

Auralidad y cuidado: La escucha como dispositivo estético para el cuidado en las prácticas teatro aplicado

Fernando Solís Juárez

Facultad de Filosofía y Letras, Universitat Autònoma de Barcelona

1567: Máster Universitario en Filosofías del Cuidado

Dra. Andrea Soto Calderón

08 de junio de 2026

UAB
Universitat Autònoma
de Barcelona

Resumen

Este trabajo de final de máster (TFM) investiga la configuración de formas de cuidado a través de la escucha como dispositivo estético dentro de las prácticas de teatro aplicado. Para ello, la investigación analiza qué se entiende por formas de cuidado en el contexto de la escucha así como las características de dichas formas de cuidado. El proyecto de teatro aplicado *Echoes of Us* sirve como caso de estudio para desarrollar las principales ideas de esta investigación. Partiendo de la literatura sobre teatro aplicado, que destaca su potencial transformador, este TFM identifica una menor atención al estudio de los dispositivos estéticos que hacen posibles dichas transformaciones. Para abordar esta cuestión, examina la escucha como dispositivo estético que configura estructuras de cuidado dentro de las prácticas de teatro aplicado. A partir de ahí, las dimensiones relacionales de la escucha son analizadas en esta investigación desde la auralidad como marco discursivo de la experiencia sonora, para después vincularlas con las teorías feministas de la ética del cuidado. Finalmente, se realizará un análisis de metodologías de teatro aplicado articuladas desde la intersección entre ética y estética, poniéndolas en diálogo con diferentes teorías de la escucha vinculadas a la redistribución de la escucha como forma de cuidado. La investigación concluye que la escucha puede operar como un dispositivo estético capaz de configurar prácticas de cuidado dentro del teatro aplicado, poniendo de relieve la importancia de crear las condiciones para la escucha dentro de estas prácticas.

Abstract

This Master's dissertation investigates the ways in which practices of care are configured through listening as an aesthetic device within applied theatre. To this end, this investigation examines what constitutes practices of care in the context of listening, as well as the characteristics that define such practices. The applied theatre project *Echoes of Us* serves as a case study through which the central arguments of this research are developed. Drawing on different applied theatre literature, which emphasises the field's transformative potential, this dissertation identifies a lack of attention to the aesthetic devices through which such transformations are made possible. To address this gap, the dissertation examines listening as an aesthetic device that configures structures of care within applied theatre practices. From this perspective, the relational dimensions of listening are examined through aurality as a discursive framework for understanding sonic experience, before being brought into dialogue with feminist theories of the ethics of care. Finally, the dissertation analyses applied theatre methodologies situated at the intersection of ethics and aesthetics, bringing them into dialogue with theories of listening that understand the redistribution of listening as a practice of care. The study concludes that listening can operate as an aesthetic device capable of configuring practices of care within applied theatre, highlighting the importance of creating the conditions for listening within these practices.

Tabla de contenido

Introducción	2
Planteamiento de la investigación y marco teórico.....	2
Metodología	5
Estructura de la investigación	7
Capítulo 1. El teatro aplicado: definición, límites y su relación con el cuidado	10
1.1 El teatro aplicado	10
1.2 Límites del teatro aplicado	15
1.3 El cuidado	17
1.4 La escucha.....	20
Capítulo 2. La auralidad como marco para pensar el cuidado desde lo sonoro	23
2.1 La auralidad: una alternativa al ocularcentrismo	23
2.2 La escucha como relación: ontología relacional y cuidado	27
2.3 La escucha como práctica cultural	30
2.4 La escucha como cura	32
Capítulo 3. La escucha como práctica de cuidado en el teatro aplicado	35
3.1 La vulnerabilidad como entrada al cuidado	35
3.2 Metodologías: ética y estética en el teatro aplicado.....	40
3.3 La escucha como práctica ética en metodologías sonoras comunitarias	44
3.3.1 Audio Drama Inquiry	45
3.3.2 The Verbatim Formula	46
3.4 La escucha como práctica de cuidado dentro del proceso participativo de EOU	48
3.4.1 La escucha participativa.....	49
3.4.2 La escucha experiencial	53
3.5 Límites de la escucha: percepción e incontrolabilidad	56
Conclusiones	59
Referencias	64
Apéndices	69
Apéndice A. Formularios de feedback completados por las personas participantes.	69
Apéndice B. Formularios de feedback completados por la audiencia.	72

Introducción

Planteamiento de la investigación y marco teórico

Este Trabajo de Fin de Máster (TFM) estudia la escucha como dispositivo estético que puede configurar estructuras de cuidado en las prácticas de teatro aplicado. ¿De qué manera la escucha configura estructuras de cuidado dentro de las prácticas de teatro aplicado? ¿Qué características tienen dichas estructuras? ¿Qué se entiende por cuidado dentro de la escucha? ¿Qué implicaciones metodológicas tiene la escucha para el diseño de prácticas de teatro aplicado con una perspectiva de cuidado? Esta investigación parte de la idea de *auralidad*, un nuevo paradigma académico en la forma de entender la escucha y los sentidos que permiten esta experiencia (Dyson, 2009; Kendrick, 2017; LaBelle, 2015), el cual ofrece un marco especialmente productivo para abordar la escucha desde la perspectiva del cuidado.

Desde principios del siglo XXI, cuando Tom McEnaney (2019) identifica el comienzo del *sonic turn*, numerosos estudios en diferentes disciplinas han puesto el sonido en el centro de su análisis. En el ámbito de las prácticas escénicas, este giro ha situado la escucha como alternativa al ocularcentrismo hegemónico dentro de las prácticas teatrales dando lugar a conceptos como la auralidad (Kendrick, 2017, p. 3). El giro sónico, además, ha permitido pensar en nuevas metodologías para la investigación académica relacionada con el trabajo con comunidades. En esta línea, Wolfgang Vachon (2023) identifica el *audio drama* como una forma emergente de indagación cualitativa con un fuerte potencial ético, estético y comunitario (p. 45).

Este interés por el sonido y la escucha resulta especialmente relevante en el contexto de las prácticas de teatro aplicado, las cuales son abordadas frecuentemente en términos de

transformación social, permitiendo visibilizar su potencial sociopolítico, pero obviando el análisis de los dispositivos estéticos concretos que, en muchas ocasiones, son el medio para conseguir dichas transformaciones sociales. Esta investigación propone el marco de las prácticas de cuidado para analizar cómo la escucha opera como dispositivo estético que organiza las relaciones dentro de las prácticas del teatro aplicado. Así, partiendo de las teorías de Joan Tronto, Nel Noddings, Victoria Camps y Virginia Held, el cuidado se presenta en esta investigación como un conjunto de prácticas y valores que configuran una estructura relacional caracterizada por la responsabilidad, la horizontalidad y la interdependencia de las personas participantes en la práctica teatral. En este sentido, la escucha constituye una variante estético-relacional que amplía la idea de cuidado ya presente en el teatro aplicado, generando nuevas formas de cuidado colectivo.

Con el objetivo de pensar la singularidad del cuidado a través de la auralidad, se realizará, también, el análisis de una práctica de teatro aplicado concreta: el proyecto llamado *Echoes of Us* (EOU) de la compañía *When Blossom Comes* (WBC). El análisis de esta práctica resulta pertinente debido al papel central que tienen sonido y escucha tanto en la propuesta estética del proyecto como en la metodología participativa de la compañía, así como al compromiso ético de dicha compañía con prácticas de cuidado.

La práctica de la compañía WBC se sitúa dentro de la tradición del teatro aplicado, trabajando con diferentes comunidades de los barrios de Londres. WBC desarrolla EOU como un proyecto de creación sonora colectiva realizado con un grupo de personas mayores residentes del barrio de *Wandsworth*, en los espacios públicos del mismo barrio, con el objetivo de utilizar el proceso de creación artístico como herramienta de acompañamiento y cuidado. En este proyecto, las personas mayores grababan historias en diferentes espacios públicos, aportando una perspectiva generacional al patrimonio de su barrio, señalando los

procesos de cambio y gentrificación que los espacios han sufrido en el lugar que han habitado durante toda su vida, y creando una red de cuidado a través de la práctica de la narración y de la escucha. A través del análisis en profundidad de esta práctica, este TFM ahondará en el dispositivo de la escucha como elemento relacional de cuidado.

Conviene señalar que, aunque EOU sea una práctica comunitaria de carácter eminentemente sonoro, en este TFM no se analiza únicamente la escucha vinculada al resultado artístico final. Precisamente, uno de los intereses de trabajar con una práctica sonora es que esta permite poner en el centro diferentes dinámicas de escucha que también atraviesan otros procesos del teatro aplicado. Por ello, el análisis de esta investigación comprende tanto las piezas sonoras resultado del proceso artístico de EOU como la escucha dentro de los procesos de creación y de las dinámicas de trabajo previas a la grabación.

Entre las principales aportaciones que pretende realizar este TFM, se encuentra la propuesta de una nueva perspectiva de análisis del teatro aplicado, enfocada desde el marco de las prácticas de cuidado a partir del análisis específico de la escucha como dispositivo estético concreto. Además, este TFM contribuye al desarrollo del teatro aplicado en España, donde, aunque existen prácticas que podrían inscribirse dentro de dicha categoría, no se puede decir que sea un campo consolidado, ni desde la práctica ni desde el estudio académico. En este sentido, el trabajo aspira tanto a aportar nuevas herramientas analíticas, como a contribuir al desarrollo de metodologías y propuestas prácticas de teatro aplicado desde la dimensión de la escucha.

Metodología

Metodológicamente, esta investigación se realiza desde una perspectiva relacional influenciada por diferentes epistemologías feministas que dan lugar a la ética del cuidado, además de aproximaciones contemporáneas a estudios de auralidad y de experiencia estética.

Así, esta investigación se desarrolla desde un análisis teórico-crítico a partir de la lectura e interpretación de textos, pero también desde la práctica del teatro aplicado; en ese sentido, se sitúa en el ámbito de una investigación estética que piensa a través de materiales sensibles y no sólo desde una elaboración conceptual. El modo de aproximación toma como marco de referencia diferentes teorías de la ética del cuidado, para vincularlas con la idea de auralidad, pasando a un análisis estético-ético que analiza cómo operan sonido y escucha en la configuración de relaciones entre participantes, facilitadores, audiencia y espacios. Para realizar este análisis desde la práctica, la investigación toma como caso de estudio el proyecto EOU, desarrollado por la compañía de teatro aplicado WBC.

Este trabajo parte del análisis de prácticas de teatro aplicado en un sentido amplio, para después centrarse específicamente en prácticas articuladas desde lo sonoro. Esta organización del esquema de trabajo es orgánica a la investigación, ya que para pensar la escucha en el teatro aplicado en general ha sido necesaria una investigación de prácticas sonoras específicas. Este desplazamiento ha permitido situar la escucha en el centro del proceso creativo facilitando su análisis, puesto que la escucha no puede ser pensada en términos abstractos, sino que solicita un pensamiento situado que permita abordar literatura específica sobre el tema y analizar su influencia en la configuración de dinámicas de cuidado. Ello no implica que dichas dinámicas no puedan estar presentes también en otras prácticas de teatro aplicado no necesariamente sonoras. De esta manera, los proyectos sonoros funcionan

en esta reflexión como casos especialmente fértiles para el análisis de la escucha como dispositivo estético de cuidado dentro de las prácticas de teatro aplicado.

En el presente trabajo se analizan algunas de las piezas sonoras producidas durante EOU, los formularios de feedback completados tanto por los participantes como por la audiencia y los datos obtenidos de la observación participante que se encuentran en notas de campo o en reflexiones anotadas por las personas facilitadoras después de los talleres. Estos materiales se ponen en diálogo con la literatura especializada que constituye el marco teórico de esta investigación, siendo esta: diferentes estudios sobre auralidad y escucha, teorías de la ética del cuidado y análisis de teatro aplicado.

Resulta relevante destacar la posición del autor respecto a la práctica EOU, ya que el autor es miembro de *When Blossom Comes* y ha participado en el desarrollo del proyecto analizado como director artístico del mismo. Esta circunstancia aporta determinadas ventajas para la presente investigación, ya que permite un conocimiento interno del proceso creativo y de las dinámicas que se dieron durante dicho proceso, así como acceso a los materiales que forman parte del objeto de análisis de este estudio. Sin embargo, no se puede obviar la potencial aparición de ciertos sesgos en la interpretación de la práctica derivados del posicionamiento del autor. Para evitar esto y garantizar en todo momento coherencia con los objetivos de la investigación, el análisis de la práctica EOU se realiza desde el compromiso de un ejercicio de reflexión crítico en todo momento.

Aunque EOU se presenta aquí como práctica de referencia, en el tercer capítulo se analizan también otras prácticas sonoras de carácter participativo como son el *audio drama inquiry* y el proyecto *The Verbatim Formula*, permitiendo, así, ampliar y contextualizar las reflexiones sobre la escucha como práctica de cuidado en diferentes prácticas con diferentes procedimientos metodológicos. A través de este diálogo del marco teórico con prácticas

específicas, este trabajo propone una reflexión más amplia sobre la escucha como dispositivo estético dentro del teatro aplicado, con el objetivo de desarrollar un marco de análisis que permita pensar las relaciones entre escucha, estética y cuidado en otras prácticas participativas y comunitarias.

Estructura de la investigación

Este TFM se organiza en tres capítulos que van desde la delimitación del campo del teatro aplicado en general, abordando su definición y límites, hasta el análisis de la escucha como práctica de cuidado en proyectos sonoros de teatro aplicado, específicamente.

En el primer capítulo se establece el teatro aplicado como campo de estudio. Para ello, se abordan diferentes definiciones del teatro aplicado con el objetivo de delimitar qué se entiende por esta práctica dentro de la presente investigación. Una vez definido el campo, se plantea la perspectiva del cambio social desde la que tradicionalmente se ha estudiado el teatro aplicado, señalando también algunos de los límites de este enfoque. En esta sección, los trabajos de Selina Busby y Helen Nicholson sobre teatro aplicado serán fundamentales. A partir de ahí, se introduce el cuidado como categoría ética desde la que abordar algunos de los límites presentes en las aproximaciones tradicionales al estudio del teatro aplicado, para finalmente plantear una primera aproximación a la escucha como dispositivo estético capaz de articular prácticas de cuidado. En este primer capítulo también se contextualiza la práctica de EOU dentro del campo del teatro aplicado, atendiendo a su dimensión comunitaria y a las prácticas de cuidado que articulan el trabajo de la compañía.

En el segundo capítulo se presenta la auralidad como parte del marco teórico. En este capítulo se pasa de una idea básica de la escucha como percepción auditiva a una

comprensión de la escucha como relación y apertura al mundo. A partir de las teorías de Jean-Luc Nancy, se empieza a plantear la escucha como forma de relación, vinculándola con las ideas de interdependencia y relacionalidad propuestas por Joan Tronto y Virginia Held. El análisis de la dimensión relacional de la escucha dará paso, después, a una comprensión de la escucha como práctica cultural situada a partir de los trabajos de Roshanak Kheshti y Kate Lacey. Finalmente, el capítulo aborda la idea de cura en términos estéticos propuesta por Suely Rolnik, para vincularla con la escucha dentro del teatro aplicado a través del proyecto EOU, atendiendo a esta escucha como dispositivo de producción de sentido y de generación de sensaciones que desbloquean la potencia estética de la persona oyente.

En el tercer capítulo, el análisis se centra en las dimensiones éticas y estéticas de la escucha dentro de las prácticas de teatro aplicado. En este apartado se pone en práctica la tesis de esta investigación, analizando la escucha como práctica concreta de cuidado en diferentes metodologías sonoras comunitarias. El capítulo comienza abordando la vulnerabilidad como elemento fundamental a tener en cuenta a la hora de desarrollar una metodología para la práctica de cuidado en el teatro aplicado. Para ello se reflexiona sobre la idea de vulnerabilidad a partir de las teorías de Belén Liedo, Fabienne Brugère y el diálogo de Adriana Cavarero con Judith Butler. A partir de ahí, se analiza cómo las metodologías dentro del teatro aplicado mantienen un vínculo inseparable con la ética, dando paso al estudio de dos prácticas concretas: el *audio drama inquiry*, destacado por Wolfgang Vachon como una metodología emergente de indagación en prácticas comunitarias y *The Verbatim Formula* de Maggie Inchley y Sylvan Baker, como un proyecto sonoro que busca formas de llevar a cabo una redistribución del poder a través de la escucha de grupos de adolescentes invisibilizados. A través de ambas prácticas, se observa cómo las metodologías sonoras participativas pueden

funcionar como formas de redistribución de la atención y del reconocimiento hacia comunidades atravesadas por diferentes vulnerabilidades.

