a sí mismo desde una especie de *revisión de vida* [Bornat, 20001a] que le permite extraer aquellos acontecimientos que considera fundacionales en su existencia como ser humano. También le sirve, como ya se ha indicado, para relatar y re-significar sus experiencias. La memoria atestigua estas experiencias relatadas por medio de las *narraciones* [Bruner, 2009] desde el lenguaje corporal y la voz hablada.

El tercer componente del training como aprendizaje tiene que ver con la formación actoral. Paralelamente al entrenamiento corporal, el actuante está en disposición de abrirse a otras técnicas más propias del juego dramático. Si bien los ejercicios de la fase anterior implicaban un trabajo desde un nivel básico, en esta, el cuerpo se desarrolla hacia una expresión más amplia. Para ello, los participantes exploran con técnicas como *teatro imagen* [Boal, 1989b], *memoria emotiva* [Stanislavski, 2003] o la *pre-expresividad* [Barba, 1999e]. Estas técnicas consisten en una exploración de las emociones que tienen como base los relatos basados en las experiencias.



Por ejemplo, en la memoria emotiva los recuerdos denotan momentos y acontecimientos específicos que son significados a través de emociones precisas, que son revividas con objeto de analizar y rescatar situaciones vitales de suma relevancia para el protagonista. En la técnica teatro imagen es la espontaneidad del cuerpo la que muestra signos que encierran modos de relacionarnos, de ser y estar, en la vida cotidiana. Con respecto a la pre-expresividad, consiste en realizar cualquier movimiento cotidiano (naturalizado) de manera diferente, llevándolo al extrañamiento y la sorpresa. En cada una de estas técnicas hay componentes formativos y de comunicación que potencian el desarrollo de las capacidades hacia una revalorización de la persona.

En ocasiones, este modelo de aprendizaje alcanza un tipo de identificación colectiva. En el training, como dimensión formativo- creativa, los actores escenifican narraciones basadas en momentos relacionados con el sinhogarismo como fenómeno de estigmatización. Los mensajes de estas escenas son descifrados colectivamente desde una identificación simbólica cargada de situaciones y emociones comunes. Este tipo de codificación forma parte de una comprensión ideológica que se traduce en la toma de posición individual (primero) y colectiva (posteriormente) donde el teatro como práctica cultural da paso a una confrontación estratégica frente a una realidad social discriminatoria. No se trata pues, exclusivamente, del descubrimiento que hace cada actor a partir de la deconstrucción de los estereotipos sociales y culturales que han fundamentado la estigmatización particular. Además, se produce un descubrimiento grupal (y compartido) de aquellos elementos generadores de la estigmatización dirigidos a un colectivo social como son los y las sin hogar. Cuando hay una confianza idónea en el grupo se producen *grupos de discusión* [Ibáñez, 2003] en los que los participantes revelan sus experiencias pasadas. Muchas de estas, indican situaciones de discriminación generadas en la sociedad entre personas que sufren la discriminación sistemática y el resto de la ciudadanía. A veces, estas situaciones compartidas han sido llevadas al



plano de la dramaturgia por medio de *improvisaciones personales* [Johnstone, 2002] en las que a partir de la experiencia particular de una situación compartida ha sido motivo de una escenificación en la que entran en juego pautas como relaciones, acontecimientos, roles sociales, etc.

La producción de esta comprensión genera un tipo de relaciones basadas en la *reciprocidad simétrica* Heller [2000], en la que todos se posicionan desde la horizontalidad. En el grupo, las relaciones simétricas no son un punto de partida, sino de llegada, pues se hace necesario desarticular hábitos propios de una esfera social extremadamente competitiva, donde los sujetos se perciben e interaccionan entre ellos desde la agresividad. En las sesiones, se acometen pautas orientadas al establecimiento de relaciones respetuosas. Estas pautas consisten en reglas, actitudes y convenciones que todos asumimos como un medio de interaccionar desde los cuidados mutuos, precisamente, porque «el valor del teatro está en la calidad de las relaciones que crea entre los individuos y entre las diferentes voces dentro de un mismo individuo» [Barba, 2008a: 212]. En muchas de las sesiones es necesario dejar los ensayos de un montaje para afrontar y tratar conflictos personales e intra-grupales. A veces, a través de los grupos de discusión organizando un debate sobre un tema específico que ha generado el conflicto y en el que se analizan temas a través de las opiniones y reflexiones emitidas por los participantes. Otras, con *dramaturgia simultánea* [Boal, 1989c] donde se ensayan respuestas diferentes que posibiliten soluciones óptimas al problema generado.





