



Etnografía y *Creación Colectiva Teatral*. Una década de *artivismo* con personas sin hogar en Sevilla¹

Alberto del Campo-Tejedor²; Nuria Cordero-Ramos³; Manuel Muñoz-Bellerín⁴

Recibido: 6 de junio de 2018 / Aceptado: 18 de marzo de 2019

Resumen. Las deficiencias de las políticas públicas con el sinhogarismo obligan a la búsqueda de alternativas que conviertan a las personas sin hogar (PSH) en actores y no solo en sujetos pasivos, *asistencializados* y burocratizados. Este artículo describe las lógicas, logros y retos de un proyecto de investigación y artivismo desarrollado durante una década con PSH en Sevilla, con el objetivo de comprender y contribuir a revertir su situación de exclusión, y muy particularmente la *institucionalización* de las PSH en centros de acogida. Enmarcado como investigación-acción-participativa, el proyecto se ha articulado con dos métodos; por un lado, la Creación Colectiva Teatral (CCT), y por otro, la Etnografía, entendida como práctica de con-vivencia, diálogo y experimentación. La propuesta ha permitido la problematización, comunicación y deconstrucción de ciertos obstáculos experimentados por las PSH, y ha generado ámbitos de creatividad, educación e investigación-acción, tanto en la gestación, representación y recepción de las obras teatrales, como en su difusión en Internet y las redes sociales. Ello ha alentado el empoderamiento y la capacitación de las PSH, notablemente identificadas con un proceso de creación basado en el aprendizaje mutuo de los presupuestos ontológicos, epistemológicos, axiológicos y emocionales del científico y las PSH.

Palabras clave: Teatro; artivismo; etnografía; intervención social; sinhogarismo.

[en] Ethnography and *Colective Theatrical Creation*. A decade of *artivisme* with homeless in Seville (Spain)

Abstract. The shortcomings in public policies related to homelessness require alternatives to be sought that turn homeless people into active agents rather than treating them as passive subjects caught up in excessive bureaucracy and dependent on handouts. This paper describes the logics, achievements and challenges of a research and artivism project developed over the course of a decade with homeless people in Seville (Spain). The aim was to understand and help to reverse their situation of exclusion, and particularly the institutionalization of homeless people in care centres. Framed as Participatory Action Research, the project articulated two methods: on the one hand, Collective Theatrical Creation; and, on the other, Ethnography, understood as a practice of coexistence, dialogue and experimentation. The original proposal has enabled certain obstacles experienced by homeless people to be problematized, communicated and deconstructed, generating spaces for creativity, education and action research,

¹ Este artículo recoge resultados de la investigación “La Creación Colectiva Teatral como Método de Investigación con Grupos de Personas sin Hogar en la ciudad de Sevilla”, dentro del Proyecto “Derechos Humanos y Acción Social”, apoyado por el Instituto Joaquín Herrera Flores y el Grupo de Investigación Social y Acción Participativa (GISAP).

² Universidad Pablo de Olavide, Sevilla (España)
E-mail: acamtej@upo.es

³ Universidad Pablo de Olavide, Sevilla (España)
E-mail: ncorram@upo.es

⁴ Universidad Pablo de Olavide, Sevilla (España)
E-mail: mfmunbel@upo.es

through the creation, performance and reception of theatrical productions, as well as their promotion on the internet and social media. The results are empowering and enabling homeless people, very identified with a process of creation established through mutual learning of the ontological, epistemological, axiological and emotional assumptions of scientists and homeless people.

Keywords: Theater; activism; ethnography; social intervention; homelessness.

Sumario: 1. Introducción. 2. Creación Colectiva Teatral y Etnografía: una propuesta de investigación-acción-participativa. 3. Análisis y Resultados. 3.1. Institucionalización, homogeneización, incomunicación. 3.2. Estereotipo, prejuicio y estigma. 3.3. Comunicación, capacitación, acción. 4. Discusión y conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Del Campo-Tejedor, A.; Cordero-Ramos, N.; Muñoz-Bellerin, M. (2019) Etnografía y *Creación Colectiva Teatral*. Una década de *artivismo* con personas sin hogar en Sevilla. *Arte, Individuo y Sociedad* 31(3), 471-490.

1. Introducción

La falta de vivienda digna o *sinhogarismo* es un problema de las sociedades contemporáneas, vinculado a la exclusión social, hasta el punto de que la literatura ha pasado de hablar de “chronically homeless people” (Kuhn y Culhane, 1998) a “multiple exclusion homelessness” (Carter, 2007; Fitzpatrick et al., 2011) y “homeless people with complex needs” (Dwyer et al., 2015). En España, se estima que son 40.000 las personas sin hogar (en adelante PSH) atendidas por diversos servicios, y muchas más las que viven en la calle sin recibir prestación alguna, dado que no se computan estadísticamente (Hildegard, 2012). A pesar de ello, no ha habido un planteamiento integral y coordinado en las políticas sobre el sinhogarismo, caracterizadas por las medidas asistencialistas (Cabrera, 2008) que generan recursos institucionales de acogimiento temporal, y una cobertura de necesidades o rentas básicas (Cabrera y Rubio, 2008). El caso español está acorde con la situación observada en otros países de nuestro entorno (Warnes et al., 2003; Dwyer et al., 2015; Warnes y Crane, 2006, p. 417).

La última encuesta realizada por el Instituto Nacional de Estadística a las PSH, en el año 2012, muestra una preocupante insatisfacción: el 44,4% de las PSH opina que los servicios institucionales les ayudaron “poco o nada” (INE, 2012, p. 9). Los centros de acogida generan espacios de internamiento y concentración de personas, enfocados a cubrir transitoriamente necesidades básicas, pero no permiten procesos de empoderamiento, crecimiento personal y capacitación que les facilite reintegrarse en las actividades “normalizadoras” (Dwyer et al., 2015). Como alternativa a estas políticas institucional-asistencialistas, están surgiendo otras como *Housing First* (Tsemberis, 2010), que prioriza la obtención de una vivienda estable, el apoyo comunitario y la utilización de albergues solo para casos excepcionales. La ruptura de la lógica asistencial imperante requiere realizar un trabajo de información y formación con trabajadores sociales y otros interventores, pero sobre todo es imprescindible la participación de las PSH, para que pasen de objetos a sujetos de la intervención (Ruiz, 2005)