Posteriormente, el análisis se centra en la escucha dentro del proceso participativo de EOU, distinguiendo entre escucha participativa y escucha experiencial. Esta diferenciación permite analizar la escucha que se produce dentro del propio proceso de creación entre las personas que participan en él, así como la escucha que tiene lugar en la experiencia del artefacto sonoro resultante. Finalmente, el capítulo aborda también los propios límites de la escucha.

Capítulo 1. El teatro aplicado: definición, límites y su relación con el cuidado

1.1 El teatro aplicado

El teatro aplicado se ha consolidado como un término que agrupa un conjunto heterogéneo de prácticas teatrales desarrolladas fuera de los espacios convencionales. Estas experiencias emergen en la década de 1960, aunque no es hasta los años noventa que el campo comienza a articularse académicamente bajo la denominación de *Applied Theatre* (Nicholson, 2005, p. 2). Bajo esta categoría se incluyen prácticas como "drama education and theatre in education, theatre in health education, theatre for development, theatre in prisons, community theatre, heritage theatre and reminiscence theatre" (p. 2). Más allá de sus diferencias contextuales y metodológicas, estas prácticas tienen en común ciertas características vinculadas a la participación y a la intervención social, que serán analizadas en esta investigación.

Aunque existen numerosas definiciones del teatro aplicado, resulta bastante difícil encontrar un consenso en cómo definirlo. Tal y como apunta James Thompson (2003), el teatro aplicado "is a collective and collecting term whose use has emerged before a strict definition has been agreed" (p. xiv). Para comenzar a definir el concepto, en primer lugar resulta conveniente delimitar su significado en relación a su, a veces, homólogo, *applied drama* o drama aplicado, ya que en muchos de los autores revisados en este trabajo, ambos términos aparecen con límites difusos y, en ocasiones, intercambiables.

Helen Nicholson (2005), en su obra *Applied Drama: The Gift of Theatre*, se refiere al drama aplicado para describir "forms of dramatic activity that primarily exist outside conventional mainstream theatre institutions, and which are specifically intended to benefit

individuals, communities and societies" (p. 2). Aunque así define el drama aplicado, para la autora no existe una gran diferencia entre teatro aplicado y drama aplicado ya que son "relatively new terms, [and] there is no real consensus about how they are used" (p. 3). En la segunda edición de su libro, Nicholson (2014) matizaría "the terms 'applied drama', 'applied theatre' and 'applied performance' are often used quite flexibly and interchangeably, with 'applied theatre' emerging as the term most regularly used" (p.5).

Si recurrimos a otras autoras, veremos que la definición que Nicholson hace de *Applied Drama*, encuentra muchas similitudes con la definición de *Applied Theatre*. Por ejemplo, Monica Prendergast y Juliana Saxton dicen del *Applied Theatre*, que es aquella actividad que sucede frecuentemente:

in spaces that are not usually defined as theatre buildings, with participants who may or may not be skilled in theatre arts and to audiences who have a vested interest in the issue taken up by the performance or are members of the community addressed by the performance. (Prendergast y Saxton, 2009, p. 6)

Tanto en la definición de Nicholson (2005) como en la de Prendergast y Saxton (2009), los términos *applied drama* y *applied theatre* se describen a partir de criterios muy similares: su desarrollo fuera de los espacios teatrales convencionales, la participación de personas no necesariamente profesionales o con formación en artes escénicas y su orientación hacia comunidades vulnerables o problemáticas específicas. En este sentido, Prendergast y Saxton (2013) añadirán que en el teatro aplicado "a *performance*, to and with an audience, is an essential characteristic", mientras que el drama aplicado se centrará más en el "*doing of drama*, which may or may not be connected to a theatre performance" (p. xi).

En este trabajo se utilizará el término 'teatro aplicado' como categoría amplia que engloba ambas denominaciones. Si bien se recogerán aportaciones procedentes tanto de textos

que hacen referencia al *applied theatre* como otros textos que hacen referencia al *applied drama*, en este TFM se utilizará de manera consistente el término 'teatro aplicado' para ambos casos. Tomando las palabras de Selina Busby (2021) se puede afirmar que, aunque la elección del término 'teatro aplicado' no está exenta de problemas en lo relativo a su definición, "it does in a straightforward way describe the application of theatre" (p. 1).

En el caso específico de WBC, el término teatro aplicado resulta especialmente pertinente, debido al tipo de participante que integra, el lugar que propone para la práctica teatral y a la ética detrás de sus proyectos. La compañía surge como una compañía de teatro comunitario, cuya premisa es: "Reclaiming public spaces for community performance" (When Blossom Comes, 2025a). En esta formulación se hace evidente la propuesta de una práctica teatral que suceda fuera de su espacio habitual, para llevarla al espacio público como lugar de práctica comunitaria. Además, la propuesta que hace la compañía es de práctica colaborativa con comunidades, afirmando que "we devise theatre with communities in public spaces" (WBC, 2025b). La idea de "devising", con una traducción compleja al castellano, hace referencia a la creación de manera colectiva, destacando el carácter relacional y horizontal en la toma de decisiones. Desde este concepto, la compañía plantea una ética de trabajo que sintetizan en tres puntos: "We are theatre makers [...] We make the city [...] We need each other" (WBC, 2025b). Estas premisas hacen evidente el carácter social y situado de la práctica, lo que permite contextualizar el trabajo de la compañía dentro del ámbito del teatro aplicado.

WBC trabaja desde una estructura propia del teatro aplicado en la que las herramientas teatrales se ponen al servicio del trabajo con grupos y comunidades. Dentro de esta estructura, las personas facilitadoras incorporan técnicas y dinámicas teatrales con el objetivo de favorecer procesos participativos horizontales y de cuidado, donde toda persona participante

sea escuchada dentro del proceso creativo. Esta idea de teatro aplicado con la que trabaja WBC resuena con la definición que propone Selina Busby (2021) entendiendo el teatro aplicado no como una práctica *para* o *sobre* las comunidades, sino, más bien un teatro creado *por* y *con* grupos comunitarios (p. 17). Desde esta perspectiva, el teatro aplicado se configura como un espacio relacional que opera como un lugar intercultural de encuentro en el que se negocian significados, identidades y formas de cuidado (p. 152). Esta concepción del teatro aplicado se encuentra estrechamente vinculada a distintas tradiciones de teatro social desarrolladas durante el siglo XX, especialmente al Teatro del Oprimido de Augusto Boal. Thompson (2003) asegura que muchas de las formas teatrales que se discuten dentro del teatro aplicado, han derivado, de alguna manera, del Teatro del Oprimido, ya que este ofrece "a powerful model of practice that is adaptable to a range of communities in diverse situations"(p. 16). Así, desde sus orígenes en el Teatro del Oprimido, la dimensión relacional, participativa y horizontal ha sido constitutiva del teatro aplicado.

El Teatro del Oprimido es una metodología teatral con raíces en el marxismo y la pedagogía crítica de Paulo Freire, planteando una práctica teatral que se realiza desde una perspectiva relacional radicalmente horizontal, orientada a garantizar la participación equitativa de todas las personas implicadas en el proceso. Con el objetivo de devolverle el teatro al pueblo, Boal (1980/1989) propone que "el espectador vuelva a actuar" ya que es fundamental "eliminar la propiedad privada de los personajes por los actores individuales" (p. 13), y que, de esta manera, nadie monopolice el protagonismo. Esta reorganización del hecho teatral no sólo afecta al resultado artístico, sino al conjunto del proceso creativo, ya que toda persona participante "tiene derecho a probar su versión" (p. 33), lo que impide la fijación de una autoridad única. La principal característica del Teatro del Oprimido que resulta relevante para el campo del teatro aplicado, y fundamental para el argumento de este trabajo, es la

apertura radical de las posibles acciones que no se encuentran sometidas a ningún resultado predefinido, así como la horizontalidad de las relaciones que se establecen entre las personas participantes. En esta práctica, el comportamiento del individuo en el desarrollo de la escena no está cerrado ni predeterminado, permaneciendo siempre abierto tanto a la intuición del sujeto como a la intervención y modificación colectiva: "Nada de censura previa" (Boal, 1980/1989, p. 33). Además, Boal insiste en que todas las personas que participen "deben ser, a la vez, coro y protagonistas" (p. 12), evitando que se reproduzcan jerarquías internas y fomentando una lógica colectiva sin roles fijos ni posiciones dominantes. Esto incluye todos los roles dentro de la práctica. Para Boal, "todos los grupos teatrales verdaderamente revolucionarios deben transferir al pueblo los medios de producción del teatro para que el pueblo mismo los utilice" (p. 17). Así, desde una perspectiva de inspiración marxista, y siguiendo la poética desarrollada por Bertolt Brecht, Boal sitúa a la persona participante como sujeto activo de la práctica, capaz de tomar decisiones sobre su propio proceso creativo.

Al trasladar estas nociones al contexto del teatro aplicado, toma relevancia la función de quien facilita o guía las sesiones, ya que esta persona debe desarrollar su labor sin imponer criterios ni contenidos. Los "medios de producción del teatro" (Boal, 1980/1989, p. 17), si se quiere utilizar la terminología de Boal, deben ser tomados por la comunidad o grupo participante. Sin embargo, tampoco puede negarse la existencia de una desigualdad estructural de base entre facilitadores y participantes. La cuestión central pasa, entonces, por cómo sostener una práctica emancipadora cuando dicha desigualdad es inevitable. En este sentido, la horizontalidad en las prácticas de teatro aplicado no implica tanto la negación de la desigualdad como su reconocimiento ético. Al describir uno de sus procesos, Busby explica que quien facilita el taller invita a las personas participantes a cuestionar los puntos de vista que circulan en el grupo, al tiempo que se somete a un ejercicio activo de auto-reflexión y de

revisión de su propia posición (2021, p. 120). Este tipo de proceso, basado no en una igualdad ficticia sino en la construcción de relaciones de confianza y respeto mutuo, permite que tanto participantes como facilitador aprendan juntos y unos de otros (p. 121). En esta línea, Busby exige a los estudiantes de teatro aplicado que facilitan talleres, reconocer su propia autoridad y, al mismo tiempo, ponerla al servicio de las personas participantes. De este modo, el facilitador no actúa como proveedor de verdades, sino que asume la responsabilidad de sostener procesos de indagación y de formulación de problemas en los que las personas participantes pueden redescubrir su mundo, explorándolo como seres humanos autónomos capaces de producir su propio conocimiento sobre las sociedades en las que viven (Busby, 2021, pp. 120-121).

Por ende, este origen social del teatro aplicado lo ha dotado de una fuerte dimensión ética y política, poniendo en el centro de la práctica cuestiones como la participación, la transformación social o la justicia. Sin embargo, este mismo énfasis ha generado también algunos de sus principales límites teóricos y metodológicos.

1.2 Límites del teatro aplicado

Si bien el teatro aplicado está formado por diversas prácticas, cada una de estas con sus propios marcos teóricos, debates y metodologías específicas; la investigación sobre teatro aplicado ha tendido a desarrollarse en relación a proyectos de justicia social, centrándose en la función transformadora del teatro aplicado (Busby, 2021; Nicholson, 2005; Thompson, 2009). Este énfasis ha consolidado su dimensión ética y política, en detrimento del análisis de los dispositivos estéticos concretos que estructuran dicha transformación. El presente análisis propone que uno de esos dispositivos es la dimensión sonora y, más específicamente, la

práctica de la escucha, que permite la configuración de determinadas estructuras de cuidado dentro de las prácticas de teatro aplicado, dando lugar a esos efectos éticos y políticos que se les atribuyen.

Nicholson (2005) señala que "most practitioners working in applied drama are motivated by individual or social change" (p. 6). Esta orientación hacia el cambio va más allá de aquellas personas que practican el teatro aplicado, atravesando también buena parte de la reflexión académica sobre el campo. La perspectiva del cambio y la transformación social tiene sentido, considerando los orígenes del teatro aplicado y su vínculo con el activismo cultural. En este sentido, cabe destacar que el desarrollo del teatro aplicado está vinculado a la tradición del *community-based art* como nuevo marco dentro de las artes y, en consecuencia, a lo que la historiadora de arte Claire Bishop (2006) llamó *The Social Turn*. En ese contexto, diferentes estilos y tendencias teatrales de corte social influenciaron este tipo de práctica. Así, desde sus orígenes en el Teatro del Oprimido de Boal hasta las prácticas contemporáneas, aunque la relación entre política y la estética han ido cambiado, "the application of theatre to social problems and to direct action is indebted to this performative tradition" (Nicholson, 2005, p. 9). Estos orígenes y su evolución como práctica han enfatizado el análisis y la práctica abordadas desde el marco de la justicia social.

Sin embargo, dentro de la literatura especializada, existe también una posición crítica a cómo se ha investigado y articulado el impacto del teatro aplicado en la sociedad, en general, y en las personas participantes, en particular. De acuerdo a Busby, son muchos los investigadores que aconsejan moderación a la hora de presentar los resultados de cambio social y político que derivan de la práctica del teatro aplicado (Balfour, 2009; Thompson, 2009; Snyder-Young, 2013; Gallagher, 2014, como se citó en Busby, 2021, pp. 6-7). La propia Busby (2021), también señala que "Applied Theatre researchers have made grandiose claims

about their work" (p. 7). Estas afirmaciones grandilocuentes probablemente son necesarias para abordar un teatro que busca transformar el contexto social en virtud de una sociedad más justa. Busby (2021) encuentra el motivo de esta articulación hiperbólica en relación al impacto del teatro aplicado en la sociedad en un intento de competir con las disciplinas más tradicionales que utilizan métodos de investigación cuantitativos, así como la necesidad de justificar la financiación pública de las universidades (p. 7). Esta investigación identifica la grandilocuencia de estas afirmaciones en el propio marco de estudio. Como se ha dicho anteriormente, el teatro aplicado nace vinculado a prácticas sociales y de justicia provocando que el estudio de dichas prácticas se enfoque desde el *social turn*, tendiendo a un análisis en términos de impacto, justicia o transformación. Este trabajo defiende el cambio social a través del teatro y la capacidad del teatro aplicado para establecer una sociedad más justa. Es la aproximación a través de la cual se analizan las prácticas de teatro aplicado donde se propone el cambio. Este TFM propone el marco de los cuidados como estructura que articule el cambio social que el teatro aplicado busca. Un análisis estético, analizado desde la perspectiva del *affective turn*, permite introducir la escucha como dispositivo estético concreto y el cuidado como marco analítico. Así, en esta propuesta, la escucha es el medio a través del cual se configuran los procesos de cuidado, mientras que el cuidado es el marco ético desde el que se interpreta la práctica.

1.3 El cuidado

Resulta especialmente complejo definir el lugar que ocupa el cuidado en este trabajo, por ser un concepto poroso que trasciende su propia definición. En este TFM, el cuidado va a ser marco teórico, práctica, atributo y probablemente desplegará otras operaciones imposibles

de contener en una única definición. Específicamente las teorías que enmarcan este trabajo parten de las éticas del cuidado, a través de las cuales se analizará el dispositivo de la escucha. Además, el cuidado es parte inherente de la práctica del teatro aplicado, ya que no se puede considerar un teatro social, con comunidades frecuentemente vulnerables, donde no haya unas formas de cuidado y de responsabilidad horizontal y colectiva. Es, también, el sistema de ético de valores que guía y motiva la práctica. Por este motivo, definir el cuidado de acuerdo a todo esto, es una tarea prácticamente imposible.