El training es un camino en el desarrollo de las capacidades creativas en sujetos estigmatizados. En la imagen vemos a un miembro del grupo Teatro de la Inclusión durante un ensayo.

### **3.2. Las capacidades llevadas a escena: teatro aplicado y proceso de producción artística.**

Desde la motivación de los participantes, el trabajo que se lleva a cabo en las tres fases descritas puede servir de puente para la propuesta de una obra teatral. En el transcurso del training se llega a un punto en el que los actores y actrices exploran otros espacios más amplios de expresión. Cuando llega ese momento puede ocurrir que el proceso creativo derive en un montaje teatral o, por el contrario y como ya se ha detallado, convertirse en un laboratorio para el desarrollo de las capacidades (físicas y mentales, crecimiento personal, aprendizaje grupal, etc.). En el primero de los casos, los montajes son hipótesis de trabajo que suelen acabar en un producto artístico. Si es así, se lleva a cabo una planificación que toma en cuenta, de manera cohesionada, el desarrollo de las capacidades de cada *actor-persona*<sup>2</sup>. Porque la centralidad humanista de la práctica cultural del teatro consiste en un proceso que tiene en cuenta tanto los aspectos creativos-artísticos del actor como los aspectos humanos (personales y sociales) de la

---

<sup>2</sup> El término actor-persona bien podría ser un compendio del concepto «nacimiento doble o compartido» de Grotowski donde el actor vuelve a renacer (crecer y desarrollarse) como artista y como hombre por medio del trabajo artístico y la idea que todo hombre/ mujer es un artista como postula Boal.



persona. De aquí que utilicemos este término como un modo de abarcar estas dos dimensiones que se refleja en un trabajo que surca memorias y experiencias, narrativas y expresión creadora.

En cuanto al proceso de producción artística, el enfoque de trabajo para los montajes parte del teatro aplicado como un modelo transdisciplinario que está abierto a la inserción de técnicas diversas de campos como el teatro y las ciencias sociales. Este modelo adaptativo permite un reajuste minucioso a los contextos específicos de grupos específicos como Teatro de la Inclusión. En dicho reajuste tienen cabida diferentes experimentos técnicos según las hipótesis y los cuestionamientos que se van generando a lo largo del proceso creativo. En estos diez años de andadura, el grupo ha montado 6 obras teatrales que han partido de un trabajo de investigación y análisis desde los centros de interés de los actores y actrices. A continuación detallamos algunos de estas obras con la sinopsis de las mismas: concepción término

- «*Tristeza de Mundo*» (2008), en esta obra el grupo quiso mostrar los sentimientos que albergan personas sin hogar desde la simbología poética. Es una creación colectiva que surge de las historias de vida de sus protagonistas y que refleja un mundo de emociones: miedos, soledades, tristeza, rabia, pérdidas, también alegría y sueños.
  
- «*El Drama Es Nuestro*» (2009), desde el imaginario de los protagonistas, se dan cita los deseos y la tragedia. En un escenario actual de un tiempo presente confluyen otros espacios y otros tiempos que forman parte del pasado. Es el drama de un grupo de personas que se dan el derecho y la oportunidad de reflejar sus tiempos y sus espacios personales, también identitarios. Y lo hacen a través de los signos, de las incógnitas, de la fantasía. Cada personaje refleja aspectos de una vida. Aspectos que han sido relevantes en el devenir de sus existencias. Todos ellos mostrarán sus necesidades,



sus frustraciones, sus anhelos y deseos: desamor, miedos, pérdidas, desarraigo, discriminación. Sin embargo la vida puede cambiar y empezar de nuevo el sueño de un nuevo mundo.