Este texto analiza una propuesta de intervención socio-educativa, surgida en 2007, y promovida y estudiada a la vez bajo parámetros de las ciencias sociales y

el arte, la creatividad y la educación artística, en el marco de la reflexión sobre las posibilidades de aplicar formas artísticas a la solución cooperativa y colectiva de los problemas de las PSH, ámbito donde muy pocas veces se han experimentados formas de “terapia artística” o “activismo artístico”⁵. Entendemos que la *arteterapia* (Kaplan, 2007; Kapitan, 2015) y el *artivismo* (Delgado, 2014) se dan la mano cuando la acción está guiada por la conciencia de la relación entre el sufrimiento humano y la desigualdad social, y existe un compromiso de transformar —a través de algún tipo de manifestación artística— situaciones en que las personas están privadas de sus derechos. En nuestro caso, el par arteterapia y artivismo se aúna con una intención investigadora, en el contexto de una Tesis Doctoral sobre arte e intervención social⁶. Dos contextos constituyen la base de lo que se ha consolidado como una investigación-acción-participativa (IAP): por un lado, el artivismo con un grupo de teatro amateur creado por PSH en diferentes situaciones vitales: asistidos en centros de acogida, habitantes en viviendas tuteladas pero también en la calle; por otro un trabajo de corte etnográfico, aunque también teatral, realizado en dos centros de acogida. Además de los particulares métodos utilizados tanto en la investigación como en el marco del artivismo, la originalidad del caso estriba en que se trata de la única experiencia de un grupo de arte constituido por PSH en toda España. El texto aspira a reflexionar sobre las razones, los logros y los retos de un singular activismo teatral en un contexto de radical exclusión.

2. Creación Colectiva Teatral y etnografía: una propuesta de investigación-acción-participativa

La CCT tiene sus orígenes en los años 60 y 70 en Europa y América Latina (Garzón Céspedes, 1978). Especialmente en este último ámbito, la CCT se desarrolló a través de algunos grupos de teatro independientes que comenzaron a utilizarlo como un medio de expresión y afirmación identitaria frente a lo que se experimentaba como invasión colonial y patrones culturales hegemónicos. *Grupo Teatro Escambray* en Cuba, *Libre Teatro Libre* en Argentina o *Teatro Experimental* de Cali y *La Candelaria* en Colombia, son ejemplos de estas iniciativas. Para nuestra particular propuesta, fueron decisivas las elaboraciones teórico-artísticas de algunos dramaturgos colombianos, como Enrique Buenaventura, que comenzaron a sistematizar este método, que aspiraba a pautar una producción teatral colectiva, abierta, espontánea, pero estructurada y con una intención investigadora (Cardona, 2009, p. 107). La CCT implica hacer teatro pero también conocer y conocerse. Para M. Cardona, experto en uno de los más universales creadores de la CCT como es Enrique Buenaventura, esta es una metodología científica que está “precedida y acompañada por la investigación a diferentes niveles: histórico, sociológico, político e investigación científica en torno al propio trabajo artístico” (Cardona, 2009, p. 107).

En noviembre de 2007 nace en Sevilla *Teatro de la Inclusión*, por iniciativa de 9 PSH (7 hombres y 2 mujeres) y uno de los autores de este texto, en su rol de *facilitador-mediador-dinamizador* (Kaner, 2014), a raíz de un *Taller de habilidades*

⁵ Como excepción cabe destacar el trabajo de Pat B. Allen (2007).

⁶ Muñoz Bellerin, M., “Trabajo social y creación colectiva teatral. Una década con personas sin hogar en Sevilla”. Programa de Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad Pablo de Olavide (Sevilla).

sociales y tratamiento de conflictos realizado durante nueve meses en el año 2007, y dirigido a 16 internos del Centro de Acogida Municipal de Sevilla (en adelante CAM). Desde entonces, el grupo ha desarrollado su trabajo en diferentes espacios: centros de acogida, pero también parques, plazas o colegios públicos. En total, 63 PSH (51 hombres y 12 mujeres) han participado en un proyecto que se ha ido configurando como de producción teatral, pero también de expresión, reflexión, investigación, formación y acción social. Frente a la generalizada anomia, la pasividad y el pesimismo observados frecuentemente entre PSH (Vance, 1995; Patterson y Holden, 2012), el grupo fue asumiendo al principio dinámicas de simples juegos corporales y teatrales (Grotowski, 1999), hasta afianzar una manera de producción artístico-educativa centrada en el modelo de *Creación Colectiva Teatral* (en adelante CCT).

En nuestra propuesta, desarrollada conjunta y progresivamente con las PSH, hemos consolidado la CCT como un método de investigación-acción-participativa (IAP) que utiliza el teatro como proceso de aprendizaje y de producción a partir de la sinergia instituida por una pedagogía emancipadora (Freire, 2006), la narratividad identitaria desde el reconocimiento (Ricoeur, 2005, p. 110) y la deconstrucción y reconstrucción de los discursos por parte de los protagonistas (Foucault, 2014). Resumidamente, la dinámica se ajusta a las siguientes fases: taller de conocimiento mutuo, entrenamiento y preparación artística; elección consensuada de las problemáticas, los temas y subtemas; desarrollo de microrelatos desde las experiencias subjetivas; investigación teórica: análisis crítico en diferentes áreas, tales como la creación socio-política, el arte, el teatro, las ciencias sociales o la IAP; investigación artística a través de improvisaciones; montaje y representación. En definitiva los participantes, tras consensuar una problemática que les afecta, y experimentando con diferentes técnicas teatrales —desde el teatro imagen (Boal, 2009), el dibujo colectivo (Laferrière, 2001), el sí mágico (Stanislawski, 2003), hasta improvisaciones por analogía y acercamiento al tema o texto (Buenaventura, 1978), o improvisaciones narrativas (Johnston, 2002)—, acaban construyendo y poniendo en escena una obra de teatro, en la que plasman sus inquietudes, problemas y propuestas de solución.

En esta década el grupo ha conseguido producir seis obras teatrales representadas en diferentes lugares:

Tabla. 1.