Una buena manera de comenzar esta tarea imposible, es observando las diferentes propuestas en el campo de la ética del cuidado. Conviene comenzar con la definición de Joan Tronto por ser una de las precursoras de las éticas del cuidado y por plantear una definición bastante genérica que permitirá un acercamiento de lo general a lo concreto. Ella y Berenice Fisher definían cuidado de esta manera:

On the most general level, we suggest that caring be viewed as a *species activity that includes everything that we do to maintain, continue, and repair our 'world' so that we can live in it as well as possible*. That world includes our bodies, our selves, and our environment, all of which we seek to interweave in a complex, life-sustaining web. (Fisher y Tronto, 1990, p. 40)

Más tarde, en 2013, Tronto defenderá el carácter general de esta definición argumentando que prácticas más específicas de cuidado estarían incluidas en esta definición (p. 19). Se parte, por lo tanto, de esta definición, ya que entiende el cuidado como una práctica interrelacional compleja, que incluye un amplio conjunto de aspectos que no siempre se pueden delimitar. Esta definición de Fisher y Tronto refleja muy bien la dificultad que se encuentra este trabajo en el que el cuidado está contemplado como marco teórico al mismo tiempo que como práctica y como características que acompañan tanto la propia práctica del

cuidado como otras prácticas incluidas en el teatro aplicado. Sin embargo, como también indica Tronto (2013), "more narrow definitions of care are useful in more narrow contexts" (p. 19).

Nel Noddings (1984) apunta que el cuidado implica una determinada disposición, una actitud de atención hacia las necesidades y los sentimientos de la otra persona dentro de la propia práctica del cuidado, así como la capacidad de comprender la situación desde su perspectiva (pp. 07-16). Para Noddings el cuidado no es sólo la práctica sino también la actitud que acompaña la práctica en sí.

En esta misma línea, Victoria Camps (2021) se refiere al cuidado en el título de su libro como *otra forma de estar en el mundo*. Camps también entiende el cuidado tanto como una práctica como las actitudes que acompañan dicha práctica: "una manera de hacer las cosas, una manera de actuar y relacionarnos con los demás" (p. 13).

Por su parte, Virginia Held (2006) propone el cuidado visto desde las perspectivas del cuidado como práctica y del cuidado como valor (pp. 36-42). Para Held el cuidado es un sistema de valores equiparado al sistema de valores de la justicia (p. 38). Además, Held plantea que el cuidado tiene la capacidad de dar forma a las personas, aportando una mayor comprensión del mundo, de la cultura y de la moral incluso una mayor habilidad para vivir bien y cooperar con otras personas (p. 32). Es por eso que partiendo de esta concepción del cuidado, en este TFM puede operar como práctica, marco teórico y medio.

Este ensayo no va a ofrecer una definición específica de cuidado, sino que va a aprovechar la complejidad e imposibilidad de definición de algo amplio y complejo para abordarlo como una categoría abierta que permite analizar prácticas, relaciones, valores y formas de organización de la vida.

A partir de las diferentes perspectivas de cuidado abordadas en esta sección, este trabajo entiende el cuidado como una práctica relacional que se materializa dentro de los propios procesos teatrales desde un posicionamiento ético concreto. De esta manera, la comprensión del cuidado como relación, actitud y sistema de valores que definen una práctica, permite a este análisis vincularlo con las condiciones relacionales, estéticas y éticas que se dan dentro de los procesos de creación en el teatro aplicado. Específicamente, permite la investigación de dichas condiciones a través de la escucha, entendida como un dispositivo estético que configura formas de relación con el mundo y las otras personas, pudiendo articular estas relaciones desde una perspectiva de cuidado dentro de estas prácticas de teatro aplicado.

1.4 La escucha

Como se analizará en capítulos posteriores, la escucha es un término amplio que trasciende la mera percepción auditiva del sonido. Sin embargo, existe una vinculación connatural entre teatro aplicado y escucha que conviene destacar en primer lugar.

De acuerdo a Nicholson (2005), el teatro está vinculado a las artes narrativas y por lo tanto la práctica de hacer teatro "is a good place to explore and represent narratives of selfhood, culture and community" (p. 63). De las múltiples formas que existen de contar y percibir una narración, Nicholson destaca la forma oral, y recurre a la figura del *storyteller*, descrita por Walter Benjamin, para justificar su punto de vista. De acuerdo a Nicholson, Benjamin describía las implicaciones éticas de pasar de una sociedad eminentemente construida por narrativas orales a una sociedad que recibía la información a través de imágenes, o vídeos (p. 63). Para Benjamin, los verdaderos *storytellers* no son aquellos que se limitan a reportar los eventos sucedidos o a dar información, sino aquellos cuyas historias

motivaban a las personas a compartir sus experiencias y estimulaban la discusión moral (p. 64). Este enfoque del teatro aplicado como arte narrativo donde la oralidad se convierte en el principal medio de transmisión resulta especialmente relevante para un primer acercamiento al dispositivo estético de la escucha. De esta manera, resulta posible afirmar que donde hay una narración oral, es importante que haya una escucha, por lo que se deduce que la teoría narrativa es un buen primer paso para el acercamiento al dispositivo de la escucha en el teatro aplicado. La teoría narrativa "provides a good vehicle for exploring the ways in which practising drama effects changes of understanding and generates new insights" (p. 64), gracias a la escucha, que funciona como dispositivo estético, además de como medio relacional, dando lugar al debate y al intercambio de ideas.

Así, esta investigación se articula a partir de la dimensión relacional de la escucha, entendida como una forma de apertura y relación con el mundo. Como punto de partida, resulta también útil la concepción de la investigadora y artista Salomé Voegelin (2011) la cual entiende la escucha como un acto de interacción con el mundo, más allá de su comprensión como un mero hecho fisiológico (p. 3). En términos generales, se puede afirmar que cada interacción sensorial no remite al objeto o fenómeno percibido en sí, sino a ese objeto o fenómeno filtrado, moldeado y producido por el sentido implicado en su percepción.¹ En esa línea, Voegelin dice que "it is in the engagement with the world rather than in its perception that the world and myself within it are constituted" (p.3). Desde esta perspectiva, la escucha se configura como una herramienta activa de exploración e interpretación del mundo, donde

¹ Este aspecto de la dimensión relacional de la percepción ha sido estudiado por Sara Ahmed (2015) en *La política cultural de las emociones*. Para Ahmed, la experiencia sensorial funciona como un proceso mediante el cual los cuerpos se orientan y configuran en relación con el mundo adoptando "justo la forma del contacto que tienen con los objetos y con los otros" (2015, p. 19). De esta manera, el contacto con objetos genera una serie de "impresiones" que configuran el cuerpo del sujeto. Ahmed entiende el cuerpo como algo que se configura relacionamente "a través del reconocimiento o interpretación de sensaciones, que son respuestas a las impresiones de objetos y de otros" (p.54). Así, la percepción del mundo deja determinadas impresiones en el sujeto que lo configuran tanto corporal como afectivamente.

"listening discovers and generates the heard" (p. 4), yendo más allá del mero acto pasivo de percepción. La concepción de la escucha propuesta por Voegelin se hace posible en el marco de un giro previo hacia la auralidad, que ha hecho posible pensar la escucha más allá de su dimensión sensorial. En este contexto, la auralidad se configura como un nuevo campo de estudio que Frances Dyson (2009) sitúa en el ámbito fenomenológico y discursivo del sonido (p. 6). Es a partir de este nuevo paradigma que la escucha se abre a nuevos enfoques de estudio, permitiendo su abordaje desde una perspectiva ética vinculada al cuidado en el marco de esta investigación.

Capítulo 2. La auralidad como marco para pensar el cuidado desde lo sonoro²

2.1 La auralidad: una alternativa al *ocularcentrismo*

Dyson (2009), en *Sounding New Media: Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*, pone el foco en cómo la experiencia de la escucha implica a todo el cuerpo, no limitándose a la mera percepción auditiva: "We feel low sound vibrate in our stomachs and start to panic, sharp sudden sound makes us flinch involuntarily, a high pitched scream is emotionally wrenching" (p. 4). Escuchar implica así una forma de afectación que compromete al sujeto en su conjunto, en tanto que "to hear is also to be touched, both physically and emotionally" (p. 4). Siguiendo la línea de Dyson, Lynne Kendrick, en su libro *Theatre Aurality* (2017), afirma que "aurality refers [...] not just to the phenomena of sound and perception but also to the structures in which these occur, are bound or exceed in some way" (p. 7). Para Kendrick, la auralidad es un antídoto al *ocularcentrismo* (p.3). De todos los sentidos, el oído mantiene una relación más primitiva con el mundo exterior, ya que no podemos ver el acto de oír, a diferencia de "the visually evident seeing-eye or the tell-tale signs of taste and touch" (p.12). Incluso la fosa nasal puede indicar el acto de oler, pero el oído no muestra señales evidentes de lo que está percibiendo, siendo, dice Kendrick, una de las razones "why the auricular sense has evaded total commodification" (p. 12). El *ocularcentrismo*, "as a sustained scopic trope of philosophical discourse" (p. 9), podría

² El término 'auralidad' es una traducción directa del término anglosajón *aurality*. Este concepto deriva del término inglés "aural", que significa "of or pertaining to the organ of hearing" (Oxford University Press, s.f.a). De acuerdo con el Oxford English Dictionary, "aural" proviene del latín *auris*, que significa "ear", seguido del sufijo anglosajón "-al" (s.f.a).

No debe confundirse la auralidad con ningún derivado de la palabra "aura", como sería el caso del término popularizado por Walter Benjamin en el ensayo *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. En este caso, la palabra inglesa "aura" proviene del latín *aura*, derivado a su vez del griego *αῆρα*, cuyo significado es "breath" o "breeze". (Oxford University Press, s.f.b).

considerarse "a direct response to the radical possibilities of listening", convirtiendo la auralidad en un campo que encierra un potencial agitador (p. 9). Kendrick sostiene que la auralidad ofrece una alternativa a la saturación de imágenes, y lo hace tanto a través de "stealthy, covert practices", como de "overtly resistive and political forms" (p. 3).

En la interpretación que Kendrick hace del texto *Listening* de Jean-Luc Nancy, pone en evidencia el hecho de que, en filosofía, los sentidos se han contrapuesto con frecuencia entre sí, situando los sentidos visual y auditivo casi en oposición: "the ocular makes sense of the world, whereas auricular engagement senses it in reduced ways" (Kendrick, 2017, p. 7). Para Kendrick, parte del problema radica en que el control escópico de la mirada, ha reforzado la suposición de que la vista es el sentido mediante el cual las cosas, las ideas y los significados se hacen evidentes (p. 7). En ese sentido, el propio Nancy (2002/2007) explica el motivo por el cual existe esa relación directa entre la vista y la configuración evidente del significado. Nancy señala que "there is, at least potentially, more isomorphism between the visual and the conceptual" (2002/2007, p. 2), por el hecho de que la *morphe*, es decir, la 'forma' implícita en la idea de 'isomorfismo', "is immediately thought or grasped on the visual plane" (p. 2). En contraposición, lo sonoro trasciende la forma, ofreciendo "an amplitude, a density, and a vibration or an undulation whose outline never does anything but approach" (p. 2). Es decir, mientras que lo visual tiende a recibir la forma establecida e inmediatamente la hace aprehensible en términos conceptuales, lo sonoro desborda esa fijación, inscribiéndose en un proceso en el que aquello que suena y aquella persona que escucha, vibran y resuenan afectándose mutuamente, de manera persistente en el tiempo.

En ese sentido, esta tensión entre lo visual y lo sonoro se puede observar también en la práctica de EOU. Como parte del proyecto EOU, se realizan una serie de talleres centrados en la creación y narración de historias sobre el barrio de *Wandsworth* y la escucha de estas

historias. Los talleres consistían en que el grupo de personas participantes recorría el barrio paseando, parándose y sentándose en los bancos públicos que encontraban a su paso para grabar allí cualquier tipo de narración que emergiese, estimulada por el lugar en el que se encontraban. Estas narraciones podían ser de cualquier tipo, yendo desde una respuesta creativa al espacio concreto en forma de poema, reflexión o historia, y que la persona participante ya traía preparada, hasta conversaciones improvisadas que surgían en el propio momento en ese lugar. Los audios se grababan con un micrófono binaural, un tipo de micrófono que permite grabar el sonido imitando la escucha humana. Son micrófonos compuestos por dos receptores, uno a cada lado de un eje vertical, que hacen la función de oreja izquierda y derecha del ser humano. La peculiaridad de las grabaciones binaurales es que ofrecen a la persona oyente una sensación de profundidad y direccionalidad del sonido, lo que hace posible situar espacialmente desde dónde se está emitiendo el sonido, creando eso que se denomina escucha inmersiva.

Al finalizar el proyecto, se diseñó un recorrido sonoro o *audio walk* donde se expusieron seis de las historias creadas, a las cuales cualquier viandante podía acceder mediante códigos QR ubicados en los mismos bancos donde las historias habían sido grabadas. Escuchar los audios desde el mismo lugar donde se habían grabado enfrentaba lo visual y lo sonoro, generando una disonancia entre el entorno inmediatamente visible y el mundo sonoro al que la escucha daba acceso. Por ejemplo, en uno de los audios, titulado *Prologue*, se pueden escuchar niñas y niños jugando en un parque infantil cercano al lugar donde se estaba haciendo la grabación. Durante los recorridos con la audiencia, era frecuente que, al escuchar el audio, la persona viese el parque infantil vacío, sin que hubiera nadie jugando, mientras que en la grabación sí se oían esas presencias. Esta disonancia puede ser leída a partir del análisis de Nancy entre lo visual y lo sonoro. Para Nancy (2002/2007), lo

visual "persists until its disappearance" mientras que lo sonoro "appears and fades away into its permanence" (p. 2). En el caso de *Prologue*, la escucha, en vez de confirmar lo que la vista percibe, lo desestabiliza. Lo visual agota la experiencia del lugar una vez el espacio ha sido visto: el parque sin niños. Sin embargo, la percepción sonora persiste en el tiempo. En palabras de Nancy (2002/2007), el sonido se presenta en un tiempo que no es lineal, sino que "opens up, that is hollowed out, that is enlarged or ramified, that envelops or separates, that becomes or is turned into a loop, that stretches out or contracts, and so on" (p. 13) situando al sujeto en una relación con las voces y los juegos infantiles escuchados, excediendo su aparición inmediata, y abriendo múltiples posibilidades en la forma de percibirlos e imaginarlos. Así, escuchar no implica recibir un significado cerrado; implica habitar "the edge of meaning" (p. 7). De esta manera el sonido reconfigura el sentido de lo que se percibe, produciendo nuevos significados.

Esta apertura en la creación de significado propia de la escucha adquiere todavía mayor relevancia cuando el sentido de la vista no está en juego. Cuando se escucha *Prologue* desde casa, por ejemplo, la persona oyente recibe información sonora sobre lo que hay alrededor del banco donde ocurre la historia (parque, viento, pájaros, árboles, un helicóptero...).³ Sin embargo, la escucha implica una apertura hacia algo que todavía no está cerrado como significado, de modo que, incluso con esa información, las posibilidades de ese espacio son infinitas. Nancy establece una relación directa entre sonido y significado, diciendo que es esta relación la que estimula la escucha (2002/2007, p. 6). Para Nancy, esta relación entre sonido y significado es recíproca y bidireccional, de tal manera que "if, on the one hand, sense is sought in sound, on the other hand, sound, resonance, is also looked for in

³ Actualmente, el proyecto EOU puede ser escuchado en una página web dedicada que, a través de un mapa interactivo, imita el recorrido sonoro que tenía lugar en las calles de *Wandsworth*. El audio *Prologue* se encuentra en dicha web: <https://echoes-of-us.com/>

sense" (p. 7). La resonancia que plantea Nancy es una vibración que excede lo visible organizando la experiencia sonora desde una dimensión relacional. Según Nancy, el cuerpo que escucha resuena con eso que escucha, transformando al propio sujeto; haciendo que el cuerpo que escucha, sea un cuerpo abierto a la transformación: "the subject of listening is not a phenomenological subject [...] but a subject at the edge of resonance" (p. 21). Esta capacidad de la escucha de poner al sujeto en una relación de resonancia con el mundo es la idea fundamental del texto Nancy.