- «*Naturaleza Humana*» (2011), personas que viven en las calles: algunos lo hacen en la periferia, otros en el centro de la ciudad. Todos hacen sus vidas de manera paralela al resto de la sociedad. Ellos también duermen, comen, caminan, como pueden y les dejan. Como el resto de la humanidad, ellos también piensan, sienten, expresan. Para esta ocasión nos muestran trozos de esos sentimientos y recuerdan en primera persona anécdotas, sueños, vivencias, historias que les pertenecen pero que pueden llegar a ser reflejo de nuestra Naturaleza Humana.
- «*Se Comparte Mundo*» (2013), compartimos nuestros secretos más íntimos, secretos que pueden ser de cualquiera que haya tenido el infortunio de vivir una guerra, la violencia, la pobreza, la incomprensión, una infancia sin juguetes...
- «*La Espera*» (2014), se desarrolla a partir de las esperas como un tema que es vital para las personas sin hogar. Seres humanos que se encuentran inmersos en el devenir de una ayuda, de apoyos o necesidades y oportunidades que en bastantes ocasiones no tienen un final feliz. Es la primera vez que el grupo asume, en parte, un texto dramático universal como es todo una obra maestra del teatro del absurdo, “Esperando a Godot” de Samuel Beckett. A este clásico se unió otros textos de miembros del grupo en el transcurso de los ensayos e improvisaciones.
- «*Breves Relatos de Vergüenza y Olvido*» (2016), esta obra consiste en un tríptico donde se cuentan los relatos anónimos contados por



algunas personas sin hogar de la ciudad de Sevilla. El propio grupo formado por 12 actores y actrices realizaron una investigación aplicada a partir de entrevistas semi-estructuradas a personas que vivían en la calle o en albergues. Los relatos recogidos sirvieron de texto para los ensayos. En cada uno de los tres actos se cuentan historias de incompreensión y sufrimientos, de violencia y violación de derechos; pero también de dignidad y luchas.



Para personas estigmatizadas que han elegido el teatro como narrativas de sus experiencias, la representación en un escenario es una forma de mostrar las capacidades creativas y un espacio de representatividad. Fuente Propia

En esta fase, para alcanzar los productos finales (las obras teatrales), es importante la selección de aquellas técnicas que sean apropiadas al montaje en cuestión, pero, sobre todo, con la finalidad de que sean útiles para el tipo de desarrollo descrito. Teatro imagen, ya fue mencionada en el apartado anterior, sirve en esta fase para que el actor haga un primer bosquejo de investigación a nivel actoral. Esta búsqueda consiste en la producción de imágenes múltiples (esculturas fijas o en movimiento) que parten de una idea generadora o nuclear. A veces partimos de dibujos o fotografías como medio de inicio de una imagen intencionada. Por ejemplo, las reproducciones de pintores como Bacon, Goya y Guayasamin, proporcionaron un mundo de posibilidades a partir de las figuras y personajes reflejados en los cuadros. A modo de ejemplos: en los ensayos de



---

«Tristeza de Mundo» (2008) las reproducciones de cuadros del pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamin tuvo como resultado la obtención de una estética afín a la temática de la obra; en el caso de «El drama es nuestro» (2009) las láminas de las *pinturas negras* de Goya sirvieron para la construcción arquetípica de algunos personajes.

La memoria emotiva también es utilizada en esta etapa de producción. En los ensayos de las obras es un ejercicio empleado por el actor para la construcción del personaje. La expresión de ciertas emociones recuperadas en los relatos sirve para analizar los contextos vividos y establecer un puente entre la persona y el personaje. En cierto modo, se trata de «una cierta conexión entre la imaginación pura y el cuerpo mismo» [Brook, 2016]. En esta conexión hay una complementariedad entre las vivencias y el imaginario creativo del actor. Muchas de las ricas (y trágicas) experiencias vitales que tienen las personas sin hogar son aprovechadas para profundizar en emociones como la soledad, el miedo, la angustia, etc., categorías que son universales en las obras de Shakespeare, Lorca o Ibsen y connaturales en el drama humano de todos los tiempos.