Año de producción	Título de la obra	Algunos lugares de representación (en Sevilla, salvo indicación expresa)	Enlaces a YouTube
2008	Tristeza de Mundo	Muestra Internacional de Teatro de Investigación. Centro Penitenciario de El Puerto de Santa María (Cádiz). Jornadas de Médicos del Mundo. Jornadas de Teatro Inclusivo. UPO. Teatro Municipal, Ayto. de Sevilla. Jornadas de Puertas Abiertas del Centro de Acogida Municipal.	https://www.youtube.com/watch?v=VOn-jHQ3XB0
2010	El Drama es Nuestro	Muestra Internacional de Teatro de Investigación. Centro Penitenciario de El Puerto de Santa María (Cádiz). Sala El Cachorro. Universidad de Cádiz. Teatro Infanta Leonor (Jaén). Jornadas Universidad de Sevilla.	https://www.youtube.com/watch?v=MjEm2ZLTd3A
2011	Naturaleza Humana	Muestra Internacional de Teatro de Investigación. Sala El Cachorro. Jornadas UPO.	Blog:artivismosocialteatroinclusion.blogspot.es
2013	Se Comparte Mundo	Muestra Internacional de Teatro de Investigación. Sala El Cachorro. Jornadas Municipales de Personas sin Hogar.	Blog:artivismosocialteatroinclusion.blogspot.es
2014	La Espera	La CasaLa Teatro. Sala El Cachorro. Jornadas Culturales Polígono Sur.	-
2016	Breves Relatos de Vergüenza y Olvido	Jornadas de Teatro Social (Úbeda). Jornadas Municipales de Personas sin Hogar. Muestra Internacional de Teatro de Investigación. Centro de Documentación Andaluz de Artes Escénicas. Festival de Teatro TE VEO.	Blog:artivismosocialteatroinclusion.blogspot.es

Estas producciones se difunden también a través de la plataforma *youtube*, *Facebook* y por medio de un *blog* creado por iniciativa de algunos de los miembros del grupo, con la intención de recibir un necesario *feed-back* más allá de los momentos teatrales en vivo, o de las reflexiones en otros ámbitos (académicos, por ejemplo). En la actualidad el grupo está formado por 11 personas (4 mujeres y 7 hombres) y continúa actuando y ensayando en nuevas propuestas.

El segundo contexto de investigación está constituido por dos centros de acogida, el *Centro de Acogida Municipal* (CAM) y el *Centro Miguel de Mañara* (CMM), ambos en Sevilla, lugares donde se realizó un trabajo de campo etnográfico durante 18 meses, entre 2015 y 2016. En el primero participaron en el estudio 25 personas (17 hombres y 8 mujeres) y en el segundo 10 (3 mujeres y 7 hombres). En paralelo a la experiencia del *Teatro de la Inclusión*, ambas instituciones acogieron la propuesta de programar en cada centro un *Taller de expresión y creatividad* y otro específico de CCT en el que decidieron participar 11 personas. A consecuencia de las 17 sesiones desarrolladas bajo la guía de la CCT, 6 de las 11 PSH elaboraron una *performance* bajo el título *La verdad que nadie quiere ver*, escenificada varias veces en 2015 y divulgada en Internet a través de un montaje desarrollado por los propios actores, con la ayuda de una asistente técnica en medios audiovisuales.

El objetivo central de la investigación llevada a cabo en ambos contextos radica en comprender y contribuir a revertir las situaciones de exclusión, incompreensión y sufrimiento que experimentan las PSH, especialmente aquellas asistidas en centros de acogida, desarrollando un marco teórico-metodológico de investigación-acción-participativa centrado en la CCT y la etnografía. Desde el punto de vista de la etnografía, el trabajo se ha desarrollado siguiendo cuatro técnicas fundamentales: la observación participante, las entrevistas semiestructuradas, los grupos de discusión y las microhistorias de vida. Así se ejecutaron un total de 95 sesiones planificadas, con 22 diálogos, 28 grupos de discusión, 10 microhistorias de vida y 39 sesiones de teatro. Sin embargo, el estudio desbordó estas técnicas, y generó una intensa y duradera relación de trabajo con las PSH, movida por la con-vivencia, el diálogo y la experimentación, siguiendo la propuesta de “etnografía como práctica de participación/conversación/innovación” (Del Campo, 2017, pp. 213-238). En esta perspectiva, la con-vivencia supone retomar la idea de Dilthey (1944) según la cual comprender a otro significa *revivir* sus estados psicológicos, lo que permite también una comunicación horizontal, que según Habermas (1990) solo se da con un substrato compartido de experiencias comunes. Semejante a lo que, siguiendo a Bourdieu (1996), podríamos llamar *interiorización consciente y crítica del habitus del otro*, la con-vivencia supone la observación a través del aprendizaje de las prácticas de experimentación y comunicación de los sujetos estudiados.

El diálogo —la segunda columna de esta propuesta— parte no solo de que “es en la participación comunicativa donde se da el conocimiento” (Del Campo, 2017, p. 216), sino que “este requiere cierta reflexividad”. Retomando ciertas proposiciones de Husserl y Schütz, planteamos que, aunque interpretamos nuestras acciones en relación a ciertos marcos de la experiencia (Goffman, 2006), en muchos casos el sentido de los comportamientos solo se explicita coherentemente de manera retrospectiva, de ahí que resulte imprescindible hacer aflorar sensaciones, sentimientos y emociones, que pueden ser después analizados conjuntamente.

Finalmente, la con-vivencia y el diálogo están guiados por la experimentación. El fin no es tanto explicar el comportamiento del otro a partir de paradigmas del

investigador, sino crear retroalimentaciones guiadas por el aprendizaje mutuo de los marcos ontológicos, epistemológicos, axiológicos y emocionales del investigador y los sujetos investigados, para crear marcos comunes de comprensión (Del Campo, 2017). Siguiendo a Rorty (1983, p. 162), lo que buscamos no es tanto una *representación objetiva de la realidad* (lo que Rorty denuncia como la falacia del espejo), sino más bien una *representación conversacional*. En este paradigma, el *conocimiento objetivo* se sustituye por el *conocimiento intersubjetivo*, y la *certeza sobre una realidad* deja su lugar a la *certeza para actuar* en una realidad. La experimentación tiene en el CCT una vía fecunda: destronada la idea de verdad y sustituida por la de “verosimilitud o afirmación justificada” (Rorty, 1983, p. 161), se intenta tanto en las conversaciones, los debates, como en la propia producción teatral, crear una *comunicación consensual* (Habermas, 1990) que sirva como útil educativo (Bassols, 2012) con vistas a comprender y actuar colectivamente.

La innovación que planteamos en nuestro estudio es, por lo tanto, triple; en primer lugar por el uso de la CCT para el activismo con grupos de PSH, así como por su instrumentalización como ámbito de reflexión, problematización, comunicación, educación y acción social a partir de los centros de interés y problemas de los participantes⁷. En segundo lugar, porque adapta experimentalmente a contextos de exclusión, una original propuesta de “etnografía como práctica de participación/conversación/innovación” (Del Campo, 2017), desarrollada hasta la fecha en otros ámbitos como el de los estudios indígenas⁸. Pero sobre todo, y en tercer lugar, la originalidad estriba en conjugar nuestra particular manera de entender la CCT y la etnografía como una propuesta de IAP (fig. 1).

