

“He ganado el balón de oro como Messi”: estudio sobre una experiencia de danza inclusiva con personas sin hogar

Belén Massó-Guijarro¹

Recibido: 27 junio de 2022 / Aceptado: 9 enero de 2023

Resumen. Este trabajo expone un estudio de caso con enfoque etnográfico centrado en un taller de formación de danza inclusiva en Granada (España) en el que participaron personas de edad, etnia, capacidades y procedencia socioeconómica diversa. Haciendo uso de la observación participante y partiendo de las entrevistas en profundidad a tres de las personas sin hogar que participaron como alumnas, este artículo analiza cómo el espacio del taller supuso un “refugio” de unas circunstancias de vida hostiles y un lugar donde mostrarse a través de sus cualidades positivas y sus capacidades. También se discute cómo la experiencia pudo acabar reproduciendo las mismas estructuras discriminatorias que sufren las personas sin hogar en otros contextos, y la manera en que la riqueza de la experiencia formativa pudo verse socavada por su dependencia de los objetivos del banco que financiaba el evento. Esta investigación expone, por tanto, los logros de la experiencia a partir de la voz de sus participantes, pero también profundiza en los dilemas y contradicciones que se plantean en el marco de esta experiencia de acción artística inclusiva.

Palabras clave: Inclusión social, educación en danza, personas sin hogar, derechos culturales, artes escénicas inclusivas.

[en] “I won the golden ball like Messi”: study of an inclusive dance experience with homeless people

Abstract. This paper presents a case study with an ethnographic approach focusing on an inclusive dance training workshop in Granada (Spain) that involved people of different ages, ethnicities, abilities and socio-economic backgrounds. Using participant observation and in-depth interviews with three of the homeless people who participated as trainees, this article analyses how the workshop space provided a ‘refuge’ from hostile life circumstances and a place to showcase their positive qualities and skills. It also discusses how the experience might have reproduced the same discriminatory structures suffered by homeless people in other contexts, and how the richness of the training experience might have been undermined by its dependence on the objectives of the bank that funded the event. Consequently, this research exposes the achievements of the experience through the voice of its participants, but also delves into the dilemmas and contradictions that arise within the framework of this inclusive artistic action experience.

Keywords: Social inclusion, dance education, homelessness, cultural rights, inclusive performing arts.

Sumario: 1. Introducción y justificación. 2. Propósito del estudio. 3. Metodología de investigación. 4. Resultados y discusión. 5. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Massó-Guijarro, B. (2023). “He ganado el balón de oro como Messi”: estudio sobre una experiencia de danza inclusiva con personas sin hogar. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación para inclusión social*, 18, 23-32.

1. Introducción y justificación

La experiencia artística puede facilitar procesos de empoderamiento y mejora de la calidad de vida de los colectivos vulnerables, como demuestra una vasta cantidad de bibliografía. La creación escénica puede desencadenar procesos de reconquista de derechos sociales y culturales (Infantino, 2020), generar fracturas en los procesos de exclusión y autoexclusión, y redefinir patrones de conducta y pensamiento que apuntalan las desigualdades. A través del fomento de procesos de creatividad transformadora, las artes escénicas pueden contribuir al fomento de lo que Greene denomina “imaginación social”, esto es, la posibilidad de imaginar alternativas a la exclusión, a la injusticia social y, en suma, al “mal estado” del mundo (Greene, 2005).

¹ Profesora ayudante doctora. Universitat de València.
E-mail: belen.massou@uv.es

Desde la esfera artística profesional, existe una voluntad creciente por incluir en la escena a quienes históricamente han quedado fuera de los circuitos artísticos normalizados (Abbing, 2019). Asimismo, desde el mundo de la intervención social en contextos de vulnerabilidad, se han multiplicado las experiencias que incluyen las artes como mediación para conseguir sus objetivos (López Fernández-Cao et al., 2010). Bien sea entendiendo las artes como medios o como fin en sí mismas, la preocupación por garantizar el acceso y la plena participación de los sectores excluidos en la vida cultural y artística se ha acrecentado en los últimos años, materializándose en diversos eventos, acuerdos y proyectos (Barbieri y Salazar, 2019). Estas iniciativas socio-artísticas se autodenominan, a veces, de “transformación social”, “artistas” (Aladro-Vico et al., 2018) o “inclusivas” y proponen distintas fórmulas para hacer efectivos los derechos culturales, reconocidos en 1966 por Naciones Unidas, y posteriormente regulados en la Declaración sobre la Diversidad Cultural de la UNESCO.