La *improvisación* posibilita una libertad creativa donde el actor y la actriz entran en un mundo de posibilidades creativas sin límites. Dependiendo de las diferentes vertientes pautamos las improvisaciones desde un elemento central: la acción real (in situ) que generan los verbos transitivos. Ejecutar una acción real a partir de los verbos (odiar, soñar, luchar, etc.) infiere en la *agencia* [Nussbaum, 2010e; Ricoeur, 2005b], es decir, en la capacidad para realizar una acción en un espacio- tiempo contextualizado y en una situación inmediata. Esto supone que el «actor-persona» puede hacer algo que es materialmente posible, que es bello o terrible, iracundo o melancólico, pero que, en definitiva, es una acción realizada y expresada por sujetos no acostumbrados a participar activamente en los espacios sociales y culturales de la ciudad. Dividimos las improvisaciones en 3 modalidades: *improvisaciones personales*, centradas en una búsqueda de aquellos elementos subjetivos que son consustanciales a



las experiencias que cada actor haya tenido en relación al área de investigación; *improvisaciones simbólicas*, en la búsqueda de elementos oníricos, de la fantasía u otra índole que puedan ser ricos y complementen la investigación; *improvisaciones en relación al tema* o temas centrales que el grupo ha escogido como categoría de estudio y producción. Las tres modalidades pueden ser trabajadas de manera individual o en pequeños equipos, posibilitando los dos planos de acción, tanto el subjetivo como el de las relaciones e interacciones.

Por otra parte, estas improvisaciones resultan de las metáforas. Estas juegan un doble rol: por un lado, es concebido como un motor creativo que genera toda una serie de imágenes y cualidades en el actor; en segundo lugar, despierta las asociaciones de ideas e imágenes en el imaginario del espectador. Un ejemplo: para las personas- actores que han vivido la exclusión, las palabras *hogar* o *soledad* son generadoras de emociones que pueden ser transmitidas con metáforas diferentes a la receptividad del público. Si bien en el actor- persona estas palabras le retrotraen a un mundo real, subjetivo, de sufrimientos y violencia, en el proceso creativo trabajará para producir un tipo de metáforas que rompan con la realidad objetiva, yendo a una extrañeza que posibilite un análisis crítico en el espectador. Esto redunda en la idea de Barba cuando afirma que «la forma informa» [2016a]<sup>3</sup>. Por tanto, no se trata de reflejar una realidad tal cual o de una *mimesis* de figuras y acontecimientos reales, sino del *extrañamiento* como un juego de oposiciones y rupturas con aquellas formas habituales y cotidianas de la realidad. Desde el *principio de la pre- expresividad* [Barba, 1999f], intentamos que la gestualidad, los movimientos y las acciones cotidianas resulten diferentes, ajenas a la percepción «real» del espectador. Es posible que, durante la representación, el público espere que los actores y actrices de Teatro de la Inclusión se representen a sí mismos como lo que en apariencia son: inmigrantes, sin hogar, desempleados, hombres y mujeres

---

<sup>3</sup> «A arte secreta do ator». X Seminario impartido por Eugenio Barba y Julia Varley. Brasilia, Diciembre 2016.



estigmatizados. Sin embargo, se cuida de no reproducir miméticamente lo que los estereotipos generalizan; por el contrario, se pretende incurrir en la incongruencia, aquello que crea la sorpresa. En definitiva, se trata de crear una reflexión crítica en el público a partir de la ruptura con una cotidianeidad que discrimina.