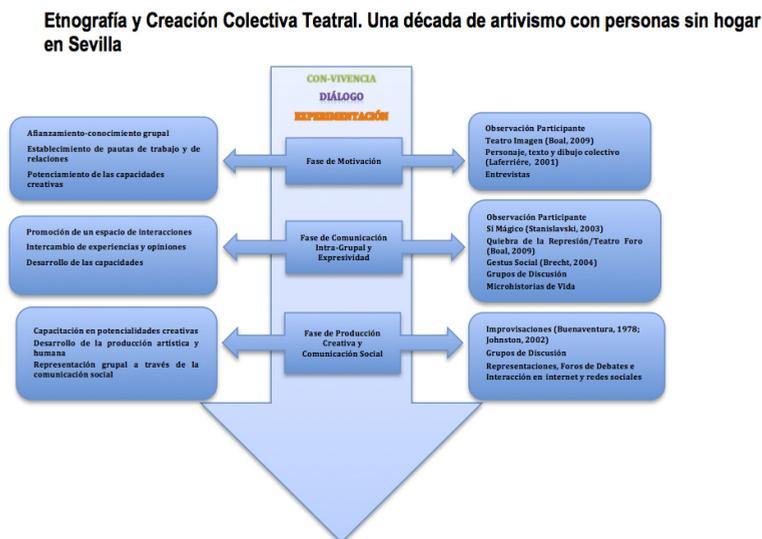


Figura 1. Esquema de investigación. Fuente propia.

⁷ Reconocemos antecedentes de teatro social participativo que nos han inspirado, como la obra creada por Joanne Littlewood con personas marginadas en el Londres de la posguerra.

⁸ Von Mahs (2013) es un notable antecedente de etnografía con PSH.

3. Análisis y resultados

Especificamos a continuación algunos de los ámbitos donde esta IAP ha incidido con mayor notoriedad, describiendo por un lado algunas de las dinámicas de producción y escenificación de las obras teatrales, y por otro interpretando las prácticas y los discursos que afloraron tanto en la etnografía como a raíz de las diferentes técnicas aplicadas en la CCT.

3.1. Institucionalización, homogeneización, incomunicación

“Estoy institucionalizado” es una expresión habitual entre las PSH de esta investigación, dado que mayoritariamente viven en centros de acogida que son experimentados, en gran medida, como “instituciones totales”, tal y como las describió Goffman (2008, p. 15) al hablar de la “tendencia absorbente y totalizadora” (*ibid.* 20) de muchos establecimientos sociales. En una entrevista a una educadora de uno de los centros de acogida, esta reconoce que “la dinámica de la institución no te permite ver con profundidad las realidades ni las emociones de estas personas. Es una dinámica donde hay unos esquemas muy cerrados y fijos de trabajo”. Por su parte, las PSH alegan que “las normas y permisos constantes que hay aquí” (mujer, 47 años⁹) resultan “asfixiantes”. La relación entre los técnicos de los centros de acogida y los internos es experimentada como de “sumisión, (en la que) no hay solidaridad ni ayuda” (m.47). La función principal es el control: “es una persecución, están todo el tiempo controlando lo que haces” (h.44), hasta el punto de comparar el centro de acogida con una cárcel. Un exconvicto de 51 años veía claros paralelismos: “esto es igual que la prisión... no es lo mismo... pero estás encerrado”. De ahí la sensación generalizada de que “vivir aquí es un fracaso” (h.55), hasta el punto de pensar en poner fin a dicha situación: “He llegado a pensar en coger una correa y colgarme; me siento acorralado y vigilado, es peor que una cámara [de seguridad]” (h.61). La mayoría experimenta que “no estás considerado como una persona útil” (h.38), de ahí que, en vez de “aprovechar el tiempo”, “hay horas y horas muertas [en] que no hacemos nada” (h.44). Efectivamente, en nuestra etnografía pudimos comprobar cómo entre los espacios comunes más frecuentados están las salas de televisión, donde la gente se agolpa sin más comunicación que la que emana de la pantalla.

Los internos consideran que “no se tienen en cuenta las circunstancias por las que pasamos” (m.32), es decir, las causas que ocasionan la pérdida del alojamiento o la heterogénea situación de vulnerabilidad (Dwyer et al., 2015; Carbonero y Ruiz, 2016). El interno se experimenta como un objeto homogeneizado, burocratizado y vigilado (Goffman, 2008, p. 22), casi un subhumano: “aquí no se escucha”, argumenta un joven de 26 años, con la continua sensación de que el interno es procesado con indiferencia en un protocolo como si fuera “un animal”, lo que concuerda con las quejas observadas en otros estudios con PSH (Dwyer et al., 2015). El antropólogo Ruiz Ballesteros (2005) denuncia una dinámica de intervención vertical y burocratizada, que un miembro del *Teatro de la Inclusión* denominó en uno de los grupos de discusión, la “rueda del hámster” y que recuerda al mito de Sísifo

⁹ En lo sucesivo utilizamos las siguientes abreviaturas: m=mujer, h=hombre, número=años. Así este individuo sería identificado como m.47.

utilizado por Castel (2002, p. 363) como metáfora de la imposibilidad de cambiar los acontecimientos.

Por las mañanas acudo a rehabilitación, al mediodía voy a comer a un comedor público, todos los días del año acudo a un centro de acogida, así sucesivamente un día tras otro..., en todos esos sitios hay profesionales que comen de mis problemas. Me siento como un hámster en una jaula. Voy de una institución a otra..., pero nunca puedo salir de ahí. Las instituciones te colocan siempre en el punto de partida (h.48).

En la CCT *La verdad que nadie quiere ver*, hay una escena que simboliza la “tendencia absorbente o totalizadora” (Goffman, 2008, p. 18) en la cual se anula la identidad del interno, transformándolo en “un autómatas” (h.34). El protagonista (una PSH acogida en una institución) recibe las constantes negativas como respuesta a las diferentes iniciativas o necesidades: “No podemos participar [en nada]” (h.50). En otras obras representadas por *Teatro de la Inclusión*, la totalización institucional es escenificada por “restricciones de contactos” (Goffman, 2008, p. 22) entre internos y personal, incluso por relaciones antagónicas y de incomunicación total, con personajes que utilizan máscaras inexpresivas y cuerpos rígidos y altivos, en el rol de “profesionales de la intervención”. La CCT permite y estimula un alto grado de flexibilidad, incluso de improvisación, dependiendo de cómo van modificándose las circunstancias de las PSH, o teniendo en cuenta el público o el escenario concreto. En una de las representaciones de *Breves relatos de vergüenza y olvido* (fig. 2) la disposición del escenario permitió que se marcara significativamente la ausencia de una interacción horizontal entre internos y personal de la institución.



Figura 2. Actuación en el Festival de Teatro Social de Úbeda, marzo 2017.
Fotografía de los autores.