Así pues, si bien la preocupación en el pasado se centró en desarrollar estrategias de “democratización cultural” para garantizar el acceso de las personas a la cultura como consumidoras, actualmente se vindica la necesidad de convocar su participación como productores de arte, tanto en el entorno amateur como en los circuitos más profesionalizados, siguiendo el principio de “democracia cultural” (García-Canclini, 1987). En este sentido, autores como Vich (2014) o Yúdice (2002) proponen un uso de las artes como “recurso” para articular demandas de distintos actores sociales que sufren exclusión social y producir nuevas narrativas que acojan la diversidad como valor.

Las personas sin hogar representan el caso paradigmático de invisibilidad, desposesión y estigmatización en las sociedades avanzadas (Cortina, 2017; Márquez y Urraza, 2015). El “sinhogarismo” como fenómeno supone un auténtico nudo gordiano donde confluyen múltiples vectores de exclusión. Ante la urgencia por responder las múltiples necesidades no resueltas del colectivo, no es de extrañar que programar actuaciones para el acceso a una participación plena en la vida cultural no sea una prioridad en la agenda pública de la mayoría de los países. Probablemente, este es el motivo por el cual raramente los programas destinados a las personas sin hogar involucran las artes, y cuando sí lo hacen, se integran como una variable “eficaz” de los programas de reinserción social. Por tanto, la participación artística no se concibe como una finalidad que se justifica por sí misma, desde el enfoque de restitución de derechos (Infantino, 2020; Simonetti, 2018). Según algunas miradas críticas, estos programas pueden reproducir las narrativas dominantes sobre la “normalidad”, re-estigmatizando al colectivo e invisibilizando la naturaleza estructural de los problemas individuales (Clift, 2019).

Esta ausencia de praxis tiene su correlato en la investigación científica: salvo notables excepciones (Campo-Tejedor et al., 2019; Ducca Cisneros, 2020; Gallagher, 2016; Snyder-Young, 2011; Wrentschur, 2008), existe un “vacío epistemológico” en la materia. En las bases de datos internacionales apenas hay estudios que se interesen específicamente por la inclusión de las personas sin hogar en las artes, sea con fines profesionales o artísticos. El vacío es aún mayor cuando nos referimos a las artes escénicas y, en particular, a la disciplina específica de la danza.

Por el contrario, la inclusión en el mundo de la danza de las personas con discapacidad ha tenido un notable desarrollo teórico y práctico en las últimas décadas. Así pues, destacan interesantes modalidades artísticas como la danza inclusiva (Dinold y Zitomer, 2015) o la danza integrada (Brugarolas, 2015), que han generado estudios desde diversas encrucijadas disciplinares. Encontramos, por ejemplo, investigaciones focalizadas en la danza como herramienta educativa para el desarrollo de actitudes de apreciación de las diferencias como valor (Traver y Duran, 2014). Otros estudios (Hermans, 2016) indagan en el cambio de paradigma estético que implica la inclusión de personas “diferentes” en la danza y en el teatro, abundando en el modo en que el arte se nutre a través de la inclusión de los colectivos y sujetos históricamente apartados de la escena. El desarrollo teórico generado en estos ámbitos proporciona un valioso marco hermenéutico para reflexionar sobre otras experiencias artísticas donde participan sujetos que también desafían las ideas canónicas de “normalidad” y “belleza”, como son, en nuestro caso, las personas sin hogar. Las críticas al *capacitismo*, a las narrativas dominantes sobre “éxito”, “belleza” o cuerpo productivo (Mitchell y Snyder, 2016) hacen parte de las coordenadas teóricas que se usarán para interpretar la experiencia aquí estudiada.