En la siguiente sección, se vinculará esta concepción relacional de la escucha con las prácticas basadas en una ontología relacional que propone la ética del cuidado.

2.2 La escucha como relación: ontología relacional y cuidado

Nancy permite pensar ontológicamente la relacionalidad que las distintas teorías de la ética del cuidado feminista formulan en términos éticos. Desde su concepción de la escucha como resonancia con el mundo y con las otras personas, lo relacional se puede comprender a partir del vínculo entre experiencia perceptiva y cuidado. En esta sección se trabajará con algunas de las principales autoras de la ética del cuidado para establecer un diálogo entre ellas y las ideas de Nancy.

La ética del cuidado tiene su fundamentación en la relacionalidad del ser humano, y surge, precisamente, como respuesta crítica a modelos morales en los que el sujeto aparece definido por los principios universales de la autonomía y la razón. Carol Gilligan (1993) identifica este límite al señalar que la "different voice" es "a relational voice" y que las separaciones psicológicas justificadas "in the name of autonomy, selfhood, and freedom" dejan de aparecer como condición del desarrollo humano para convertirse en un problema

humano (p. xiii). Desde esta perspectiva, los problemas morales dejan de ser conflictos entre reglas abstractas, para pasar a entenderse como "problems of human relations" (p. xix). En este sentido, Gilligan comparte con Nancy una ontología relacional, aunque articulada desde una preocupación ética. Este desplazamiento hacia una comprensión inherentemente relacional del sujeto resulta fundamental para este trabajo ya que, vinculada a la dimensión relacional de la escucha, permite pensar la escucha como una práctica que permite configurar vínculos interdependientes. Desde este contexto, la escucha puede entenderse como el espacio en el que dicha relacionalidad se hace sensible, en tanto que implica afectación y vínculo con el otro. Así, la escucha como dispositivo que activa y configura una relacionalidad ontológica, se convierte en el cimiento sobre el que se van a construir las dinámicas y metodologías del teatro aplicado en el contexto de esta investigación.

En este marco, el cuidado se entiende como una práctica que emerge de la interdependencia. Como señala Tronto (1993), "caring is not simply a cerebral concern, or a character trait, but the concern of living, active humans engaged in the processes of everyday living" (p. 104). Esta dimensión relacional del cuidado se hace especialmente evidente en la crítica de Tronto a las concepciones individualistas del sujeto. Frente a los dualismos que se debaten entre autonomía y dependencia, Tronto propone pensar en un "more sophisticated sense of human interdependence" (p. 101) en el que "our bodies, our selves, and our environment [...] we seek to interweave in a complex, life-sustaining web" (Tronto y Fisher, 1991, como se citó en Tronto, 1993, p. 103). Así, el cuidado, desde la interdependencia ontológica del sujeto, participa en la configuración y transformación del mundo. De esta manera, es posible establecer una correspondencia entre la concepción relacional del cuidado en Tronto y la ontología relacional de Nancy. Para Nancy (2002/2007) la escucha "is not a question of a subject relating to an object [...] but of a relation to relation" (p. 6). De esta

manera, Nancy propone una concepción de la escucha que es condición para la existencia del sujeto, y que ocurre siempre en relación con otros sujetos y con el mundo, configurando una ontología basada en la interdependencia.

Siguiendo esta misma línea, la perspectiva relacional de la configuración del sujeto de Nancy también es compartida con otra autora de la ética del cuidado como es Virginia Held. Held, en *The Ethics of Care: Personal, Political, and Global* (2006) hace explícito, no solamente que el ser humano es interdependiente, sino que el sujeto se constituye como tal en relación. Para Held, "our relations are part of what constitute our identity" (p. 14), de modo que el sujeto no preexiste a la relación, sino que más bien emerge de ella. Held insiste en esta idea cuando dice que la ética del cuidado, en contraste con la teoría de la virtud, concibe a las personas como seres profundamente afectados por las relaciones con los demás e implicadas en ellas: "to many care theorists persons are at least partly constituted by their social ties" (p. 46). Esta idea de que la relación es condición *sine qua non* de la existencia, encuentra un eco en la teoría de la escucha de Nancy, para quien escuchar constituye una experiencia relacional en la que el sujeto se constituye. Como señala Nancy (2002/2007), escuchar "is thus to enter into tension and to be on the lookout for a relation to self [...] the relationship in self, so to speak, as it forms a 'self' or a 'to itself'" (p. 6). De este modo, escuchar implica entrar en una espacialidad resonante en la cual "I am at once penetrated and enveloped" (p. 14). Esta experiencia, en la que, como dice Nancy, el sujeto se ve atravesado y envuelto por aquello que escucha, permite pensar la escucha como una forma de relación que produce y sostiene vínculos.

De esta manera, puede afirmarse que tanto Nancy como las éticas del cuidado comparten una idea relacional del sujeto, lo que permite pensar la escucha como un espacio en el que dicha relacionalidad se hace operativa.

2.3 La escucha como práctica cultural

Si en las secciones anteriores la escucha ha sido abordada como una forma de apertura ontológica y relacional al mundo, esta sección se va a centrar en su dimensión como práctica cultural y situada. En este sentido, Kate Lacey (2020), quien estudia la escucha como una práctica social y cultural, afirma que las "listening practices [...] are significant in the formation of individual subjectivity, collective identity, and forms of sociality" (p. 191). Lacey cita a Sterne cuando dice que "listening has become 'a site through which modern power relations can be elaborated, managed, and acted out'" (Sterne, 2003, como se citó en Lacey, 2020, p. 191), observando la dimensión relacional de la escucha desde una perspectiva social y política que teje y negocia diferentes fuerzas de poder entre los sujetos. En esta misma línea, Roshanak Kheshti (2015) afirma que la escucha asume un "important biopolitical role" (p. 3), participando en los procesos de producción de subjetividad. Para Kheshti (2015) la escucha es "a definite cultural practice" (p. 8) permitiendo pensar la escucha como una forma de relación con el mundo que está ya configurada por marcos sociales, culturales y políticos. Esta perspectiva de Kheshti dialoga con la idea de Lacey cuando afirma que "listening is historically contingent, culturally specific, and fluid in relation to changing media technologies" (Lacey, 2020, p. 193).

Así, si hasta ahora la escucha ha sido abordada, en este trabajo, como un proceso relacional constitutivo del sujeto, las aportaciones de Kheshti y Lacey permiten observar esta cuestión desde su dimensión como práctica cultural, siendo "formative of the racialized, gendered, and classed subjectivities of listeners" (Kheshti, 2015, p. 6). Esta dimensión productiva se articula a través de lo que Kheshti denomina el "aural imaginary" (p. 5). Este

concepto es fundamental para entender cómo se pueden producir prácticas de cuidado a través de la escucha. El imaginario aural "theorizes the imaginary order sonically", analizando este orden imaginario sonoro "within the symbolic" (p. 50). Es decir, *aural imaginary* es ese espacio donde ocurre la escucha como experiencia imaginada, afectiva y relacional, donde las personas oyentes "incorporate these others in the production of the listening self" (p. 45).

En este marco, el otro no se presenta como una entidad estable y dada, sino que "is made present in the listener's aural imaginary [...] coconstituted against that of the listening body" (Kheshti, 2015, p. 112). La escucha implica, por tanto, una actividad imaginativa en la que el sujeto participa activamente en la producción de aquello que escucha. Esta dimensión imaginativa no supone una desconexión con lo real, sino más bien la producción de un espacio relacional en el que la alteridad se hace presente. Así, la idea de *aural imaginary* permite pensar la escucha como experiencia simultáneamente espacial y temporal. En ese sentido, Kheshti (2011) afirma que el imaginario aural "is our entry point to alternate temporalities and spaces, where our moving body meets our still body" (p. 711). Y es precisamente ahí donde, para la autora, emerge lo afectivo. El imaginario aural es "foremost an affective site" (p. 713) donde "the listener engages in an imagined relation [...] with an other that is elicited in sound" (p. 723).

En el contexto de esta investigación, el concepto de imaginario aural permite pensar la escucha como una práctica cultural y situada que participa en la configuración de relaciones entre sujetos, lo cual resulta especialmente significativo dentro de las prácticas de teatro aplicado, ya que la escucha va a contribuir a organizar las dinámicas y relaciones en la práctica a partir de determinados imaginarios culturales. Desde esta perspectiva, la comprensión cultural de la escucha, dentro del marco del teatro aplicado permite entender que se trata de una práctica situada donde el contexto va a definir quién, qué y cómo es escuchado

dentro de esa práctica teatral. Además, la comprensión de la escucha como práctica social y cultural da lugar a pensar en la dimensión política y de transformación social que aporta la escucha, legitimando así pensarla dentro del marco del cuidado en las prácticas de teatro aplicado.

En EOU, esta dimensión resulta especialmente perceptible, ya que las narraciones sonoras situadas en el espacio público producen una experiencia de escucha en la que las personas oyentes establecen una relación imaginativa y afectiva tanto con las voces de la persona que cuenta la historia como con los sonidos del espacio en los que la persona narradora se encontraba. Así, como se verá a continuación, este espacio simbólico-afectivo de convergencia espacio-temporal que constituye el imaginario aural, ofrece las condiciones para determinadas prácticas de cuidado a través de la escucha dentro del teatro aplicado.

2.4 La escucha como cura

En una publicación del *Museu d'Art Contemporani de Barcelona*, Suely Rolnik (2006) afirma que el arte cura. Sin embargo, esta cura a la que Rolnik se refiere no hace alusión al sentido terapéutico clásico, sino que la autora redefine la noción de cura a partir de las ideas de Donald Winnicott, como un proceso que tiene que ver más bien con "la afirmación de la vida como fuerza creadora" (Rolnik, 2006, p. 10). Es decir, la cura, según Rolnik, depende de "un modo estético de aprehensión del mundo" (p. 10) que activa una forma de vivir creativa, sensible y abierta al mundo. Para la autora, cuando la experiencia estética activa la sensibilidad del espectador, que deja de ser pasivo y entra en un proceso de transformación subjetiva volviéndose "otro diferente de sí mismo", es cuando se dan las condiciones para

liberar "radicalmente al receptor de su condición de espectador" (p. 8) y empezar a experimentar esa fuerza creadora.

Retornando al caso práctico de EOU, es posible seguir cómo este proceso que describe Rolnik (2006) se experimenta a través del dispositivo de la escucha, donde tanto personas creadoras como oyentes, participan de la creación de la pieza. Para Rolnik, "el arte no se reduce al objeto [...] sino que es esta práctica como un todo" (p. 6), es decir, es la experiencia de la pieza, con el proceso de producción de sentido que esto conlleva, lo que da lugar a la transformación del sujeto y de la pieza en sí. Desde la perspectiva de la auralidad, la escucha se puede entender como un dispositivo que reconfigura el sentido. Nancy (2002/2007) afirma que "all sound is also made of sense" (p. 7), el cual debe ser entendido como "resonance" (p. 8). En EOU no se representa el barrio de *Wandsworth*, sino que se obliga a la persona oyente a darle sentido a partir de la experiencia sonora. Rolnik redefine el arte como un proceso de desciframiento de sensaciones, que es aquello que "se configura más allá de la percepción y del sentimiento" (2006, p. 5). En EOU, las personas participantes en la creación de la pieza buscaban activamente cómo traducir su experiencia en una forma sonora, trabajando desde el desciframiento de las sensaciones que emergían en relación con el espacio. Es precisamente la tarea del artista, según Rolnik, crear una pieza que descifre esas sensaciones que no encajan en los marcos existentes (p. 5). Estas personas participantes, a través de su relación aural con el entorno, generaban una respuesta que a su vez genera nuevos modos de relación con el mundo. En EOU, la persona creadora no es un artista que sabe y tiene las respuestas, sino un sujeto que "que capta lo que se desprende de las cosas en su encuentro con este mundo" (p. 5), para, a partir de ahí, trabajar en el desciframiento de ese mundo. Este material generado por la persona participante-artista, es captado por el micrófono binaural, que tiene la función de transmitir la información espacial a través de lo sonoro.

La persona que escucha, por su lado, tiene una función activa dentro de la obra que va más allá de la percepción del sonido. Kheshti (2011) pone en relieve que escuchar es un proceso activo de "interaction with the other" (2011, p. 711). En su trabajo con Daphne Brooks, la autora destaca la dimensión espacio-temporal de la relación que emerge de la escucha, describiendo al oyente entrando en el "space/time of *others*" (Brooks y Kheshti, 2011, p. 331). De esta manera, la persona oyente, establece una relación tanto con la persona que narra como con el entorno desde el que se narra. Además, las dimensiones espacio-temporales implícitas en el proceso de la escucha, se van a ver aumentadas por la técnica del micrófono binaural, que respeta las cualidades espaciales presentes en el entorno sonoro en el que se realiza la grabación. En este sentido, EOU "implica la movilización de la subjetividad del receptor" (Rolnik, 2006, p. 8) que tiene que configurar activamente espacio y acción con la información sonora que recibe. En EOU, quien escucha no recibe un espacio dado sino que debe construirlo implicándose directamente en el proceso de creación. EOU es una práctica artística que motiva la fuerza creadora, tanto de las personas participantes en la grabación de las historias como de las personas oyentes, por un lado desbloqueando la potencia estética de ambas, y por otro, participando "en la construcción de la existencia" (p. 10), a través de imaginar, escuchar e interpretar el mundo. Es precisamente en este punto, donde aparece la relación entre arte y cura.

Capítulo 3. La escucha como práctica de cuidado en el teatro aplicado

En el capítulo anterior se han analizado las características relacionales de la escucha, y cómo estas participan en la constitución del sujeto y en la producción de sentido. En este capítulo, se abordan estas dimensiones relacionales de la escucha en relación a diferentes metodologías de trabajo para la práctica de teatro aplicado. En el marco de esta investigación se entiende que toda metodología va a configurar modos específicos de relación y, por lo tanto, de responsabilidad. De esta manera, en el análisis metodológico se buscarán metodologías que integren la ética y estética dentro de la práctica.

Es importante empezar destacando que no existe una metodología universal ni transferible a la hora de trabajar con diferentes grupos de teatro aplicado. Sin embargo, se puede decir que es deseable una metodología que esté abierta y fomente las diferentes relaciones y dinámicas que se puedan ir formando entre las personas participantes en el proyecto, atendiendo a la vulnerabilidad de todas ellas, incluyendo las personas que facilitan el trabajo. Es por ello, que la siguiente sección empieza analizando la vulnerabilidad como punto de entrada a una ética del cuidado dentro del teatro aplicado, para, después, observar cómo la escucha aborda esta vulnerabilidad desde la práctica participativa.

3.1 La vulnerabilidad como entrada al cuidado

Belén Liedo (2021) define la vulnerabilidad como la "posibilidad de recibir un daño [...] físico, psíquico, o también moral" (p. 244), aunque destaca que se trata de un daño potencial, ya que "ser vulnerable no implica necesariamente ser dañado" (p. 244). Sin

embargo, Liedo trasciende la lógica del daño vinculado a la vulnerabilidad convirtiendo la vulnerabilidad en una condición de posibilidad. La autora plantea una relacionalidad implícita en la vulnerabilidad puesto que "se es vulnerable a algo o alguien" (p. 244) deshaciendo su connotación negativa en pos de una apertura hacia la interdependencia. La autora ve en la necesidad del sujeto de afrontar su propia vulnerabilidad "la posibilidad de crear y de asociarse" (p. 245).

Liedo (2021) clasifica la vulnerabilidad articulándola en torno a dos grandes ideas: "la vulnerabilidad ontológica como característica esencial del ser humano [...] frágil y mortal" (p. 245); y "la vulnerabilidad social o situacional", la cual hace referencia a que "algunas personas son más vulnerables que otras a causa de una desigualdad estructural" (p. 246). Sin embargo, estas dos categorías guardan relación entre ellas, ya que, para la autora, la vulnerabilidad social es "una exacerbación de la común vulnerabilidad ontológica" (p. 246), es decir, que ciertas personas sufren de una vulnerabilidad específica debido a una intensificación estructural de esa vulnerabilidad básica que atraviesa al ser humano.