Una de las actrices bajó a la platea donde se encontraba el público. El propósito comunicativo era sencillo pero eficaz: situado en un nivel superior, el personaje que representaba a la institución total se dirigía a la interna con arrogancia, mientras que esta necesitaba alzar la cabeza y la voz para ser oída. La cercanía del público a la interna estimuló la identificación de aquel con el sufrimiento de la protagonista.

3.2. Estereotipo, prejuicio y estigma

Entendido como la identidad deteriorada que inhabilita para la plena aceptación social (Goffman, 2010), el estigma de las PSH supone una evidencia suficientemente estudiada (Mayor, 2011). Tan devastadores son sus efectos, que no es casualidad que los pocos proyectos de arteterapia con PSH se hayan esforzado en contribuir a la desestigmatización (Allen, 2007). Este estigma hunde sus raíces en arraigadas categorías estereotípicas, como el mendigo o el vagabundo (Castel, 2002, p. 75). El etiquetaje estigmatizante puede ser analizado con las propias PSH como una “tecnología de la anomalía humana”, en términos de Foucault (2001, p. 62). No poseer una vivienda es un “símbolo de estigma” (Goffman, 2010, p. 62), que suele reforzarse con otras carencias que alejan a la PSH de la normalidad ciudadana: “me quitaron los hilos que me sostenían como persona: uno de esos hilos es el trabajo, otro el del hogar, el de la familia y el hilo de la sociedad” (m.49). Si a estas carencias se les añaden marcas físicas contraídas por el sujeto a través de enfermedades, o por el consumo continuado de tóxicos, y que señalan cuerpos demacrados y enjutos, la estigmatización se hace más evidente, lo que genera una continua sensación de estar expuesto (Goffman, 2010, p. 27), “como si estuvieras desnudo” (h.50).

Familiarizados progresivamente con la jerga académica, las PSH hablaban sin tapujos de “estereotipos”, “prejuicios” e incorporaron pronto la visión foucaultiana sobre la construcción de la anormalidad y el paradigma goffmaniano sobre el estigma y la teoría del etiquetaje: “La sociedad te etiqueta, te pone la etiqueta y tienen que pasar muchos años para poder quitártela” (h.56). Las PSH creen que la institucionalización uniformadora está relacionada con el etiquetaje: no solo en la calle, también en los centros los etiquetan, categorizan y clasifican como anormales. Hay quien asume el estigma y dice sentir “vergüenza” de sí misma (m.45), mientras que otros hablan de la necesidad de desprenderse de “una huella que es mucha huella; mientras antes la entierres mejor para salir adelante” (h.52).

Las PSH sienten que en gran medida el estigma está relacionado no tanto con la criminalización, sino con la culpabilización (Scanlon y Adlam, 2008, 2011; Dwyer et. al, 2015): “Todavía hay gente que sigue diciendo que somos mendigos y que estamos así porque queremos” (h.63). En las obras teatrales representadas, el estigma está representado por medio de dos tipos de *gestos escénicos* (Brecht, 2004): a) desde el estatus social de inferioridad sentido por los personajes en calidad de representantes de un colectivo “desacreditado” (Goffman, 2010, p. 62), y b) desde el caos y la desesperación que provoca una estigmatización cronificada y que es escenificada en actos de violencia o muerte. Los efectos del estigma suelen estar recogidos en iconos sonoros y gestuales. En el primer caso son gritos, quejidos y canciones que relatan la pesadumbre del desacreditado. Así ocurre en la creación colectiva *Tristeza de mundo* (fig. 3) donde los espectadores pueden ver cómo una serie de personajes representativos de diversas instituciones sociales (la familia, la religión, etc.) provocan la desacreditación de una PSH en una situación en la que le señalan de manera acusadora.



Figura 3. Actuación en Teatro Municipal de Sevilla, abril 2009.
Fotografía de los autores.

Estos repitan una y otra vez, a modo de tantra, apelativos estereotípicos y estigmatizantes como *mendigo*, *desahuciado*, *vagabundo*, *pobre*, *excluido*, *nadie*, *nada*, mientras el protagonista se desespera paulatinamente hasta no aguantar más y grita *¡basta!*. Arrodillado, humillado, crucificado simbólicamente, la PSH, sin embargo, se revela desde su posición de inferioridad, e implícitamente insta a los espectadores a reconocerse en los estigmatizadores pero también en el estigmatizado.

En el segundo caso, los iconos gestuales son expresados por medio de la deformación física (rostros desfigurados, deterioro de miembros físicos) o la locura (enajenación de la mente provocada por el sufrimiento). En *Breves relatos de vergüenza y olvido* se opta por un tipo de monstruosidad física que expresa simbólicamente la deshumanización a la que están sometidas las PSH. En una escena (fig. 4) dos personajes que representan PSH comienzan a descomponerse hasta llegar a un tipo de distorsión en la que sus cuerpos son miembros inermes. Mientras las PSH escenifican su cosificación desarticulada, otros actores, mezclados con el público, representan a una sociedad que asiste al espectáculo de la degradación con indiferencia.



Figura 4. Actuación en El Gallo Rojo, 2016.
Fotografía de los autores.

3.3. Comunicación, capacitación, acción

Muchas PSH consideraron que la práctica teatral sirvió no solo para que pudieran expresar sus sentimientos y emociones, sino para *problematizar* su situación. “El teatro es una manera de manifestar los sentimientos, de contar nuestras vivencias que son muchas y nuestras” (m.54). Los debates y obras teatrales pudieron plasmar desgarradoramente lo que los estudios vienen confirmando en los últimos años; que el *sinhogarismo* es un proceso complejo asociado a desempleo, ruptura de vínculos e interrelaciones, episodios de violencia o dependencia del alcohol y drogas, problemas físicos y mentales, incluso, en algunos casos, procesos enquistados de institucionalización (Fitzpatrick et al, 2011; McDonagh, 2011; Dwyer et al, 2015).

Frente a la incomunicación, la anulación y la burocratización del humano, propia de las instituciones totales (Goffman, 2008, p. 23), la educación artística (Gardner, 2011) potenciada por la pedagogía teatral pretende activar un tipo de relaciones que tiene en cuenta las vivencias y los núcleos de interés de las PSH. Muchas de las improvisaciones dejaban ver la situación de “asfixia emocional” de los internos, y la necesidad de que los interventores permitieran “una comunicación más humana”, en la que uno no es tratado como una simple categoría, sino que “comprendan cómo somos, cómo soy”. Esto supuso, según ellos mismos confiesan, un elemento liberador y creador de redes. “Ellos no nos comprenden, solo nosotros nos comprendemos”, puede ser una conclusión que ayuda a mantener los “estereotipos

antagónicos” (Goffman, 2008, p. 24), típicos entre internos y supervisores. Pero tomar conciencia de estas relaciones viciadas, fue fundamental no solo para intentar propiciar encuentros desprovistos de prejuicios, sino también para construir redes de solidaridad, empoderarse y poder plantear alternativas.