2. Propósito del estudio

Este artículo presenta un estudio de caso centrado en un taller de formación de danza con enfoque inclusivo celebrado en una ciudad del sur español. En este curso participaron personas de edad, etnia, capacidades y procedencia socioeconómica distinta. Asumiendo que la finalidad de la investigación en general es ampliar el universo del discurso humano e impulsar el progreso moral de las sociedades (Geertz, 1996), este trabajo pone el foco en las percepciones de las personas sin hogar que participaron en el curso, para contribuir a reducir, humildemente, el “vacío epistemológico” aludido anteriormente. Así, nuestro objetivo es abordar los logros, límites y contradicciones que se presentan en un taller de formación en danza que cuenta con personas tradicionalmente excluidas de los circuitos de producción artística. En este sentido, se estudiará el impacto percibido de la propuesta a través de las voces de las personas sin hogar, poniendo el acento en los modos en que el lenguaje de la danza genera un marco de encuentro con los demás, un espacio de reconocimiento y una resignificación del propio cuerpo. Desde una perspectiva más política, también se abordarán modos en que esta experiencia “inclusiva” pudo acabar recreando las mismas estructuras de desigualdad y discriminación que se pretendían combatir. Asimismo, se estudiarán cómo el contexto de productividad neoliberal puede haber limitado el desarrollo de la actividad formativa, al verse sujeta a la financiación de una entidad bancaria.

Contexto del trabajo de campo y la praxis etnográfica

El taller fue promovido y coordinado por una escuela madrileña pionera en el ámbito de la danza inclusiva. Consistió en una formación de sesenta horas repartidas en seis días, en horario intensivo de mañana y tarde. Este curso formativo se realiza anualmente en Granada, una ciudad del sur español, en el marco de las actividades de extensión de un conocido festival de música y danza. Se financia a través de la obra social de un banco español, y las clases se celebran en el escenario de los teatros más importantes de la localidad.

En nuestro caso, el profesorado estuvo compuesto por tres especialistas de reconocido prestigio y trayectoria en el ámbito de la danza inclusiva, y la mayor parte del alumnado eran profesionales del ámbito de la danza, el teatro, la educación y la intervención social, procedentes de diversas partes de España y Europa. Un rasgo innovador de la edición del taller que aquí se estudia es que también participaron como asistentes los miembros de algunas entidades sociales locales, como fueron una compañía de danza integrada por jóvenes con discapacidad, un centro de protección de menores, un grupo de danza comunitaria con personas de la tercera edad y una asociación de asistencia a personas sin hogar. Esto generó un contexto de gran riqueza y complejidad para la indagación etnográfica.

Así pues, en los espacios del taller confluían perfiles muy diversos. Al alumnado “estable” de la clase, se integraban bailarines discapacitados durante la primera parte de la mañana, luego se sumaba un grupo de niños y adolescentes del centro de protección de menores, y, por la tarde, se trabajaba junto a adultos mayores y personas sin hogar.

La muestra final se produjo el último día del curso, momento en el que todos los participantes pasamos el día juntos en el teatro, preparando el show que habríamos de estrenar por la noche, y al que asistieron unas sesenta personas. El espectáculo figuraba como actividad dentro del festival artístico y el patio de butacas se llenó casi al completo por un público compuesto principalmente por familiares y amistades de los participantes del taller.

Actividades específicamente dirigidas a las personas sin hogar

Durante la semana anterior al inicio del taller se desarrollaron cuatro ensayos de dos horas dirigidos por la coordinadora general de la iniciativa con el apoyo de una actriz con experiencia en el ámbito de la danza-teatro inclusiva, a los que asistieron cinco personas usuarias de la asociación, una voluntaria y la primera autora de este artículo. Las sesiones se celebraron en un centro cívico de la ciudad y estaban específicamente dirigidas a montar una coreografía con las personas sin hogar, que sería mostrada junto a otra protagonizada por las personas de la tercera edad en una plaza emblemática de la ciudad, a modo de actividad previa a la muestra general del trabajo. Durante la semana del taller “oficial”, los ensayos con las personas sin hogar continuaron en el hall del teatro, de forma simultánea al curso de danza inclusiva, que tenía lugar en espacio principal del teatro, la sala donde se encuentra el escenario.

En esta muestra de calle preparatoria se hicieron dos pases de las coreografías y en ambos se obtuvo una aceptable afluencia de público. Antes y después de cada pase, los actores descansábamos en una asociación de vecinos del entorno, lugar donde las personas sin hogar y los ancianos compartieron una merienda y el proceso de caracterización, maquillaje y calentamiento previo al espectáculo. Ambos grupos ya se conocían de la anterior edición del curso y ya habían tejido relaciones de afecto y simpatía.

Coreografías con las personas sin hogar

En la primera coreografía se planteaba una metáfora del aislamiento y rechazo social que sufren las personas migrantes, en clara alusión a la problemática de los refugiados. La construcción de la pieza era coral y no existía apenas diferenciación de personajes, excepto en el caso de uno de los actores, Abi, de piel negra, que asumió el papel del “excluido”, objeto de agresiones por parte de los demás, que hacíamos las veces de masa humana indiferenciada y discriminadora. La segunda coreografía tenía un cariz más cómico y despreocupado. En ella los personajes sí estaban diferenciados, y en determinados momentos se bailaba en pareja.