Además, Liedo critica la idea de "grupos vulnerables" ya que ve en esa categorización un problema de esencialización y homogeneización que conduce a la estigmatización, la marginación, el paternalismo y el desempoderamiento (2021, p. 248). Esta crítica es profundamente relevante a la hora de trabajar con grupos de teatro aplicado, ya que normalmente son considerados como grupos especialmente vulnerables, cayendo, como señala la autora, en categorizaciones generales que etiquetan conjuntos de personas más que atender a las vulnerabilidades específicas de cada individuo. En esta investigación, cuando se califica a las personas participantes de teatro aplicado como vulnerables, en realidad se está remitiendo a ese segundo tipo de vulnerabilidad del que hablaba Liedo: la vulnerabilidad estructural. Conviene recordar que, en la mayoría de los casos, las prácticas de teatro aplicado

se desarrollan con personas participantes atravesadas por diferentes formas de vulnerabilidad estructural, como puede ocurrir en contextos penitenciarios, teatro comunitario con personas jóvenes, con personas migrantes, personas que han sufrido violencia o personas mayores. Como se puede apreciar, las vulnerabilidades y las razones detrás de cada uno de los grupos mencionados no tienen absolutamente nada que ver. Las características estructurales que atraviesen a cada individuo de cada grupo también serán únicas y específicas, creando prácticamente tantas situaciones como individuos.

Por su lado, Adriana Cavarero (2019), en diálogo con Butler, advierte también sobre el riesgo de pensar la vulnerabilidad de manera abstracta o uniforme. Aunque ambas autoras reconocen una vulnerabilidad constitutiva del ser humano tomando como ejemplo al recién nacido, dicha vulnerabilidad aparece ya atravesada por una relación humana primaria que "asume la forma de una dependencia, totalmente expuesta, y unilateral" (p. 9). Así, incluso en la vulnerabilidad ontológica "no hay simetría ninguna" (p. 10) apareciendo en relaciones concretas de dependencia.

Precisamente porque la vulnerabilidad aparece siempre atravesada por relaciones concretas, ciertas personas quedan más expuestas que otras a formas específicas de precariedad, violencia o dependencia. Esta circunstancia hace que "las criaturas inermes, como el huérfano, la viuda, el extranjero, estén expuestas a la herida y a la muerte violenta más que otras" (Cavarero, 2019, p. 7). Por lo tanto, para la autora sí que existe una vulnerabilidad ontológica, pero ciertas personas están más expuestas que otras. Desde esta perspectiva, la vulnerabilidad "convoca la responsabilidad ética o, si se quiere, postula una ontología relacional radical" (p. 7) en la que los sujetos aparecen expuestos unos a otros desde relaciones concretas de dependencia y responsabilidad. Si para Liedo (2021) la vulnerabilidad estructural era "una exacerbación" de la vulnerabilidad ontológica (p. 246), se puede decir que

en Cavarero ambas dimensiones aparecen entrelazadas. Para Cavarero, esa vulnerabilidad inherente en el ser humano surge siempre de relaciones de dependencia específicas, no siendo realmente nunca una condición universal en abstracto. Siguiendo esta línea de pensamiento de Cavarero, se puede afirmar que no existe condición de vulnerabilidad que no sea situada y contextual.

Esta dimensión relacional de la vulnerabilidad adquiere una dimensión política en el trabajo de Fabienne Brugère (2021), quien también reflexiona sobre la vulnerabilidad en su vertiente tanto ontológica como estructural. Brugère realiza una crítica al cuidado que se sitúa en el marco del neoliberalismo ya que este cuidado "deviene un capital que es necesario amplificar al servicio del capitalismo" (p. 53). Para Brugère las lógicas capitalistas han atravesado el cuidado convirtiéndolo en una práctica transaccional. Como alternativa, la autora propone leer el cuidado desde la perspectiva de la vulnerabilidad (p. 54). Así, el cuidado aparece en Brugère como "el reconocimiento de una fragilidad fundamental que revela en su centro otra versión diferente del individuo que la del liberalismo" (p. 54). Desde la vulnerabilidad, el cuidado aparece para cuestionar el neoliberalismo, promoviendo "otras lógicas sociales diferentes para la lógica mercantil" (p. 55). En este sentido, la idea de Brugère de la vulnerabilidad se puede interpretar desde la perspectiva de Liedo, es decir, como condición de posibilidad para la relacionalidad. En Brugère "[r]econocer que somos física y psíquicamente vulnerables" (p. 55) ha permitido desde la ética del cuidado poner en valor la interdependencia ontológica del ser humano. Así, el modelo de la vulnerabilidad se construye "en la relación que se instituye entre un ser humano, necesitado y otro ser humano capaz de responder" (p. 58). A partir de esta idea, Brugère rescata Tronto para analizar las diferentes dinámicas que surgen cuando hay un sujeto que cuida y otro que es cuidado. Para Brugère "[l]a vulnerabilidad hace siempre posible los abusos de poder, en la medida en que la

capacidad de respuesta no es mantenida por una reciprocidad entre iguales" (p. 58). En esta falta de reciprocidad entre iguales, Brugère observa indicios de una vulnerabilidad estructural (utilizando la terminología de Liedo). Aunque no todos los sujetos pasan por las mismas circunstancias que le hacen vulnerable, sí se puede afirmar que "cada uno de nosotros pasa por variables de dependencia y de independencia de autonomía y de vulnerabilidad" (Tronto, 1993 como se citó en Brugère, 2021, p. 59). Desde esta perspectiva Brugère afirma que "ciertas vidas tienen más a menudo que otras la experiencia de la vulnerabilidad" (2021, p. 59), lo que conlleva a que los sujetos se centren en gestionar las vulnerabilidades dentro de sus círculos socioeconómicos y culturales. De esta manera se generan en la sociedad "cadenas de vulnerabilidad que son igualmente cadenas de precariedad social" (p. 59).

Partiendo de estos conceptos, Brugère (2021) plantea una cuestión fundamental a tener en cuenta en el marco de las prácticas de teatro aplicado: "cómo pensar el anclaje social de la vulnerabilidad en las manifestaciones intersubjetivas precisas" (p. 59). Cómo configurar interacciones y relaciones específicas que materialicen formas de cuidado concretas y situadas, atendiendo tanto a la vulnerabilidad ontológica compartida como a las condiciones estructurales particulares que atraviesan a cada sujeto, va a ser una cuestión fundamental dentro de las metodologías del teatro aplicado. Así, a la hora de abordar las vulnerabilidades de un grupo, resulta fundamental una metodología que genere ciertas condiciones que permitan la participación y la toma de voz de todas las personas implicadas en la práctica, buscando relaciones y dinámicas lo más horizontales posibles.

3.2 Metodologías: ética y estética en el teatro aplicado

A la hora de hablar de metodologías que desarrollan el trabajo sonoro en las prácticas comunitarias de teatro aplicado desde una perspectiva de la ética del cuidado, se puede pensar, como cimiento principal, que dicha metodología debe ser situada, a la vez que sensible a las capacidades y condiciones de los participantes. De la misma manera, que no se puede pensar en una metodología específica a la hora de hablar de teatro aplicado en general, tampoco es posible encontrar una sistematización metodológica cuando se piensa en las prácticas sonoras en particular. En ese sentido, Jonathan Sterne dice:

There is no a priori privileged group of methodologies for sound studies. Instead, sonic imaginations are guided by an orienting curiosity, a figural practice that reaches into fields of sonic knowledge and practice, and blends them with other questions, problems, fields, spaces and histories. (Sterne, 2012, p. 6)

De alguna manera, estas palabras de Sterne justifican la pluralidad metodológica que se puede encontrar en el campo del teatro aplicado vinculado al sonido. Wolfgang Vachon (2023) dedica su investigación al trabajo de teatro comunitario a través del sonido. Siguiendo la línea de Sterne, Vachon (2023) señala que la metodología que se use en contextos de teatro sonoro comunitario "will depend on the desires, resources, and capacities of community members and researchers" (p. 50). Vachon, de esta manera, sustituye la vulnerabilidad en un sentido general y abstracto por capacidades situadas en el grupo en cuestión. Desde esta perspectiva, Vachon pone la ética del cuidado en el centro y añade que "it is potentially damaging to try and 'force' community members to do things that they have no desire or capacity to do" (p. 59).

EOU sigue esta misma línea de trabajo, donde metodología y ética aparecen entrelazadas. En este proyecto, la escucha tiene una función integradora, operando al mismo

tiempo como herramienta estética, metodología participativa y práctica de cuidado. Es, por tanto, en la relación entre ética y estética donde el sonido despliega su potencial para configurar formas de relación entre los sujetos. En realidad, ética y estética forman parte intrínseca e inseparable de experiencia de lo sensible. Es decir, su separación responde en gran medida a marcos analíticos dentro del campo académico, donde la estética y la ética se estudian como disciplinas o ramas de la filosofía diferentes. Sin embargo, cada vez existe mayor consenso académico que sitúa el estudio de lo sensible en la intersección de ambas, ya que es difícil imaginar una distinción real efectiva en el mundo de la experiencia, donde la ética o la estética aparezcan como forma pura sin estar en diálogo con la otra. En ese sentido, Marcia Eaton (2001) hace hincapié en que "our experiences, our encounters with and in the world, and the decisions we make as a result do not typically come in separate packets, with the moral, aesthetic [...] as viewing stands distanced from one another" (p. 62). Si se piensan como marcos analíticos desde la perspectiva de la escucha, la ética se va a ocupar de las responsabilidades que emergen de las relaciones que configura la escucha; mientras que la estética se ocupará de las formas sensibles mediante las cuales esas relaciones se articulan y se experimentan a través del sonido. Pensar en ambas como elementos interrelacionados es el primer paso en el camino hacia una ética del cuidado a través de la escucha.

En este aspecto, Yuriko Saito (2022) añade el tercer elemento que falta en la ecuación: el cuidado. Para Saito "*care* offers a site where the ethical and the aesthetic are integrated and deeply entrenched in the management of our daily life" (p. 2). Saito encuentra en la relación entre estética y ética un camino hacia las prácticas de cuidado. Para la autora "[c]ultivating aesthetic sensibility is [...] indispensable [...] of care ethics" (p. 77).

Vachon (2023) lleva esta relación entre ética y estética al trabajo sonoro con comunidades, a través del *audio drama inquiry*, donde "care is enacted through aesthetic

decisions" (p. 58). Para Vachon (2023) "understanding aesthetic purpose when working with/ in community" es fundamental para reconocer el compromiso estético que implica "the shift away from art as object to art as experience" (p. 58). De lo contrario, Vachon advierte "we risk removing the ethical from the aesthetic" (p. 58). En este aspecto, como se ha señalado antes, "removing" no hace referencia a una separación efectiva entre ética y estética en la práctica, sino a la realización de una práctica que abstrae la dimensión ética de las formas sensibles en las que esta se manifiesta. Es decir, no es que la ética deje de estar presente, sino que deja de ser reconocida como parte constitutiva de la experiencia estética, por lo que se corre el riesgo de diseñar la práctica comunitaria de teatro aplicado en términos instrumentales o de resultados, dejando de considerar las implicaciones éticas que atraviesan las decisiones estéticas.

Además del caso que critica Vachon, donde resulta necesario atender al propósito estético de una práctica comunitaria desde una perspectiva ética del cuidado, se pueden sumar aquellos otros casos en los que los valores éticos que orientan la práctica responden a lógicas distintas de las del cuidado. En ese sentido, se puede pensar, dentro del ámbito teatral, en prácticas artísticas determinadas que siguen lógicas neoliberales. Las lógicas neoliberales de producción cultural atraviesan muchas de las formas de producción teatral contemporánea, priorizando la creación artística por encima de los cuidados.⁴ Como se ha mencionado anteriormente, no es que la ética no esté presente en estos procesos de creación artística, puesto que toda práctica relacional implica una dimensión ética, lo que ocurre es que dicha dimensión no siempre está orientada hacia el cuidado ni ocupa un lugar central dentro de la práctica. Es importante, en esta investigación, tener en cuenta este aspecto a la hora de hablar

⁴ Un ejemplo evidente lo representa el actor Roc Bernadí, protagonista del musical de *Aladdín* en el 2024, en la producción de la Gran Vía de Madrid, cuando denunció las condiciones de trabajo de los profesionales del teatro musical en Madrid. Ver García Higuera (2024).

de la relación entre estética y ética, ya que no puede asumirse que el teatro aplicado quede exento de las lógicas neoliberales. En esta línea, Iliana Fokianaki (2020), en *The Bureau of Care: Introductory Notes on the Care-less and Care-full*, critica la contradicción existente entre los discursos progresistas de muchas instituciones artísticas y las lógicas internas desde las que estas operan. Para la autora, las lógicas neoliberales han destruido las formas de cuidado colectivo, con el consiguiente impacto, especialmente notable, en el ámbito cultural y artístico. Por ello, denuncia la incoherencia que existe cuando muchas "contemporary art institutions are keen—and comfortable—to talk about care when they have been so care-less" (p. 6). Si bien esta contradicción entre ética y estética no debería existir en ningún ámbito artístico, en el teatro aplicado esta incoherencia debe ser cuestionada especialmente.

Como se ha señalado en el primer capítulo de esta investigación, las prácticas de teatro aplicado se articulan históricamente a partir de unas raíces sociales, trabajando frecuentemente con grupos en situaciones de vulnerabilidad acentuada. Es precisamente a partir de elementos estéticos específicos que permitan configurar dinámicas desde una perspectiva ética, lo que permite al teatro aplicado alcanzar ese objetivo como disciplina social. Si, por ejemplo, detrás de un resultado artístico determinado —por muy exitoso que este pudiera haberse sentido tanto para las personas participantes como para la audiencia— no han existido dinámicas ni metodologías articuladas desde el cuidado y la horizontalidad, entonces el objetivo primario del teatro aplicado, entendido como práctica de justicia social y transformación, no se habría cumplido. En consecuencia, las prácticas de cuidado en la creación artística tienen que configurarse desde los parámetros estéticos que conforman el hecho teatral, no mirando únicamente al resultado artístico, sino entendiendo el proceso creativo como un medio para establecer ciertas dinámicas que permitan que la propia creación se enriquezca de la participación colectiva. En este sentido, Vachon argumenta que "aesthetics

[...] are not objective" sino que "they have a purpose" (p. 57). Es a través del trabajo sobre lo sensible que se puede llegar a mundos éticos y de cuidado. Así, el resultado artístico contendrá las dinámicas éticas que lo crearon.

En esta investigación la escucha es propuesta como un dispositivo único desde el que observar ese vínculo entre ética y estética, ya que puede operar a la vez como dispositivo sensible y como práctica relacional de cuidado. Para Woodland y Vachon (2023) "the unique qualities of sound and listening in community engaged arts [...] expand our understanding of ethics and aesthetics" (p. 3). Esas características únicas son, como se ha visto en el capítulo segundo, las que permiten al sonido operar como dispositivo relacional de cuidado. Así, los autores encuentran útil "to figure aesthetics and ethics together, bound by notions of relationality" (p. 10). Desde esta perspectiva que entiende la dimensión relacional del sonido como puente entre ética y estética, se van a analizar las siguientes metodologías y prácticas de creación comunitaria, observando cómo las metodologías utilizadas en las dinámicas de creación de teatro aplicado definen las formas relacionales y de cuidado que atraviesan el proceso participativo.

3.3 La escucha como práctica ética en metodologías sonoras comunitarias

A continuación se analizan dos prácticas sonoras de carácter participativo: el *audio drama inquiry* y *The Verbatim Formula*, con el objetivo de observar cómo las metodologías que ambas prácticas utilizan están vinculadas a una ética del cuidado.