Las experiencias teatrales fueron asumidas como un marco donde “tomarse en serio”, frente a lo que experimentan en los centros de acogida: “lo que estamos haciendo aquí..., fuera no lo haces, ahí fuera (se refiere al resto de actividades organizadas) no hay conversaciones serias” (h.56). El teatro permitió tanto las disquisiciones profundas, ideáticas, como las emociones más impulsivas, representadas a través de improvisaciones, que tenían un hondo efecto catártico, y que generaban la identificación colectiva. Algunas de las imágenes expuestas en técnicas como *improvisaciones personales* (Johnstone, 2002) o *teatro imagen* (Boal, 2009) que representaban momentos y situaciones procedentes de las experiencias de los actores, sirvieron de signos identificativos para el grupo. Después de una de las *improvisaciones* ejecutadas por un actor a partir del tema del “miedo cuando dormía al resguardo del cajero automático de un banco en noches de invierno”, una mujer de 65 años expresó: “en cuanto vi la imagen sentí que esto lo he vivido yo, eso me ha pasado a mí”. Este acto de reconocimiento mutuo entre dos PSH permitió reorganizar el sentido de la experiencia (Goffman, 2010) desde el teatro. “Veo ahora que la situación que me pasa, les pasa a otros como yo” (h.57). Pero también, las PSH vieron la necesidad de prestar atención a las situaciones particulares de cada cual, dado que, dentro de una común situación de exclusión, las experiencias eran también diferentes. Así, se concluía frecuentemente que no se puede “pedir comprensión sin comprender a los demás, hay gente en el albergue que no ven salida a sus vidas y se derrumban” (v.40).

En uno de los foros de debate desarrollados después de una sesión teatral de *Teatro de la Inclusión*, un espectador se reconoció como usuario de un centro de acogida y espetó al resto del público: “Por la vida que he tenido que llevar en la calle, me he sentido reflejado totalmente en la obra. Miren, yo me he visto una noche que intentaron quemarme... (*llora*), la gente no sabe lo que sufrimos” (v.47). El teatro se convierte, a través de episodios que están en la memoria, en medio de reconocimiento (Ricoeur, 2005) en el momento en el que se produce una identificación entre las partes, pero, también, en un útil socio-educativo, cuando estas experiencias son señaladas y significadas hacia el resto de la sociedad. En algunas obras, como *El Drama es Nuestro*, *Naturaleza Humana* y *Se Comparte Mundo*, se instaba a que el público participara activamente, subiendo a escena, a la manera de Luigi Pirandello en *Seis personajes en busca de autor*, lo que rompe con las distancias y las barreras etiquetadoras entre normales y anormales (Foucault, 2001). En *Naturaleza Humana* (fig. 5) un grupo de personajes expresan la degradación humana a través de cuerpos encorvados, gesticulando de manera irracional, y emitiendo lamentos estridentes, cacofónicos. Poco a poco estos personajes se identifican en una especie de drama común hasta que irrumpen en la platea de espectadores. Allí, deambulando entre las filas y las butacas, intentan entablar comunicación con la sociedad.



Figura 5. Actuación en Sala El Cachorro, junio 2012.
Fotografía de los autores.

En *Se comparte mundo* se escenifica lo que las PSH involucradas en este proyecto entienden como su experiencia en el sinhogarismo, poniendo énfasis en que “esto pude ocurrirle a cualquier ser humano”. En una de las escenas, los personajes reproducen un estilo de vida normalizado: comen, fuman, cantan, pasean, trabajan. El mundo simple, cotidiano, incluso trivial, es feliz. Progresivamente, una serie de hitos quiebran la normalidad: la enfermedad, la muerte de un ser querido, la ruina económica en una empresa. El resultado final de este corte vital es trágico: en una última escena, los personajes simbolizan lo que algunas PSH expresan como una especie de enajenación (“la pérdida de todos los valores, te conviertes en un monstruo para ti mismo”, h.54) o una “prisión” (h, 56). Para ello, atan con cuerdas gruesas a uno de los protagonistas. Este es inmovilizado, y es zarandeado hasta que queda inerte, “prisionero de las circunstancias”, “como si no tuviera vida”.

Las respuestas ante este tipo de *performances* donde se pide activamente la participación del público suelen generar reacciones que van desde el asombro y la parálisis de algunos hasta la entusiástica actuación inclusiva de muchos espectadores. En este último caso descrito, cuando el protagonista está maniatado, el resto de los personajes se quedan mirando, interrogando al público en silencio. En varias ocasiones, tal como se aprecia en la fig. 6, parte del público irrumpe en escena, emocionado, para desatarlo. Es un claro ejemplo de sacudida emocional, identificación con el sufrimiento ajeno e incitación a la acción que, en algunos casos, ha generado interesantes involucraciones por parte del público, más allá de la obra de teatro.



Figura 6. Actuación en Teatro Nuevos Territorios, octubre 2014.
Fotografía de los autores.

En los diálogos llevados a cabo, tanto durante la etnografía como durante la propia CCT, las PSH valoran que el propio montaje de la obra, así como los debates internos, generaron un marco de necesaria colaboración, y aun de reflexión entre personas acostumbradas al individualismo y el “sálvese quien pueda” en situaciones de recursos limitados: “El teatro me sirve para mi superación personal, de pertenencia a un grupo; pertenecer a algo, esto tiene mucho valor para mí” (h.53). En última instancia, la CCT se ha consolidado no tanto como un producto, sino como un proceso, de ahí que muchas PSH consideran dichas dinámicas “un camino”, “un reto”, siempre cambiante y creativo. En ocasiones, la sensación de estar realizando cosas excepcionales, atípicas, desarrolladas además con útiles y lógicas contrarias a las de la sociedad hegemónica, confiere a las actividades teatrales un recurso para la configuración de lo que Castells (2013) llama “identidad de resistencia”. Por un lado, el teatro es visto como una actividad normalizadora: “El teatro supone asumir una disciplina en mi vida pues tengo que llevar a cabo una serie de técnicas y esto me aporta un quehacer en la vida” (h.53). Pero por otro, es experimentado como algo singular, extraordinario, que permite “decir y hacer cosas de otra forma” (h.53). La capacidad de organizarse y obrar colectivamente, y llevar a buen puerto una obra teatral *consigo mismos y sobre sí mismos*, generó notables satisfacciones. “Se trata también de demostrar a la gente que valemos” (h.51). Participar, por ejemplo, en la Muestra Internacional de Teatro de Investigación (MITIN), y hacerlo con éxito, desataron procesos de autoestima insospechados (fig. 7). En Facebook y o en el blog, las PSH reciben el reconocimiento de los espectadores, semanas después de representar las obras, mientras los actores siguen comunicando en las redes su experiencia: “Mi Cuerpo Está Marcado Por Las Cicatrices De La Ignorancia” (h.54). “¡Cuánto arte y cuánta verdad!... ¡Óle el teatro de la inclusión!”; escribe un anónimo espectador de la obra *Breves relatos de vergüenza y olvido*.