3. Metodología de investigación

La perspectiva metodológica del estudio es de naturaleza etnográfica, aplicando un estudio de caso (Stake, 1995) de enfoque interpretativo y crítico para acceder a las percepciones de las personas sin hogar sobre la experiencia del taller de danza e interpretar críticamente el contexto general de la formación. El desarrollo de la experiencia se recogió en un diario de campo haciendo uso de la descripción densa (Geertz, 1996) y se aplicó observación participante tanto en las actividades previas y paralelas al taller como durante el propio taller.

En este estudio la perspectiva teórica, epistemológica y metodológica convergen. Así, para investigar el taller de danza se apostó por una estrategia de investigación encarnada, donde la investigadora puso en juego su propio cuerpo a través de la participación como alumna. La experimentación somática de encuentro con los otros supuso un espacio de profunda riqueza etnográfica que sentó las bases relacionales con los interlocutores de la investigación y enriqueció la recogida de datos más tradicional (esto es, las entrevistas en profundidad). También facilitó un acercamiento afectivo a los participantes, profundizado luego a través del comienzo de un proyecto de teatro social junto con las personas interlocutoras de esta investigación.

Participantes

Se mantuvieron numerosas conversaciones informales con el equipo de organización, el profesorado y el alumnado del evento. Las interacciones más significativas fueron registradas en audio, posteriormente transcritas e integradas en el cuerpo de análisis.

Asimismo, tras el evento se realizaron tres entrevistas en profundidad de aproximadamente 90 minutos cada una a tres de las cinco personas sin hogar participantes, a saber: Abi (24), un joven senegalés, desempleado, sin estudios reglados y en situación irregular, alojado en vivienda insegura (cueva); Luz (47) mujer española desempleada con estudios medios que alterna la calle con viviendas inseguras y Matías (47), hombre español sin estudios reglados con una situación similar a Luz (los dos últimos con discapacidades motoras y psíquicas).

Las personas entrevistadas se seleccionaron de manera intencional siguiendo dos criterios: de contenido (seleccionando las que podían aportar un testimonio clave para arrojar luz sobre las preguntas de investigación centrales de la investigación) y de conveniencia (aquellas con mayor predisposición a participar en la investigación). La cuestión de la accesibilidad también fue una dimensión esencial en la selección, pues estas personas participaron como interlocutores de la tesis doctoral de la investigadora. La existencia de *rappor*t establecido entre ambas partes en el momento en que se plantearon las entrevistas facilitó su realización (Miller, 2017), pues permitió partir de un pacto relacional de mutuo reconocimiento, imprescindible para mantener una postura ética en la investigación. Las entrevistas y conversaciones fueron espacios de interacción intensiva entre las personas sin hogar y la investigadora, donde pudieron recrearse y performarse significados sobre la propia vida (Denzin, 2000).

El protocolo de entrevista recogía aspectos biográficos que permitieran contextualizar la percepción subjetiva del taller en el marco general de la persona, y sus percepciones sobre la experiencia en sí misma, incluyendo preguntas como “¿Qué es lo que recuerdas con más cariño de la experiencia?; ¿Cuál de las dos coreografías te gustaba más bailar?; ¿Recuerdas algún participante del taller en especial?; ¿Recuerdas quién vino a ver la actuación, vino alguien conocido?; ¿Qué es lo que más te gustó, hacer la muestra o el proceso en sí de ensayos?; Si no hubieras estado en la formación, ¿qué habrías estado haciendo con este tiempo libre?”.

Análisis de datos

Siguiendo la secuencia inductiva de análisis característica del análisis temático interpretativo, se transcribieron las entrevistas y los diarios de campo, codificando su contenido en categorías haciendo uso del software nvivo 11. Partiendo de la premisa de que en las ciencias sociales “solo hay interpretación. Nadie habla por sí mismo” (Denzin y Lincoln, 1994, p. 500), los datos fueron posteriormente releídos en contraste con el corpus teórico y se volvieron a reagrupar las ideas en distintos temas y subtemas.