3.3.1 Audio Drama Inquiry

Wolfgang Vachon (2022), en su tesis doctoral, desarrolla el *audio drama inquiry* como una "unique form of research" basada en las artes que combina prácticas comunitarias estéticamente atractivas con un compromiso ético que "meets well-established ethical standards and institutional regulations for conducting human research" (p. 1). Haciendo referencia a la interdependencia en su práctica con profesionales de atención a la infancia y la juventud que, en algún momento, fueron usuarios del sistema de centros de acogida, Vachon argumenta que "there is an ethical responsibility to those I spoke with, those who acted in the recording, those who improvised, challenged, listened, watched, critiqued, took risks, and were vulnerable at multiple moments [...], including myself" (p. 12). En este sentido, Vachon hace referencia a la dimensión relacional del sonido como parte fundamental del cimiento ético de su práctica. Al interactuar con el sonido, dice el autor, aparecen "ethical and aesthetic implications which have the potential to [...] engage and 'implicate' the listener" (p. 8). Aunque el trabajo de Vachon se centra específicamente en el *audio drama inquiry* como metodología de investigación emergente, sus reflexiones sobre la dimensión ética de la escucha resultan pertinentes y extrapolables a otras prácticas comunitarias de teatro aplicado.

En su trabajo, Vachon destaca especialmente la importancia de *escuchar*. Para Vachon, "[l]istening is a verb, an active process that requires attention, negotiation, and integration" (2022, p. 7). Vachon hace referencia a "listening" como verbo, incidiendo en su implicación como acción. "Listening" es por lo tanto un acto que requiere de una actitud activa y consciente. Pero, además de ser un proceso activo, Vachon destaca que "requires attention" (p. 7). La atención es una cualidad fundamental de la escucha (o del *escuchar*, si se quiere mantener en forma de verbo, como hace Vachon), especialmente si se trata de una escucha vinculada al cuidado. A través de la atención, el sujeto decide si toma la vía activa y, por lo

tanto, de la relación, o si, por el contrario, se pierde entre los estímulos sonoros. Así, la atención es un requisito para el cuidado. A este respecto, James Thompson (2015), en *Towards an Aesthetics of Care*, señala que la práctica del cuidado debe desarrollarse a partir de una "engrossment" (Noddings, 2003, como se citó en Thompson, 2015, p. 435) o de una "attentiveness" (Tronto, 2013, como se citó en Thompson, 2015, p. 435), que se traduzca en una sensibilidad "to those communities who are unattended or excluded" (Thompson, 2015, p. 435). En ese mismo sentido, Held (2006) afirma que "the ethics of care focuses on attentiveness to context, trust, responding to needs, and offers narrative nuance" (p. 157). La escucha, por lo tanto, facilita esa atención que es requisito *sine qua non* para que puedan darse prácticas de cuidado dentro del teatro aplicado.

3.3.2 *The Verbatim Formula*

Por otro lado, Maggie Inchley y Sylvan Baker lideran el proyecto *The Verbatim Formula* (TVF), un proyecto de práctica participativa del *Queen Mary University of London*, que se creó inicialmente para replantear la forma en que se escucha a los jóvenes del sistema de acogida del Reino Unido (People's Palace Projects, s.f.). Inchley y Baker (2023) dicen que el objetivo de TVF es explorar "ways to offer redistributions of power by disrupting institutionalised spaces and routine modes of service delivery" (p. 196). Los autores se basan en Suzi Gablick y su propuesta de "connective aesthetics", la cual hace referencia a las cualidades interrelacionales del arte basado en la escucha para que las personas participantes "experience an empowering sense of being heard" (Inchley y Baker, 2023, p. 196). El modelo de TVF trabaja en la intersección entre escucha, cuidado y representación, donde la metodología de trabajo basada en el diálogo, la producción de sonido y la escucha, conduce a prácticas de cuidado. Desde 2015, TVF ha organizado encuentros sonoros, auditivos y

dialógicos basados en las experiencias de los jóvenes en el sistema de acogida, a través de una serie de eventos celebrados en diversas localidades del Reino Unido (p. 196).

Metodológicamente, TVF trabaja "through the close aural attention to recorded audio clips" (Inchley y Baker, 2023, p. 196), adaptando diferentes metodologías de tecnología binaural al trabajo participativo. Esta manera de trabajar construye los cimientos para un "ethical participatory process" donde la escucha se convierte en una forma de cuidar al otro (Baker y Inchley, 2020, p. 175). Los autores basan su concepción del cuidado en la idea de "attentiveness" de Joan Tronto (1993 como se citó en 2020, p.175). Al igual que en Vachon, la atención ocupa un lugar central en la escucha dentro de las prácticas de cuidado. En este sentido, la atención por parte de las personas facilitadoras de la actividad es fundamental, ya que la calidad de la relación que se establece entre las personas participantes y las facilitadoras permite que se refleje, en cierta medida, la realidad de la juventud en el material estético que se crea (p. 176). Es importante tener en cuenta que toda metodología participativa exige de una disposición ética específica por parte de las personas que facilitan el trabajo. Así, Baker e Inchley (2020), retomando a Noddings, describen la actitud ideal de los "TVF facilitators", los cuales deben estar "present" y comprometidos con una forma atenta de "listening, watching, feeling, contributing" (p. 176). Para los autores, mediante esta metodología construida desde una perspectiva ética, las "creative sonic and audio practice [...] can provide modes of listening for adults in spaces where young people are not always heard on equal terms" (Inchley y Baker, 2023, p. 197). De esta manera, las capacidades relacionales de la escucha se convierten en formas de redistribución institucional/política de la atención.

También resulta pertinente destacar que esta redistribución se hace desde el empoderamiento de las personas participantes y no desde un rol condescendiente. El proyecto

de TVF, busca maneras de romper la "systematic distortion of some people's appearance and audibility" (Bickford, 1996, como se citó en Inchley y Baker, 2023, p. 200) que provoca que los adultos sólo respondan a la identidad asistencial genérica de las personas jóvenes, "failing to listen for the nuances of each young person's unique potential and individual being" (Inchley y Baker, 2023, p. 200). Esto conecta con la idea de Liedo (2021) a la hora de hablar de los grupos vulnerables como etiquetas fijas, esencializando la vulnerabilidad (pp. 247-249). Inchley y Baker son conscientes de la necesidad de una metodología que se haga cargo de las vulnerabilidades de todas y cada una de las personas que participan en un proyecto participativo como TVF. Por eso, TVF "cultivate a listening that would encourage respectful attention and regard" (Inchley y Baker, 2023, p. 199), permitiendo a cada persona presente conectar con la experiencia material y afectiva de los demás en el mundo.

En definitiva, estas dos prácticas sirven para analizar la importancia de la relación entre ética y estética dentro de diferentes metodologías de teatro comunitario basado en el sonido para una práctica realizada desde el cuidado. A continuación, se observa específicamente la escucha como dispositivo estético que posibilita prácticas de cuidado en el teatro aplicado, integrando las dimensiones éticas y estéticas en dicha práctica. Para ello, se analizan diferentes procesos de escucha dentro de la práctica concreta de EOU.

3.4 La escucha como práctica de cuidado dentro del proceso participativo de EOU

Partiendo de la base de que la escucha es fundamental en cualquier práctica de teatro aplicado, en los proyectos de teatro aplicado de carácter sonoro, esta adquiere una posición todavía más destacada, ya que, desde un punto de vista metodológico, la escucha pasa a cumplir una función organizativa del proceso. En esta investigación se distinguen dos formas

de escucha dentro del proceso de la práctica teatral aplicada: la *escucha participativa*, que es la escucha que tiene lugar dentro del propio proceso creativo y que configura las dinámicas internas de las personas participantes; y la *escucha experiencial*, que es la escucha del artefacto sonoro resultante, es decir, la experiencia de escucha de la pieza creada una vez compartida con la audiencia o con los mismos participantes que la crearon que ahora toman el rol de persona oyente. Aunque sistematizadas de esta manera en el marco de este trabajo, ambas escuchas están interrelacionadas y su división atiende a criterios de análisis. No se propone aquí una tipología de escuchas diferentes, sino una diferenciación entre dos ámbitos en los que la escucha opera a lo largo del proceso de las prácticas de teatro aplicado de carácter sonoro.

3.4.1 La escucha participativa

Al igual que en los casos observados anteriormente —*audio drama inquiry* y *The Verbatim Formula*— en EOU también existe una responsabilidad para con todas esas personas participantes en el proyecto que aportan su tiempo, su vulnerabilidad, su vivencia y su esfuerzo, para crear colectivamente a través de unos procesos y de un medio sonoro que no les resulta especialmente cercano. Como se ha visto en el capítulo 2, en EOU la escucha configura relaciones entre las personas participantes, lo que abre la necesidad de pensar una ética del cuidado desde la escucha en su dimensión más primaria, es decir, esa que surge en los propios encuentros y diálogos que se producen durante las sesiones.

En este sentido, Sarah Woodland and Wolfgang Vachon (2023) plantean que "within this dialogic and representational space" que supone la participación con comunidades y con audiencias, existen "multiple permutations of power and the potential for it to exploit and oppress" (p. 8). Así, las diferentes capas de relación que se dan en la experiencia de escucha

van a generar diferentes tensiones y dinámicas de poder de las que se debe tomar conciencia para atenderlas críticamente.

Escuchar en un contexto de creación colectiva implica siempre una toma de posición, es decir, situarse en relación a aquello que se escucha, a veces prestando más atención a unas voces y que a otras, asumiendo una cierta responsabilidad frente a lo escuchado. Por ello, LaBelle propone el concepto de la distribución de lo audible ligado a quién puede escuchar / ser escuchado (s.f.; 2021). Partiendo de las teorías políticas de Jacques Rancière, LaBelle (s.f.) "highlight[s] acoustics as the distribution of the heard" (p. 81). Para el autor "acoustics contributes to what or who one hears [...] according to the particularities of environments, institutional systems, and ideological leanings" (p. 81). Entender estas políticas de la escucha permite fomentar dinámicas horizontales dentro del grupo que compone la práctica de teatro aplicado. Es aquí donde la atención cobra un papel fundamental. En estas políticas de la escucha, la atención se erige como la cualidad distribuidora del poder. Según LaBelle (2021), "the ways in which one's attention is shaped in particular ways, directed or oriented according to certain values or social habits [...] reveal acoustics as impactful onto what we hear and, also, how we hear it" (p. 14). Por ello, para establecer relaciones y prácticas de cuidado, hay que incentivar formas específicas de atención, que permitan poner el foco en quién y cómo es escuchado. En este sentido, es fundamental entender que no todo el mundo es escuchado de la misma manera. Existen jerarquías de atención que tienen un impacto significativo "onto experiences of participation and emplacement, defining who or what is heard – whose voice may gain traction within particular places and in what way" (LaBelle, s.f., p. 81). A partir de estas jerarquías se articula el poder en el espacio, creando un reparto desigual de las distintas voces que se encuentran en los contextos comunitarios. Por este motivo, la escucha funciona como la base de lo común en cualquier proceso de teatro aplicado. La escucha es lo que

justifica una práctica colectiva permitiendo "a process of collaboration that often extends beyond the apparent and the articulated" (LaBelle, 2021, p. 4)

El primer paso es utilizar la propia escucha para identificar desequilibrios en la participación. Para LaBelle la escucha "work[s] at shifting the delimitations of power" (2021, p. 4), teniendo la capacidad tanto de arrebatarse el poder como de redistribuirlo. En ese sentido, escuchar con el objetivo de redistribuir el poder de las personas participantes es un acto ético que requiere de atención. LaBelle entiende la atención "as contributing to a balancing of power, of relational intensities and struggles, of ethical responsiveness and interpersonal engagement" (p. 3). Una vez más, la atención se erige como una característica fundamental de la escucha para el cuidado. Por ejemplo, durante el proceso puede haber participantes que requieran de más tiempo para hablar. Encontrar un equilibrio que permita sostener esos tiempos sin forzar la participación requiere, en primer lugar, de un acto de atención capaz de identificar a esas personas, para, posteriormente, favorecer su implicación dentro del grupo. En este sentido, la función de las personas facilitadoras del proyecto es fundamental. No todas las personas participantes van a ser conscientes de las políticas de la escucha, por eso, las personas facilitadoras deben conocer las potenciales desigualdades en la distribución de la escucha y la atención dentro del grupo, interviniendo de manera sensible para evitar que ciertas voces queden desplazadas, invisibilizadas o absorbidas por dinámicas de participación más dominantes.

El proyecto de EOU busca generar un clima de escucha compartida en el que toda persona que se encuentre en el espacio participatorio pueda fácilmente entrar en esa dinámica de escucha, comprendiendo la importancia de atender al otro. La naturaleza sonora del proyecto EOU favorecía en gran medida estos procesos de escucha, generando una actitud predispuesta a la escucha atenta que atravesaba toda parte del proceso y toda persona presente

durante la práctica. Así, cuando las personas participantes entraban en la sala o se juntaban para caminar por el barrio para grabar historias, aparecía una propensión hacia la escucha desde la atención. Anne Bogart (2021), dice que hay una predisposición a atender al arte, lo que ella denomina "art brain" (p. 49). Bogart sostiene que cuando el ser humano se acerca a un evento artístico, activa de manera consciente un modo de atención que le permite ver en profundidad, sentir con intensidad y experimentar el mundo con curiosidad (p. 49). De alguna manera, este "art brain" está también presente a lo largo del proceso de creación de EOU con esa escucha atenta. Cuando las personas participantes llegaban al punto de encuentro, se producía una activación consciente de la atención, que pasaba a orientarse hacia la escucha, tanto de las otras personas como del entorno. Al tratarse de un proyecto sonoro, los procesos y dinámicas del trabajo colaborativo se veían beneficiados por una atención predispuesta a la escucha. Esta escucha constituye el dispositivo a través del cual se da el cuidado. Es a través del "sense of being heard" que las personas participantes se sienten reconocidas y cuidadas dentro del proceso (LaBelle, 2021, p. 4). Así lo refleja el *feedback* de las personas que participaron en EOU. Dentro de los cuatro estadios del cuidado que Joan Tronto y Bernice Fisher identificaron (1993) se encuentra el "care-receiving", que es la respuesta de la persona que ha sido sujeto de cuidado (p. 107).⁵ Es gracias a esta respuesta, que "[o]thers in any particular care setting" podrán "to assess the effectiveness of the caring act(s)" (Tronto, 2013, p. 23). Al terminar el proyecto de EOU, se repartieron formularios de feedback que las personas participantes podían, anónimamente, rellenar. Una persona participante señalaba: "This was an eye opening experience. I am not used to writing or hearing myself talk" (véase

⁵ Las cuatro fases iniciales que Fisher y Tronto identificaron eran:

- Caring About.
- Taking Care Of (Caring For).
- Care-Giving.
- Care-Receiving.

Anexo A, Figura A1). Otra persona participante diría: "They had come [...] taking photos and viewing the benches. It was a revelation to see what lives behind main roads and how creative we can be" (véase Anexo A, Figura A2). Del feedback de las personas participantes se puede apreciar el *care-receiving* donde las personas reconocen su participación y su voz escuchada como parte del proyecto.

En *Caring Democracy*, Tronto (2013) añadiría un quinto estadio, al que llamaría "caring-with" y que definiría como la "final phase of care [that] requires that caring needs and the ways in which they are met need to be consistent with democratic commitments to justice, equality, and freedom for all" (p. 23). En precisamente en esta fase, donde vuelve a cobrar relevancia la idea de la escucha como forma de justicia social propuesta por LaBelle a través del concepto de *the distribution of the heard*. En ese sentido, LaBelle argumenta que "acoustic justice moves across issues of [...] social equality and recognition [...] hearing and being heard are vital to a political ecology of mutual concern and civility" (s.f., p. 81), emergiendo la dimensión política de la escucha. Es así, como prácticas participativas sonoras como EOU, *audio drama inquiry* o *The Verbatim Formula*, contribuyen a pensar la escucha como práctica política capaz de redistribuir la atención y el reconocimiento de diferentes colectivos. A este respecto, la *escucha experiencial* del proyecto sonoro tiene mucho que ver.