Una de las últimas actuaciones del grupo. Fuente Propia

#### 4. Conclusiones

En primer término, consideramos que el teatro aplicado como modelo de la intervención social en contextos de estigmatización permite la reconstrucción de una *identidad deteriorada* [Goffman, 2010] a través de una búsqueda activa que el sujeto realiza por medio de técnicas como el training, las improvisaciones, etc., en la vertiente pedagógica teatral; o de otras como el grupo de discusión procedentes de la intervención social. Dicha búsqueda es un proceso en el que las personas estigmatizadas hacen una especie de *revisión de vida* [Bornat, 2001b] afrontando otros roles diferentes a los señalados por la historia de la estigmatización. En ella, hay la posibilidad de encontrar acontecimientos y situaciones que enmarcan al sujeto desde una dimensión positiva, siendo la puerta de entrada hacia este tipo de recuperación identitaria.



Desde estas múltiples almas que son las persona sin hogar, desde este teatro del exilio al que hacía referencia Barba [2008b] y que sueña con sociedades más justas e igualitarias, es donde tomamos impulso, nos situamos en una equivalencia híbrida, jugamos con fragmentar una realidad que estigmatiza para convertirla en contingencias posibles, en acciones que justifican nuestra existencia como seres humanos en dignidad. Esto requiere de una disciplina y de un posicionamiento que no siempre es fácil y cómodo. La experiencia aquí descrita contiene, en paralelo, muchos momentos de frustraciones y fracasos encarnizados en personas que no han podido culminar las ilusiones de estar en un escenario con dignidad (teatral y/o vital). Momentos de crisis sobrevenidos por la ausencia de apoyos institucionales y sociales cuando más falta hizo para que Teatro de la Inclusión pudiese continuar siendo un espacio para el desarrollo cultural, identitario y humano. A ello hay que añadir que el rol profesional del facilitador en teatro aplicado en este tipo de ámbitos se mueve entre el voluntarismo y el compromiso. En general, actualmente las instituciones no toman en consideración este tipo de actividades, incluyéndola en el área lúdica, de ocio y tiempo libre, no desde el fundamento teórico- práctico que contiene. Por ende, esto genera que este tipo de proyectos no generen un empoderamiento efectivo en un número mayor de participantes. Se requiere para ello mayor dedicación profesional e interés por parte de las instituciones públicas y privadas.

Desde la concreción de la experiencia como la que se ha descrito en este artículo, desempeñar de manera activa procesos de este calado es afrontar una serie de dificultades que son precisas superar. Una de ellos es la falta de recursos materiales, humanos y económicos necesarios para impulsar proyectos de estas características. Las circunstancias sociales, económicas y personales por las que transitan los actores y actrices de Teatro de la Inclusión están determinadas por las situaciones de urgencia: desahucios de miembros del grupo, problemas con consumo de tóxicos en personas que se sienten incapaces de sobrevivir al sinhogarismo y la soledad



que se deriva de esta, incluida o la deportación como le ocurrió a un actor subsahariano que estuvo durante 6 años con el grupo. Al mismo tiempo, es fundamental contar con el apoyo de profesionales y técnicos (pedagogos, psicólogos, educadores sociales, actores, etc.) que sirvan de complemento a procesos donde están en juego tantas variables. De otro lado, el universo de la cultura tiene que expandirse hacia otras experiencias donde los niveles estéticos y de producción artística son diferentes a los del ámbito profesional. Este universo que componen artistas, profesores, críticos, dramaturgos, etc., no puede quedar ajeno a un proceso de *democracia cultural*, donde todas las personas (incluidas las que no pertenecen al gremio) tengan acceso a la cultura, tanto en su vertiente de consumo como productiva. En este sentido, es importante la incorporación en el diseño curricular académico y formativo (ESAD, Facultades de Ciencias Sociales y de la Educación, etc.) de modelos teórico- metodológicos donde analizar, transmitir y desarrollar otros ámbitos del teatro como proceso de transformación cultural desde lo social.