Se estableció así una espiral hermenéutica entre el conocimiento experiencial y el proposicional, de modo que los datos tomados del campo se nutriesen del constructo teórico, y viceversa, para conseguir el vaivén dialéctico que, según Geertz, se precisa para captar “el más local de los detalles y la más global de las estructuras, de manera de poner ambos frente a la vista simultáneamente” (p. 10). La reflexividad y el posicionamiento ético fueron esenciales para garantizar la rigurosidad en el proceso de investigación.

Aspectos éticos

Entre otros acuerdos y consentimientos informados verbales y escritos, se pactó con las personas sin hogar que para proteger su identidad la publicación de los *verbatim* se haría en condiciones de anonimato, haciendo uso de alias que fueron negociados con los mismos participantes. Asimismo, se consideró preferible no revelar el nombre de la compañía promotora del taller pues esto no actuaba en detrimento de la solidez metodológica del estudio ni era necesario para la interpretación de los resultados que se exponen, pero sí podía dar lugar a un enjuiciamiento innecesario del trabajo de la compañía.

4. Resultados y discusión

A continuación, presentamos los resultados y las discusiones críticas con la teoría que derivan del análisis temático realizado. En primer lugar, exponemos los nodos temáticos que derivan de los discursos de las personas sin hogar, articulados en tres bloques. En segundo lugar, presentamos un bloque de análisis denominado “logros y desafíos” con las discusiones críticas sobre las experiencias que derivan del cruce de los datos etnográficos con la teoría.

Las percepciones de las personas sin hogar

“Esto engancha, tío”: el arte como refugio

Las personas sin hogar mostraron una actitud solícita y dispuesta durante la formación, a excepción de alguna expresión ocasional de disgusto, como la réplica desabrida de una participante cuando se le instó a repasar, durante su tiempo libre, las coreografías que se venían ensayando: “no tengo yo suficientes cosas que hacer a lo largo del día para ensayar esto” (nota de campo). Casi todas las personas involucradas habían participado en la edición anterior

del taller y esto fue un factor que movilizó el interés y la ilusión por participar nuevamente en la experiencia. La única persona nueva fue una mujer de 57 años que el año anterior se había negado a participar pero se decidió a hacerlo ante el relato de sus compañeros y la insistencia de la integradora social del centro.

La asistencia continuada y puntual a los ensayos (pese a situarse el teatro bastante lejos de la sede de la asociación, lugar de reunión habitual de los participantes) y las gestiones que hicieron con sus centros de acogida para acoplar sus ritmos habituales al horario intensivo de la formación fueron algunas conductas observables que denotaban la elevada motivación por participar. Cuando finalizó el taller, las personas sin hogar manifestaron entusiasmo por poder repetir la experiencia: “Fue una experiencia que me gustaría repetir (...) aunque yo diga que yo no bailo, pero me gustaría repetirlo, ahora que ya se ha perdido el miedo a bailar” (Luz); “esto engancha, tío, esa adrenalina mola, es una cosa que engancha, tío, es un chute de adrenalina” (Matías).

Los participantes calificaron la experiencia como “inolvidable” por su naturaleza novedosa y excepcional. También posibilitó un quiebre de su ritmo vital monótono, determinado por rígidos horarios impuestos por los distintos recursos asistenciales a los que acuden (Alberto Del Campo-Tejedor et al., 2019), un lugar de expansión: “Haces cosas que normalmente no haces. Estábamos probando luces y música, y salía yo a bailar y hacer el gilipollas. Esas cosas así pues normalmente... Son cosas que hay que vivirlas” (Matías). El taller proporcionó un enclave de seguridad o refugio para un grupo de personas que habitan espacios sociales hostiles e inseguros (Bachiller, 2013): “en el taller me he sentido como dentro de mi casa... la gente me decía contamos contigo el año que viene, ¿eh? Contamos contigo” (Abi).

Desplazamientos y reconciliaciones identitarias: “sacar la calle del cuerpo”

Para las personas sin hogar participantes, exponerse ante un público y sentirse parte de un elenco actoral que dependía de su acción individual para funcionar les hacía adoptar una actitud responsable, concentrada y atenta, mezclada con actitudes de emoción y nerviosismo. En ese sentido, durante todo el proceso se generó una interacción compleja entre el compromiso con la tarea grupal y la necesidad de afirmación individual (o el reconocimiento del mérito propio), complejidad que se ve reflejada en los relatos. Una de las mujeres resalta estas relaciones de interdependencia en la acción artística: “mi temor era el confundirme en la primera coreografía. Yo decía, como me confunda en la primera, es que ya confundo a la que me sigue a mí... es que ya íbamos todos en cadena” (Luz). Abi, en cambio, enfatiza con emoción el momento en que la coordinadora del taller lo eligió a él en particular para liderar el baile de cierre de la muestra final en el teatro: “cuando ella me ha elegido para dirigir el grupo entero al final del teatro desde aquí dice vale [sic], yo he ganado el balón de oro como Messi”. En este sentido, las variables de edad (Abi es un joven de 24 años, Luz una mujer de 47) y género (Luz era mujer, Abi hombre) probablemente mediatizaron la percepción subjetiva de la experiencia.