3.4.2 La escucha experiencial

A partir de este concepto de la distribución de lo audible, LaBelle (s.f.) muestra el más allá de la escucha: "the importance of hearing a diversity of views and life-stories within institutional and public settings" (p. 93). Esto se relaciona de manera directa con la otra parte de escucha que se da en EOU, la escucha experiencial. Como hemos visto con *la escucha participativa*, EOU da voz a las personas vecinas del barrio, permitiendo sentirse reconocidas

como voces escuchadas. Esto, además de constituir una práctica de cuidado en sí mismo, favorece que esas voces tengan mayor representación en la sociedad, permitiendo que estas lleguen a audiencias diversas. Para Woodland y Vachon (2023), "audio works allow projects to reach wider audience [...] extending the potential for marginalised voices to be heard beyond [...] walls, across borders, and between diverse communities and cultures" (p. 4). Una de las personas participantes de EOU escribió en el formulario de feedback: "The project was really exciting to be a part of it [...] I'm so pleased people enjoyed our work" (véase Anexo A, Figura A3). Esta persona era consciente de que su voz había sido escuchada por una audiencia que iba más allá de las personas que participaron en el proyecto. En este sentido, "sound operates to draw communities and publics into new formations of relational possibility" (p. 9). A través de un proyecto eminentemente sonoro, las voces de las personas participantes no pueden otra cosa sino ser escuchadas. Durante cinco jornadas que tuvieron lugar durante el *Wandsworth Heritage Festival 2025*, se hicieron recorridos con público por los bancos para escuchar las historias grabadas. A esa audiencia, también se le dio la posibilidad de completar un formulario anónimo de *feedback*. Algunos de los comentarios que se podían leer decían: "There is so much going on in the estate that I did not know about" (véase Anexo B, figura B1). Otra persona de la audiencia escribió: "I feel like it humanised London in a warm and intimate way" (véase Anexo B, figura B2).

La audiencia que vivió una *escucha experiencial* destacaba la importancia de escuchar voces que no habrían escuchado de otro modo y que generan redes de cuidado humanizando una ciudad caracterizada por la vorágine y la impersonalización. Woodland y Vachon argumentan que el sonido en proyectos comunitarios "can bring people together—to build community—in a shared creative endeavour; and to bring audiences into a state of *communitas*" (2023, p. 5). De esta manera, la persona de la audiencia que escucha, va a

enfrentarse a un relato, una voz y un espacio al que no necesariamente prestaría atención en otros contextos, haciendo partícipe a esa persona de una comunidad más grande. Además, en el caso de EOU, no sólo sus voces son escuchadas, sino que también los espacios que la persona que habla habita pueden ser escuchados. El barrio de *Wandsworth* habla en EOU, tanto a través de sus vecinas como de manera directa. El espacio que rodea al participante es objeto de escucha, estableciendo una relación entre personas y espacios.

Otro de los aspectos que conviene destacar en relación al cuidado a través de la escucha, también puede analizarse a partir del *feedback* de las personas que atendieron a estos procesos de escucha, es la transformación que producía en ellas mismas. Entre los comentarios de *feedback* se podía leer:

- "The importance of stillness and just stopping" (véase Anexo B, figura B3).
- "It made me want to slow down more" (véase Anexo B, figura B4).
- "The main thing I noticed is how peaceful I felt sitting and listening to the voices and stories" (véase Anexo B, figura B5).

Como puede observarse, la audiencia destaca la calma y la serenidad que les producía escuchar estos audios. De acuerdo a los comentarios del *feedback*, existía proceso de desaceleración que se producía al caminar por las calles del barrio, mientras prestaban atención a las calles y las historias que emergían del proyecto EOU. Muchos estudios de campos como la sociología, la fenomenología y la teoría crítica sostienen que las relaciones significativas —con el mundo, con los demás y con uno mismo— son fundamentales para abordar la alienación o "relation of relationlessness" (Jaeggi, 2014, p. 1), que caracteriza al capitalismo tardío. El concepto de "resonancia" que propone Hartmund Rosa (2016/2019), puede ser utilizado, precisamente, para referirse a esa desaceleración a la que la audiencia hacía referencia en sus comentarios. Así, Rosa define la resonancia como una "responsive,

relevant relationship" y la sitúa como el opuesto directo de la alienación (2016/2019, p. 178). Las personas oyentes viven esa relación relevante de la que habla Rosa, identificándola como desaceleración y lentitud. En esta misma línea, la filósofa Marina Garcés (2013) destaca que es "la relación afectiva con otros [la] que puede cambiar hoy de raíz nuestra relación con el mundo y sus formas de dominación, cada vez más íntimas y subjetivas" (p. 68). Las dinámicas de escucha requieren de parar y prestar atención, configurando esa red de vínculos y relaciones entre persona oyente y narradora, y entre espacio visual y sonoro. Pero para que todo esto ocurra, las lógicas neoliberales de la aceleración tienen que parar, obligando al sujeto que escucha a vincularse en tiempo real con la otra persona y el otro espacio. Esta es, sin duda, otra forma de cuidado que se configura a partir de la escucha experiencial.

3.5 Límites de la escucha: percepción e incontrolabilidad

Hasta ahora se han analizado las potenciales características de la escucha como dispositivo estético que conducen y promueven el cuidado. Sin embargo, es importante señalar que la escucha no es un dispositivo exacto que siempre funciona en favor de conductas éticas. Para empezar, se puede, de manera consciente, utilizar el sonido como herramienta para el perjuicio. LaBelle advierte que pese a todas las posibilidades que ofrece el sonido como fuerza activa y de cuidado en diferentes contextos sociales y políticos, se debe "not to overlook the degree to which sound and listening may be mobilised in order to harm others" (Halstead and LaBelle, 2023, p. 124). No obstante, aunque se trata de una perspectiva a tener en cuenta, en el contexto de teatro aplicado se presupone una intencionalidad orientada al cuidado y al bienestar de las personas participantes. Por ello, los límites que se abordan en

este trabajo, no tienen tanto que ver con un uso deliberadamente dañino del sonido, como con aquellas tensiones inherentes a la propia naturaleza impredecible de la escucha.

Kendrick (2017) en su estudio sobre el *headphone theatre*, aborda estas limitaciones de la propia disciplina.⁶ Kendrick analiza cómo el proceso de la escucha puede ser engañoso desde el punto de vista de la experiencia. Para ello, la autora recurre a diferentes teorías de la fenomenología aural centradas en los diversos modos de atención que se dan en la percepción, analizando "how we navigate the interplay between sounds and within soundscapes and how sonic hierarchies [...] draw us into attending or dis-attending" (p. 64).⁷ De esta manera, Kendrick indica que "we do not necessarily attend to that which is *intended* to be the subject of our focus", sino que más bien resulta ser un proceso fluido y variable (p. 64). Kendrick señala que la experiencia auditiva es "movement between attention and its context, which requires a particular effort and an interplay between audition and focus", algo que, según la autora, "sound producers are acutely aware of" (p. 64). Por lo tanto, escuchar no es simplemente lanzarse a la experiencia de la percepción sonora, sino que consiste, más bien, en "a conscious and purposeful negotiation [...] that requires constant reconfiguration and adaptation" (p. 64). Kendrick define la escucha como un proceso dinámico, cuya motilidad es un hecho activo que requiere de esfuerzo por parte de la persona que escucha (p. 64). De esta manera, dado que la atención es una condición fundamental para el cuidado, la oscilación entre atención y desatención que describe Kendrick puede afectar a la capacidad de la escucha para configurarlo.

⁶ El *headphone theatre* es una forma de teatro sonoro grabado mediante tecnología binaural cuya experiencia requiere el uso de auriculares para poder percibir plenamente las características inmersivas del sonido. El tipo de práctica que se realiza en EOU también entra dentro de la categoría de *headphone theatre*.

⁷ Aquí la autora distingue entre la *fenomenología auditiva* de Don Ihde y la *fenomenología aural* de Ross Brown. Esta última es desarrollada, dice Kendrick, por Home Cook (2015), "whose version on aural phenomenology places emphasis on attention" (pp. 69-70).

Por otro lado, se pueden suceder numerosas percepciones sonoras erróneas en relación a la manifestación física del espacio. En primer lugar, la autora referencia el trabajo de Andrew King, el cual asegura que "we are good at localising sound in space, but we are essentially bad at judging the distance of a sound source" (King 2013, como se citó en Kendrick, p. 63). La autora indaga en estudios sobre fisiología auditiva que han identificado la función de la "echo suppression" (Bizley, 2013, como se citó en Kendrick, 2017). Es a través de esta supresión del eco que "the listener [...] ascribes precedence to a primary wave, arguably ignoring its reverberation" (p. 63). Sin embargo, en el caso de una práctica como EOU, este límite de la escucha no debe entenderse necesariamente como negativo, ya que la dimensión creativa e interpretativa de la escucha forma parte de la propia intención estética del proyecto. Incluso cuando se produce una disonancia entre la percepción del espacio visual y la percepción sonora, surge una experiencia interesante desde el punto de vista de lo sensible, donde esa fricción no hace sino intensificar la experiencia de escucha abriendo nuevas formas de relación con el espacio y con los relatos escuchados.

Conclusiones

A lo largo de este TFM la escucha aparece como una práctica relacional que tiene el potencial de organizar relaciones relevantes, distribuir fuerzas de poder y configurar formas de atención y reconocimiento entre los sujetos, convirtiéndola en un dispositivo estético y ético que puede configurar estructuras de cuidado dentro de los procesos de creación del teatro aplicado. El recorrido realizado en esta investigación ha permitido centrar el análisis del teatro aplicado en la escucha como dispositivo estético concreto que posibilita prácticas de cuidado. La auralidad ha permitido pensar la escucha más allá de la percepción sensorial del sonido, situándola como una forma de relación con el mundo y con las otras personas, haciendo posible vincularla con el cuidado. Así, la escucha en el teatro aplicado, abordada desde el marco de la ética del cuidado, se ha podido identificar materializada en prácticas y actitudes concretas que generan condiciones de posibilidad para la transformación social a partir del cuidado y la interdependencia. Es por ello que se puede afirmar que el cuidado funciona como marco analítico para pensar las relaciones que se producen dentro de los procesos teatrales participativos del teatro aplicado, mientras que la escucha permite identificar las formas sensibles mediante las cuales esas relaciones se configuran. Además, la auralidad se presenta como marco desde el que pensar el cuidado a través de la escucha.

En primer lugar, en esta investigación se ha cuestionado el análisis del teatro aplicado desde una lectura centrada exclusivamente en la transformación social, para desplazar el análisis a una atención más precisa a los dispositivos estéticos que hacen posible dicha transformación (1.2). A partir de las teorías feministas que dan lugar a la ética del cuidado, se ha entendido el cuidado como una práctica relacional, situada e interdependiente (1.3).

Por otro lado, el paradigma de la auralidad ha servido para entender formas de relación y apertura con el mundo, a través de la escucha. Esta característica relacional de la

escucha ha resultado ser la cuestión clave para vincularla con el cuidado. A partir de la ontología relacional que atraviesa al ser humano, se ha podido establecer un diálogo entre la idea de resonancia propuesta por Nancy y la relacionalidad y la interdependencia constitutivas de las éticas del cuidado que defienden autoras como Tronto, Gilligan o Held, entendiendo la escucha como una práctica relacional que configura condiciones de posibilidad para el cuidado (2.2).

Desde las teorías de la escucha como práctica cultural de Kheshti y Lacey, se ha podido observar cómo la relacionalidad en la escucha está culturalmente configurada y participa en la producción de subjetividades. Ahí, se ha producido un desplazamiento del entendimiento de la escucha, en esta investigación, hacia un proceso social que organiza quién puede ser escuchado y de qué manera (2.3). Esta concepción social de la escucha ha sido fundamental para entender que las metodologías sonoras comunitarias pueden articular formas de cuidado a través de la atención y de la distribución de la escucha, permitiendo crear las condiciones de escucha para aquellas voces que normalmente no son escuchadas (3.3).

En ese sentido, el estudio del caso concreto de EOU ha permitido desarrollar una de las principales conclusiones de esta investigación: la comprensión de la escucha como práctica de cuidado dentro de los procesos de teatro aplicado que opera en dos niveles diferentes, siendo estos la escucha participativa y la escucha experiencial (3.4). La escucha participativa es aquella que se da en la práctica interna del proceso creativo. En este nivel, la escucha permite sostener dinámicas de atención, reconocimiento y horizontalidad entre las personas participantes, entre las que se incluyen también a las personas facilitadoras y demás agentes implicados en el proyecto (3.4.1). Este nivel de escucha se puede dar en todo proceso de creación dentro de cualquier práctica de teatro aplicado, independientemente de si el

proyecto es sonoro o no, teniendo el potencial de ser un recurso metodológico para la configuración de formas de cuidado en los procesos creativos de teatro aplicado.

Por otro lado, la escucha experiencial, vinculada al artefacto sonoro resultante, aparece de forma especialmente evidente en proyectos de teatro aplicado de carácter sonoro. Sin embargo, futuras investigaciones podrían explorar hasta qué punto existe también una escucha experiencial en prácticas que no presentan una definición de carácter explícitamente sonoro. A partir del proyecto EOU se ha podido observar que la escucha experiencial puede producir una redistribución sensible de la atención. Al situar las voces de personas mayores del barrio de *Wandsworth* en los bancos donde sus historias fueron grabadas, el proyecto generó una experiencia estética que configuraba condiciones materiales para que esas voces que existen puedan ser oídas, creando una forma de reconocimiento (3.4.1; 3.4.2). Las historias y los espacios invitaban a la audiencia a detenerse, escuchar y establecer una relación distinta con un entorno. En este sentido, la escucha también invitó a la audiencia a participar de una práctica de estética de cuidado (3.4.2). Esto ha sido analizado poniendo en diálogo el proyecto de EOU con las ideas de Rolnik, donde se ha concluido que, a través de la escucha, se activaba la potencia estética de la persona oyente, dando lugar a una cura en términos estéticos como forma de vida creativa y abierta al mundo (2.4).

Además, en este TFM también se ha señalado que la escucha tiene límites. Así, se ha observado que la experiencia auditiva es, en parte, incontrolable, ya que quien escucha no siempre atiende a aquello que la práctica pretende destacar, lo que puede llevar a deducir que la escucha también puede fallar en su función de dispositivo hacia la práctica del cuidado (3.5). Esta dimensión imprevisible, lejos de invalidar la escucha como práctica de cuidado dentro del teatro aplicado, no hace sino obviar la complejidad de la forma sonora. El conocimiento de estos límites se traduce en un resultado positivo para la práctica de teatro

aplicado pensada desde la escucha como dispositivo estético para el cuidado, ya que permiten pensar en la configuración metodológica desde la responsabilidad, donde cada parte del proceso debe ser siempre abordado y revisado de manera crítica.

La principal aportación de este TFM es, por lo tanto, la propuesta de la escucha como un dispositivo estético capaz de articular prácticas de cuidado dentro de los procesos del teatro aplicado. Esta propuesta vincula ética y estética en el teatro aplicado, situando la escucha como práctica de cuidado en el cruce entre ambas. Así, el cuidado que se configura a través del dispositivo estético de la escucha aparece en esta investigación como una práctica relacional que se materializa en metodologías concretas y en dinámicas identificables dentro de los procesos de creación, en las prácticas de teatro aplicado. A lo largo de este TFM se han podido identificar las siguientes características relacionales y estéticas específicas que atraviesan dichas prácticas de cuidado articuladas mediante la escucha dentro del teatro aplicado:

- Horizontalidad en la participación (1.1; 3.4.1);
- Atención y escucha activa como formas éticas de reconocimiento de la otra persona (3.3.1; 3.3.2);
- Redistribución sensible de la escucha y de la atención (2.3; 3.3.2; 3.4.2);
- Activación de la potencia estética (2.4; 3.4.2);
- Relaciones resonantes e interdependientes entre sujetos, comunidades y espacios (2.2; 2.4; 3.4.2);
- Desaceleración y apertura sensible al entorno (3.4.2).