Figura 7. Actuación en la Muestra Internacional de Teatro de Investigación (MITIN), octubre 2008.

Fotografía de los autores.

4. Discusión y conclusiones

Formado por individuos acostumbrados a vivir en un contexto de violencia social, el *Teatro de la Inclusión* y las prácticas de CCT en los centros de acogida pudieron generar, no sin problemas, un acuerdo colectivo en el que se instituyó ese espacio como lugar de relación y ensayo de relaciones basadas en el respeto, el trabajo colectivo, la responsabilidad y el diálogo, habilidades sociales necesarias para el desenvolvimiento en la vida cotidiana. En las entrevistas y los grupos de discusión, pero también en el trabajo de campo diario, quedó evidenciado que, tras las obras teatrales, las PSH manifestaban tener una mayor conciencia de su propia situación, así como de la de otros, al igual que se sorprendían a sí mismos siendo capaces de problematizar las complejas circunstancias de sus vidas, y hacerlo de tal manera que llegara emotivamente a los espectadores. La CCT alentó la expresión de historias silenciadas, la identificación de las situaciones, la creación de espacios de participación y diálogo, así como el empoderamiento en cuanto a hacerse oír, relatar sus propias vivencias, y comunicarlas a un público amplio, tanto en las actuaciones en vivo como a través de Internet y las redes sociales. Creatividad artística, educación en valores, consenso colectivo y cambio social, acabaron constituyendo las cuatro bases de este activismo teatral.

El modelo etnográfico utilizado permitió la con-vivencia a largo plazo, e instauró relaciones que limaron las habituales categorizaciones estereotípicas frecuentes en el modelo vertical-burocrático-institucional de interventor-intervenido. La generación de un clima de confianza mutua, y el interés recíproco por conocer a través del diálogo consensual los presupuestos ontológicos, epistemológicos, axiológicos y

emocionales del investigador y las PSH, enriquecieron la comprensión mutua de las lógicas de las ciencias sociales y de la intervención, las posibilidades del teatro y la experiencia de los PSH, y alentaron a plantear problematizaciones y soluciones experimentales, que eran comunicadas a la sociedad civil, a otros PSH, pero también a los responsables de los centros de acogida.

Las entrevistas, grupos de discusión, charlas informales, nos confirman que las obras teatrales influyeron en la modificación de las imágenes estereotípicas que tenían sobre las PSH, con lo que se consiguió el propósito educacional, máxime cuando se instauraron interesantes retroalimentaciones entre el público y los actores (tras las obras y, después, en las redes sociales), lo que supone uno de los propósitos fundamentales del artivismo: promover las relaciones de comprensión y solidaridad (Kapitan, 2015, p. 105), especialmente con colectivos marginados, invisibilizados e ignorados. Pero lo que no es quizá menos relevante: también se modificaron los tópicos de las propias PSH. Como *textos culturales* (Geertz, 2007), las obras teatrales permitieron a las PSH tener una dimensión de su propia subjetividad, complejizándola y considerando las posibilidades de cambio. Varias de las PSH consideran ahora que su situación no es irreversible, que no deben esperar el cambio necesariamente de los programas institucionalizados, que sí pueden llevar a cabo acciones a la vez innovadoras y creativas que les reporten satisfacción, reconocimiento y que contribuyan a “cambiar las cosas con el teatro” (m.53), habida cuenta de que “el teatro es parte de la transformación que quiero llevar a cabo en el futuro con mi vida” (h.47).

En gran medida, la consecución de los objetivos tiene que ver con procesos dilatados en el tiempo, liderados por personal cualificado y dispuesto a la con-vivencia, el diálogo y la experimentación, con el objetivo de instaurar relaciones comprometidas, duraderas y creativas (Lewis, 2006), en detrimento de las usuales experiencias breves de voluntarios bienintencionados pero carentes de suficiente preparación y dedicación (Kapitan, 2015). En este sentido, la triple innovación teórico-metodológica expuesta atrás, contribuye a las propuestas transdisciplinarias que intentan conjugar ciencias sociales, educación, comunicación, arte e intervención social, y más específicamente constituyen un aporte en el ámbito de las investigaciones participativas (Barnes, 2004) y las acciones sociales a través del arte (Liebmann et al., 2006; Kapitan et al., 2011; Kapitan, 2015; Rubin, 2016; Duncombe, 2016; Carolan y Backos, 2017).

Sin embargo, el proceso crítico de reflexión al que obliga la propia IAP, requiere comunicar también aquí, siquiera brevemente, algunas dudas, tomadas en consideración con las propias PSH. A pesar de los logros, la relación del *facilitador teatral* y las PSH ha ido tomando un cariz binario, desigual, en la que uno sigue siendo el interventor principal, y los demás sujetos pasivos de la intervención; unos los que sufren y tienen problemas, y otro el que ayuda a las víctimas, modelo que, aunque no deseable, es difícil de borrar en el artivismo (Lisle, 2008, p. 4). En ese sentido, y a pesar de que los PSH se han empoderado con ciertas prácticas y formas de acción teatral, aún no se ha conseguido desvincularse del “experto”, lo que genera cierta dependencia. Esto sugiere dudas acerca del asistencialismo e institucionalización de la intervención social, todavía presa de lo que Foucault tal vez consideraría una práctica clínica, a través de la cual se objetiviza la experiencia de la gente, con sistemas epistemológicos, prácticas ontológicas y valores que los sujetos no dominan, y que se aplican universalmente. Futuras intervenciones deberán tener presente que el artivismo y la arteterapia no son algo así como un

lenguaje universal, y que, por ejemplo, la CCT debería adaptarse a los singulares contextos donde se aplica, más como fórmula flexible que como método. Pero, sobre todo, nos proponemos como objetivo inmediato contribuir a fortalecer aún más las capacitaciones y liderazgos que permitan la progresiva retirada del investigador-facilitador, para que el grupo de PSH tenga una plena autonomía. También, entre las debilidades de esta investigación que planteamos superar en el futuro, está la medición de su eficacia, considerando propuestas como la de Duncombe (2016), que acuña el término *Æffect* para aludir a la mezcla de *efecto afectivo* y *efectivo afecto*, y que propone 18 ítems para contrastar los resultados, muchos de los cuales están presentes en nuestro trabajo, aunque no hemos llevado a cabo una medición secuenciada y planificada con los propios protagonistas.