En definitiva, se trata de abrir espacios hacia la comprensión ideológica acerca de la importancia del arte como medio de transformación. La experiencia presentada en este artículo, con el grupo Teatro de la Inclusión, es un ejemplo de cómo el teatro consigue descomponer los estigmas que los sujetos traen consigo de un entorno discriminatorio. En una ocasión, un miembro recién ingresado en el grupo se presentó ante el resto de los compañeros diciendo «yo no sé hablar» (F., 51 años). La frase corta pero rotunda, reflejaba la falta de autoestima de esta persona. Durante los 3 años que estuvo en el grupo, F. invirtió esta percepción negativa de sí mismo en esta otra: «el teatro es parte de la transformación que quiero llevar a cabo en el futuro con mi vida»<sup>4</sup>. En relación a esto, Barba [2016b] advierte que «los entrenamientos se quedan en ejercicios físicos si no hay tal comprensión ideológica». Por ello, los ejercicios del training configuran un

---

<sup>4</sup> Esta frase fue pronunciada por F. ante la presencia de profesores universitarios y alumnos durante unas jornadas de teatro social organizadas por la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla en 2014.



espacio de análisis crítico. Además, en el espacio público, después de las representaciones teatrales, se producen foros públicos entre los actores y los espectadores en los que los primeros toman la palabra para re-significar los mensajes emitidos a través de las escenas y que proceden de sus experiencias como personas que viven la estigmatización. Como consecuencia, desde la dimensión ideológica planteada por Barba, el training se convierte en un medio en el que «desarrollar un nuevo comportamiento, un modo diferente de moverse, de actuar y reaccionar, una destreza determinada. Pero esta destreza se estanca en una realidad unidimensional si no alcanza la profundidad del individuo» [Barba, 1999g: 140]. Para los miembros del grupo, el significado de estas palabras alcanza un sentido material en la práctica, en cuanto que supone una disposición hacia la acción de manera decidida, desde el compromiso con el arte y con la vida.

Otro aspecto a tener en cuenta es el tratamiento del teatro aplicado como espacio de ensayo y formación actoral y humana. Por una parte, el actor- persona aprehende a ejercitarse en el espacio dramático; por otra, le ayuda a establecer nuevos modos relacionales desde una perspectiva colaboradora, horizontal y de respeto con los compañeros. M. (56) comenta de esta manera su experiencia «el ensayo es eso: saber relacionarnos, saber llevarnos bien, con armonía porque después tenemos nuestras individualidades, con nuestras vidas inestables. Por eso es muy importante el ensayo y que somos un grupo». La importancia de este tipo de opiniones radica en que son expresadas por personas que están abocadas a un modelo de interacciones e intercambios con el resto de personas sin hogar desde un sistema de supervivencia y competitividad deshumanizante por los escasos recursos que los servicios sociales y las políticas sociales prestan en una ciudad como Sevilla.

En un nivel posterior, esta formación artística y humana contempla la propuesta de creaciones colectivas en las que las experiencias de los participantes entran en juego con un universo dramático donde se significan



sueños y realidades desde una vía divergente a la oficialidad cultural y social. A través del teatro, personas estigmatizadas que se encuentran en contextos de exclusión social adquieren un empoderamiento difícil de conseguir en el resto de las esferas sociales: el poder de decirse a sí mismo (auto-identificación), el poder de hacer (revalorización) y el poder de decir a los demás (reconocimiento). Este teatro no solo deja en evidencia «los complejos colectivos de la sociedad» [Grotowski, 2009e: 24], sueña con la práctica de la disciplina y el compromiso con otros mundos posibles [Bruner, 2010]. Un teatro que, de nuevo aludiendo a Barba [2008c], es «una acción política. Se vuelve una toma de posición, no siempre declarada o consciente, pero concreta y activa contra una sociedad que tiene miedo de sus múltiples almas» [213]. O como argumenta J. (54) actor y uno de los fundadores de Teatro de la Inclusión, opinando, tras una actuación, sobre su experiencia en el grupo durante un foro de debate con el público:

el teatro que hago es mi forma de expresarte, mi manera de llegar a ti. Todo tiene un sentido y una verdad, yo no me subo a un estrado como si fuese un político. Yo me subo a un escenario, me coloco un personaje y cuento lo que me pasa desde mis experiencias.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, Isobel. (2010). Services for Homeless People in Europe: Supporting Pathways out of Homelessness?, en Edgar, B. & Doherty, J (Eds), *Homelessness Research in Europe* (pp. 41-63). Brussels: European Observatory on Homelessness.
- BARBA, Eugenio. (1999). *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. Buenos Aires: Catálogos.
- \_\_\_\_\_. (2008). *La conquista de la diferencia*. Lima: Editorial San Marcos.
- BOAL, Augusto. (1989). *Teatro del oprimido*. México: Nueva Imagen.