En definitiva, esta investigación concluye que, desde la perspectiva del cuidado, resulta fundamental crear las condiciones para la escucha de las personas participantes en los proyectos de teatro aplicado. A través de dinámicas donde todas las diferentes voces

participantes puedan ser escuchadas, adquiriendo presencia pública y reconocimiento social (1.1; 3.4.1); se puede favorecer que todas las diferentes voces que integran el proyecto sean parte activa del proceso creativo (3.3.1; 3.3.2). Esta configuración de un espacio para la escucha resulta especialmente relevante en el trabajo con personas o comunidades histórica y socialmente invisibilizadas (2.3; 3.3.2; 3.4.2). A partir de ahí, en esta investigación se ha observado cómo la escucha puede actuar como dispositivo de producción de sentido y de apertura creativa al mundo activando la potencia estética tanto de las personas participantes como de la audiencia (2.4; 3.4.2); produciendo relaciones más atentas y significativas con el mundo y con las otras personas (2.2; 2.4; 3.4.2); favoreciendo, también, la desaceleración y la apertura sensible al entorno, como alternativa a las lógicas de aceleración y alienación neoliberales contemporáneas (3.4.2).

Finalmente, este trabajo deja abiertas futuras líneas de investigación. Aunque a lo largo de esta investigación se ha hecho referencia a procesos de teatro aplicado, independientemente de si son sonoros o no, los casos analizados han sido principalmente proyectos de carácter sonoro. Sería necesario seguir analizando otras prácticas de teatro aplicado donde la escucha no aparezca vinculada a proyectos sonoros explícitos, para observar de qué maneras este marco puede aplicarse también a esos procesos de creación. Del mismo modo, sería pertinente profundizar en las posibilidades metodológicas de la escucha en el diseño de talleres y prácticas de teatro aplicado. En cualquier caso, este TFM pone en evidencia que la escucha puede ser una práctica estética central para pensar el cuidado dentro de la experiencia de creación colectiva que es el teatro aplicado.

Referencias

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones* (C. Olivares Mansuy, Trad.). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Baker, S. y Inchley, M. (2020). Verbatim practice as research with care-experienced young people: An "aesthetics of care" through aural attention. En J. Thompson y S. A. Fisher (Eds.), *Performing care: New perspectives on socially engaged performance* (pp. 171–186). Manchester University Press.
- Bishop, C. (2006). The Social Turn: Collaboration and Its Discontents. *Artforum International*, 44(6), 178-183. <https://www.artforum.com/features/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-173361/>
- Boal, A. (1989). *Teatro del oprimido I: Teoría y práctica* (G. Schmilchuk, Trad.). Nueva imagen. (Trabajo original publicado en 1980).
- Bogart, A. (2021). *The Art of Resonance*. Methuen Drama.
- Brooks, D. y Kheshti, R. (2011). The social space of sound. *Theatre Survey*, 52(2), 329-334. <https://doi.org/10.1017/S004055741100041X>
- Brugère, F. (2021). El cuidado. Contra el individuo liberal. *La ética del cuidado (1st ed.)*. (N. Calderón Martínez, Trad.) (pp. 53-83). Metales Pesados. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2xn165z>
- Busby, S. (2021). *Applied Theatre: A Pedagogy of Utopia*. Bloomsbury Methuen Drama.
- Camps, V. (2021). *Tiempo de cuidados: Otra forma de estar en el mundo*. Arpa.
- Cavarero, A. (2019). Inclinaciones desequilibradas. *Papeles De Identidad. Contar La investigación De Frontera*, 2019(2), papel 211. <https://doi.org/10.1387/pceic.20878>
- Dyson, F. (2009). *Sounding New Media: Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*. University of California Press.

- Eaton, M. (2001). *Merit, Aesthetic and Ethical*. Oxford.
- Fisher, B. y Tronto, J. (1990). Toward a feminist theory of caring. En E. K. Abel y M. Nelson (Eds.), *Circles of care: Work and identity in women's lives* (pp. 35–62). SUNY Press.
- Garcés, M. (2013) *Un mundo común*. Edicions Bellaterra.
- García Higuera, L. (11 de junio de 2024). El reivindicativo discurso del actor de 'Aladdín': "Tenemos la suerte de trabajar en nuestra pasión, pero debe ser digno". *El Diario*.
https://www.eldiario.es/cultura/musica/artistas-musicales-denuncian-condiciones-cansados-infinito-peligro-extincion_1_11438708.html
- Gilligan, C. (1993). *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Harvard University Press.
- Halstead, J. y LaBelle, B. (2023). More-than-social listening: Undercover engagements and undoing auditory norms. En W. Vachon, & S. Woodland (Eds.), *Sonic engagement: the ethics and aesthetics of community engaged audio practice* (pp. 124-138). Routledge.
- Held, V. (2006). *The ethics of care: Personal, political, and global*. Oxford University Press.
- Inchley, M. y Baker, S. (2023). Sound travels faster over water: Sonically re-designing institutional aural architecture with The Verbatim Formula. En W. Vachon, & S. Woodland (Eds.), *Sonic engagement: the ethics and aesthetics of community engaged audio practice* (pp. 196-210). Routledge.
- Jaeggi, R. (2014). *Alienation*. (F. Neuhauser and A. E. Smith, Trad.). Columbia University Press.
- Kendrick, L. (2017). *Theatre aurality*. Palgrave Macmillan.
- Kheshti, R. (2011). *Aural Imaginary in World Music*. University of California.
- Kheshti, R. (2015). *Modernity's Ear: Listening to Race and Gender in World Music*. New York University Press.

- LaBelle, B. (s.f.). *On Acoustic Justice*. The Listening Biennial. <https://listeningbiennial.net/discourses/on-acoustic-justice>.
- LaBelle, B. (2015). *Background Noise: Perspectives on Sound Art* (2ª ed.) Bloomsbury.
- LaBelle, B. (2021). *Acoustic Justice: Listening, Performativity, and the Work of Reorientation*. Bloomsbury.
- Lacey, K. (2020). Media Studies. En D.L. Worthington y G.D. Bodie (Eds.), *The Handbook of Listening* (pp. 181-197). Wiley. <https://doi.org/10.1002/9781119554189.ch11>.
- Liedo, B. (2021). Vulnerabilidad. *Eunomía. Revista en Cultura de la Legalidad*, 20, 242-257. <https://doi.org/10.20318/eunomia.2021.6074>.
- McEnaney, T. (2019). The Sonic Turn, *Diacritics*, 47(4), 80-109. <https://www.jstor.org/stable/27275456>
- Nancy, J.L. (2007) *Listening* (C. Mandell, Trad.). Fordham University Press. (Trabajo original publicado en 2002).
- Nicholson, H. (2005). *Applied drama: the gift of theatre*. Palgrave Macmillan.
- Nicholson, H. (2014). *Applied drama: the gift of theatre* (2ª ed.). Palgrave Macmillan.
- Noddings, N. (1984) *Caring: A Feminine Approach to Ethics and Moral Education*. University of California Press.
- Noddings, N. (2013). *Caring: A Relational Approach to Ethics and Moral Education* (2nd ed.). University of California Press.
- Oxford University Press. (s.f.a). Aural, adj.², 1. *Oxford English dictionary*. <https://doi.org/10.1093/OED/3202509851>.
- Oxford University Press. (s.f.b). Aura, n., Etymology. *Oxford English dictionary*. <https://doi.org/10.1093/OED/1081473454>.

People's Palace Projects. (s.f.). *The Verbatim Formula*. Queen Mary University of London.

<https://peoplespalaceprojects.org.uk/en/projects/the-verbatim-formula/>

Prendergast, M. y Saxton, J. (2009). *Applied theatre: International case studies and challenges for practice*. Intellect.

Prendergast, M. y Saxton, J. (2013). *Applied Drama: A Facilitator's Handbook for Working in Community*. Intellect.

Rolnik, S. (2006). ¿*El arte cura?*. Quaderns portàtils, MACBA.

Rosa, H. (2019) *Resonance* (J. C. Wagner, Trad.). Polity Press. (Trabajo original publicado en 2016).

Saito, Y. (2022). *Aesthetics of care: practice in everyday life*. Bloomsbury.

Sterne, J. (2012). Sonic imaginations. En J. Sterne (Ed.), *The sound studies reader* (pp. 1-17). Routledge.

Thompson, J. (2003). *Applied theatre: Bewilderment and beyond*. Peter Lang.

Thompson, J. (2009). *Performance Affects: Applied Theatre and the End of Effect*. Palgrave Macmillan.

Thompson, J. (2015) Towards an aesthetics of care. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 20(4), 430-441. <https://doi.org/10.1080/13569783.2015.1068109>.

Tronto, J. C. y Fisher, B. (1990). Toward a Feminist Theory of Caring. En E. Abel y M. Nelson (Eds.), *Circles of Care* (pp. 36-54). SUNY Press.

Tronto, J. C. (1993). *Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care*. Routledge.

Tronto, J. C. (2013). *Caring democracy: Markets, equality, and justice*. New York University Press.

- Vachon, W. A. (2022) *Tuning into Child and Youth Care: An Audio Drama Inquiry with Child and Youth Care Practitioners Who Have Lived in Residential Placement* [Tesis de doctorado, University of Victoria]. <http://hdl.handle.net/1828/13867>.
- Vachon, W. (2023). Audio drama inquiry: A telling method of research. En W. Vachon y S. Woodland (Eds.), *Sonic engagement: the ethics and aesthetics of community engaged audio practice* (pp. 44-63). Routledge.
- Voegelin, S. (2011). *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. Continuum.
- When Blossom Comes (WBC). (2025a). *When Blossom Comes*. <https://www.whenblossomcomes.com/>
- When Blossom Comes (WBC). (2025b). *About*. <https://www.whenblossomcomes.com/about-2>.
- Woodland, S. y Vachon, W. (2023). Introduction: Distilling an Interdisciplinary Approach. En W. Vachon, & S. Woodland (Eds.), *Sonic engagement: the ethics and aesthetics of community engaged audio practice* (pp. 1-16). Routledge.

Apéndices

Apéndice A. Formularios de feedback completados por las personas participantes.

Echoes of Us
Wandsworth

Reflecting
Tell us what you thought about the project.
Any moments or ideas that stood out to you? How do you feel being part of it?

THIS WAS AN EYE OPENING EXPERIENCE. I AM NOT USED TO WRITING OR HEARING MYSELF TALK. IT GAVE ME A CHANCE TO EXPRESS MY FEELINGS FOR AN AREA OF LONDON I HAD NOT VISITED BEFORE.
I FEEL SAD ON HEARING IT BECAUSE HOW SHORT IT WAS. I FEEL IT CAN BE EXPANDED ON.
WHAT HAPPENED WITH THE SPIES ???

These questions ask you to select a number 1 - 5 to describe how you feel. On our scale 1 means completely disagree and 5 means totally agree.

Echoes of Us connected me to new public spaces in my local area

1 2 3 4 **5**

Figura A1

Echoes of Us

Wandsworth

Reflecting

Tell us what you thought about the project.

Any moments or ideas that stood out to you? How do you feel being part of it?

I HAD NOT SEEN THE BENCHES BEFORE WRITING THE
STORIES OR RECORDING THEM.

THIS MEANT I WAS LESS ATTUNED TO ENVIRONMENTAL
FACTORS, EG WEATHER, PEOPLE, NOISE, AIRCRAFT
INCLUDING HELICOPTERS, TRAFFIC ETC, THAN MY
CO-PROJECTS. THEY HAD COME ROUND YORK
GARDENS TAKING PHOTOS AND VIEWING THE
BENCHES. IT WAS A REVELATION TO SEE
WHAT WAS BEHIND MAIN ROAD AND HOW
CREATIVE WE CAN BE

These questions ask you to select a number 1 - 5 to describe how you feel. On
our scale 1 means completely disagree and 5 means totally agree.

Echoes of Us connected me to new public spaces in my local area

1 2 3 4 5

Figura A2

Echoes of Us

Wandsworth

Reflecting

Tell us what you thought about the project.

Any moments or ideas that stood out to you? How do you feel being part of it?

I loved the process and the journey of creating a piece of writing for my bench. The project was really exciting to be a part of it and the views of peoples life on our Estate. I'm so pleased people enjoyed our work.

These questions ask you to select a number 1 - 5 to describe how you feel. On our scale 1 means completely disagree and 5 means totally agree.

Echoes of Us connected me to new public spaces in my local area

1 2 3 4 5

Figura A3

Apéndice B. Formularios de feedback completados por la audiencia.



Echoes of Us Wandsworth

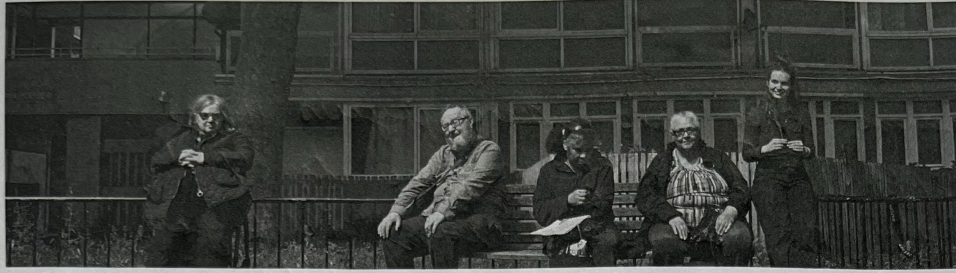
Audience Feedback

Share your reflections from the show - What did it make you think about? How did it make you feel?

There is so much going on in the estate that I did not know about. So many green spaces.
So quiet

Are there benches and green spaces on your estate/in your area?
Yes / ☒ No / Don't know

Figura B1



Echoes of Us Wandsworth

Audience Feedback

Share your reflections from the show - What did it make you think about? How did it make you feel?

I thought it was awesome! I feel like it humanised London in a way warm and intimate way - this is hard to find in my experience!

Are there benches and green spaces on your estate/in your area?

Yes / No / Don't know

Green spaces yes but don't know of many (if any) benches.

Figura B2



Echoes of Us Wandsworth

Audience Feedback

Share your reflections from the show - What did it make you think about? How did it make you feel?

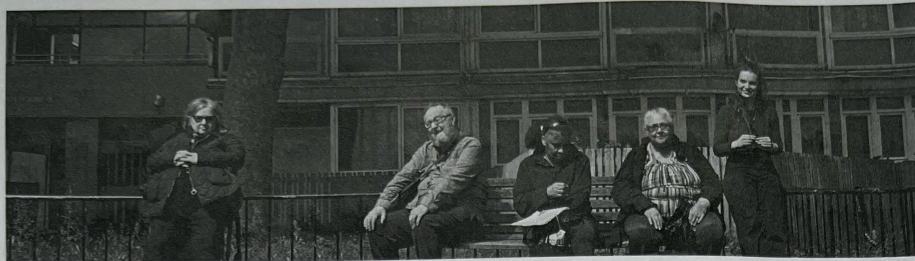
The importance of stillness and just
shopping. And how we all have
creativity inside us. Thank you to the
wonderful storytellers for sharing with us.

Are there benches and green spaces on your estate/in your area?

☒ Yes / ☐ No / ☐ Don't know

And logs for sitting and playing on.

Figura B3



Echoes of Us Wandsworth

Audience Feedback

Share your reflections from the show - What did it make you think about? How did it make you feel?

It made me want to slow down more and listen to random people's stories. Everyone has such beautiful insights into little bits of life and we don't hear them enough :)

Are there benches and green spaces on your estate/in your area?

☒ Yes / No / Don't know

Figura B4



Echoes of Us

Wandsworth

Audience Feedback

Share your reflections from the show - What did it make you think about? How did it make you feel?

The main thing I noticed is how peaceful I felt sitting and listening to the voices and stories. I felt content at the thought of solitude too. There was one moment where a story included children holding hands so as not to lose each other. As this was being said I was watching two little children holding hands whilst following their dad. This made me feel suddenly quite connected to the people that have sat here before ~~me~~ me - it made me feel nicely a part of something.

Are there benches and green spaces on your estate/in your area?

☒ Yes / No / Don't know

Figura B5