Referencias

- Allen, P. B. (2007). Facing Homelessness. A Community Mask Making Project, en Kaplan, F. (ed.), *Art Therapy and Social Action: Treating the World's Wounds* (59-71). Londres y Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- Barnes, M. (2004). *User Participatory Research*, en Becker, S. y Bryman, A. (eds.) *Understanding Research for Social Policy and Practice* (108-114). Bristol: The Policy Press.
- Bassols, M. (Coord.) (2012). *Expresión-comunicación y lenguajes en la práctica educativa*. Barcelona: Octaedro.
- Boal, A. (2009). *Teatro del oprimido*. Barcelona: Alba.
- Bourdieu, P. (1996). *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa.
- Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial
- Cabrera, P. (1998). *Huéspedes del aire. Sociología de Personas sin hogar en Madrid*. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas.
- Cardona, M. (2009). El método de creación colectiva en la propuesta didáctica del maestro Enrique Buenaventura: Anotaciones históricas sobre su desarrollo. *Revista Historia de la Educación Colombiana*, 12, pp. 105-122.
- Carolan, R. & Backos, A. (2017). *Emerging Perspectives in Art Therapy: Trends, Movements, and Developments*, Nueva York: Routledge.
- Carter, M. (2007). *Towards an ESRC Research Programme on Multiple Exclusion Homelessness*. London: Homeless Link/Department for Communities and Local Government.
- Castel, R. (2002). *La metamorfosis de la cuestión social. Una crónica del salariado* (2ª ed.). Buenos Aires: Paidós.
- Castells, M. (2013). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*. Volumen II: *El Poder de la Identidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- Del Campo, A. (2017). *Maneras de Pensar. Del alma primitiva al giro ontológico*. Cuenca (Ecuador): Universidad de Cuenca.
- Delgado, M. (2014). Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. *QuAderns-e. Institut Català d'Antropologia* 18.2: 68-80.
- Dwyer, P.; Bowpitt, G.; Sundin, E. & Weistein, M. (2015). Rights, responsibilities and refusals: Homelessness policy and the exclusion of single homeless people with complex needs. *Critical Social Policy* 35.1: 3-23.

- Duncombe, S. (2016). Does it Work? The Aeffect of Activist Art. *Social Research* 83.1: 115-134.
- Fitzpatrick, S.; Johnsen, S. y White, M. (2011) Multiple Exclusion Homelessness in the UK: Key Patterns and Intersections. *Social Policy and Society* 10(4): 501–512.
- Foucault, M. (2001). *Los anormales*. Madrid: Akal.
- Foucault, M. (2014). *Las redes del poder*. Buenos Aires: Prometeo.
- Freire, P. (2006). *Pedagogía de la autonomía. Saberes necesarios para la práctica educativa*. Madrid: Siglo XXI.
- Gardner, H. (2011). *Educación artística y desarrollo humano*. Barcelona: Paidós.
- Garzón Céspedes, F. (coord.). (1978) *El teatro latinoamericano de creación colectiva*. La Habana: Casa de las Américas.
- Goffman, E. (2006). *Frame Análisis. Los marcos de la experiencia*. Madrid: CIS.
- Goffman, E. (2008). *Internados. Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Goffman, E. (2010). *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu.
- Grotowski, J. (1999). *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI.
- Habermas, J. (1990). *Pensamiento postmetafísico*. México: Taurus.
- Hildegard, M. R. (2012) En los límites de la exclusión social. Inmigración y sinhogarismo en España. *Papers. Revista de Sociología* 97: 829-847.
- Johnstone, K. (2002). *Impro. Improvisación y el teatro*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos.
- Kaner, S. (2014). *Facilitator's Guide to Participatory Decision-Making*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Kapitan, L. (2015). Social Action in practice: Shifting the ethnocentric lens in cross-cultural art therapy encounters. *Art Therapy* 32(3): 104-111.
- Kapitan, L., Litell, M. y Torres, A. (2011). Creative art therapy in a community's participatory research and social transformation. *Art Therapy* 28(2): 64-73.
- Kuhn, R, Culhane, D.P. (1998). Applying Cluster Analysis to Test a Typology of Homelessness by Pattern of Shelter Utilization: Results from the Analysis of Administrative Data. *American Journal of Community Psychology* 26(2): 207–232.
- Liebmann, M.; Lev-Wiesel, R.; ORourke, R. & Gerity, L. (2006). *Art Therapy and Social Action*. Lugar: Jessica Kingsley Publishers.
- McDonagh, T. (2011). Tackling Homelessness and Exclusion: Understanding Complex Lives, *Round Up: Reviewing the Evidence September*. York: Joseph Rowntree Foundation.
- Laferrière, G. (2001). *Prácticas creativas para una enseñanza dinámica*. Ciudad Real: Ñaque Editora.
- Lewis, D. (2006). Globalization and international service: A development perspective. *Voluntary Action*, 7(2), 13–26.
- Lisle, D. (2008). Humanitarian travels: Ethical communication in Lonely Planet guidebooks. *Review of International Studies*, 34 (S1), 155–17.
- Mayor, R. C. (2011). *African American me facing homelessness and co-occurring: A qualitative investigation of multiple stigmas*, Tesis Doctoral, Milwaukee: Marquette University: ProQuest Dissertations Publishing.
- Paul Ricoeur, P. (2005). *Caminos del Reconocimiento*. Madrid: Editorial Trotta
- Rubin, J.A. (ed.). 2016. *Approaches to art therapy: Theory and technique*. New York: Routledge.
- Sánchez Morales, M^a del R. (2012). En los límites de la exclusión social: las personas son hogar en España. *OBETS: Revista de Ciencias Sociales* 7.2, 307-324.

- Scanlon, C. & Adlam, J. (2008). Refusal, Social Exclusion and the Cycle of Rejection: A Cynical Analysis? *Critical Social Policy* 28(4): 529–549.
- Scanlon, C. y Adlam, J. (2011). Defacing the Currency? A Group-Analytic Appreciation of Homelessness, Dangerousness, Disorder and other Inarticulate Speech of the Heart, *Group Analysis* 44(2): 131–148.
- Stanislavsky, K. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba
- Von Mahs, J. (2013). *Down and Out in Los Angeles and Berlin. The Sociospatial Exclusion of Homeless People*. Philadelphia: Temple University Press.
- Warnes, A.M.; Crane, M., Whitehead, N. y Fu, R. (2003). *Homelessness Factfile*. London: Crisis.
- Warnes, A.M. y Crane, M. (2006). The Causes of Homelessness among Older People in England, *Housing Studies* 21(3): 401–421.