- BORNAT, Joanna. (2001). «Reminiscencia e historia oral: ¿universos paralelos o empeño común?», en *Revista Historia, Antropología y Fuentes Orales*, núm. 26, 53-76.
- BROOK, Peter. «El funambulista, clase magistral». Documental de Simon Brook. Brook Productions Cinemaundici y Arte France [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=mxftTt5zySVU> [consultado 20-2-2017]
- BRUNER, Jerome. (2009). *Actos de significado. Más allá de las revolución cognitiva*. Madrid: Alianza editorial.
- \_\_\_\_\_. (2010). *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Barcelona: Gedisa.
- DEWEY, John. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós Estética.
- FOUCAULT, Michel. (2014). *Las redes del poder*. Buenos Aires: Prometeo.
- GALLARDO, Helio. (2009). *Derechos humanos como movimiento social*. Bogotá: Ediciones desde abajo. 2009.
- GOFFMAN, Erving. (2010). *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- GRAMSCI, Antonio. (2007). *La alternativa pedagógica*. México: Fontamara.
- GROTOWSKI, Jerzy. (2009). *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI.
- HELLER, Agnes. (2000). *Historia y futuro. ¿Sobrevivirá la modernidad?* Barcelona: Península.
- IBÁÑEZ, Jesús. (2003). *Más allá de la sociología. El grupo de discusión: Técnica y práctica*. Madrid: Siglo XXI.
- JOHNSTONE, Keith. (2002). *Impro. Improvisación y el teatro*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos.
- KANDIL, Yasmine. (2016). «Personal stories in applied theatre contexts: redefining the blurred lines», en *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, núm. 21, 201-213.
- LEDERACH, Jean Paul. (2007). *La imaginación moral. El arte y el alma de la construcción de la paz*. Bilbao: Bakeaz.



- MUÑOZ BELLERIN, Manuel y CORDERO RAMOS, Nuria. (2017). «La creación colectiva teatral. Método de acción social y resistencia con el colectivo de personas sin hogar en Sevilla, España». *Estudios Políticos (Universidad de Antioquia)*, 50, pp. 42-61. DOI: 10.17533/udea.espo.n50a03
- NIND, Melanie, WILES, Rose, BENGRIY-HOWELL, Andrew and CROW, Graham. (2013). «Methodological Innovation and Research Ethics: Forces in Tension or Forces in Harmony?», en *Qualitative Research*, núm. 13, 650-667.
- NUSSBAUM, Martha. (2012). *Crear capacidades. Propuesta para el desarrollo humano*. Barcelona: Paidós.
- PLEACE, Nicholas. (2016). «Researching homelessness in Europe: theoretical perspectives», en *European Journal of Homelessness*, núm. 3, 19-44.
- PRENDERGAST, Monica. & SAXTON, Juliana. (2009). *Applied theatre: International case studies and challenges for practice*. Bristol: Intellect Books Ltd.
- RICOEUR, Paul. (2005). *Caminos del Reconocimiento*. Madrid: Editorial Trotta.
- RUÍZ, Esteban. (2005). *Intervención social: cultura, discursos y poder. Aportaciones desde la antropología*. Madrid: Talasa.
- SÁNCHEZ, José Antonio. (2012). «Ética de la representación», en *Artes. La Revista*, núm. 18, 177-192.
- SEN, Amartya. (2010). *La idea de la justicia*. Madrid: Santillana Ediciones.
- STANISLAVSKI, Konstantin. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba Editorial.