En una etnografía con personas sin hogar en París, Graeff (2012) señala la dificultad de “sacar la calle del cuerpo” en el trabajo con personas sin hogar. Su investigación y otras similares (Bourlessas, 2020; Jolley, 2020) estudian cómo las dificultades de higiene y la incomodidad de estar en la calle tienen una repercusión inmediata y sistemática en el cuerpo, que es cada vez más susceptible de sufrir experiencias de humillación y estigmatización social y puede convertirse en un creador negativo de autoestima. En el contexto del taller, el cuerpo adquirió un papel esencial, al tratarse de un taller de danza. En particular, el concepto de lo “somático” desarrollado por Csordas (1993) resulta esencial pues se refiere, precisamente, a situaciones donde la corporalidad se dispone, relaciona y compromete en su relación con el mundo. La educación corporal puede generar “procesos de subjetivación, de creación procesual sobre sí mismos y nuestra relación con el mundo, convirtiéndonos en *performer* con posiciones abiertas, reflexivas, críticas y disposiciones para la auto-observación, la resonancia con lo orgánico y la experimentación” (Castro y Farina, 2015, p. 183).

En este sentido, las personas sin hogar atribuían sentidos de superación personal a la formación recibida, de derrumbe de barreras personales, que podrían convocar, en sentido amplio, una mejora de la autoestima. Bailar “en público” fue relevante para una de las participantes: “Para mí fue una experiencia inolvidable. Porque yo hay cosas que en público nunca las he llegado a hacer. Ni en público ni en solitario. Por ejemplo, bailar. Y bailé” (Luz). Otras dos personas sin hogar relataron que la experiencia les había ayudado a superar su dificultad de “mirar a la gente a los ojos”.

Contactos encarnados con “los que no son nuestros”

En un estudio realizado durante cuatro años con personas sin hogar en España se destaca cómo el cultivo de las relaciones sociales es el principal recurso para las personas sin hogar (Bachiller, 2013). Sin embargo, la endogamia social es prevalente en el caso de las personas sin hogar que frecuentan asociaciones de asistencia social, como se ejemplifica en nuestro caso. En este sentido, Luz, una de las participantes sin hogar, valoraba el taller en tanto espacio de socialización distinto a la asociación de personas sin hogar donde habitualmente desayuna y merienda, y donde participa en otros talleres culturales. Afirmaba que gracias al taller salió de “la jaula de grillos” que era para ella, a veces, la asociación, donde la gente “se pone “insoportable” y comparte problemas con ella de un modo que vive de manera estresante: “llega uno con su problema, llega otro con su problema, llega otro con su problema... Hasta que optas por decir, mira que no soy psicóloga, no soy psiquiatra, no soy médico, no soy nadie nada más que una persona que está en la misma situación que vosotros. (La gente de la asociación) se siente incomprendida y como les des cariño... Pasa lo mismo con los niños de síndrome de Down. Como tú te vuelques con una persona necesitada ya te has perdido” (sic)

En este contexto, posibilitar el contacto con grupos y personas “no excluidas” constituye una experiencia clave para salir de “la jaula de grillos” que refiere Luz, una cuestión que se repite en los discursos de otras personas sin hogar recogidos en investigaciones sobre proyectos de arte escénico similares (Cordero-Ramos y Muñoz-Bellerin, 2019).

Por otro lado, los participantes del taller destacan experiencias de reconocimiento social por parte de su entorno cercano. Narran cómo compartieron fotos y vídeos de los ensayos y las muestras con sus familiares y amigos y relatan con ilusión los comentarios de felicitación que recibieron por parte del público desconocido. Esto fue particularmente enfatizado por Abi, que cuenta cómo una chica lo abordó con posterioridad al espectáculo en un local de ocio nocturno para decirle que lo había visto actuar: “El otro día una chica de Bilbao me dice eres famoso, te he visto en teatro [sic]. ... todos te gritan y aplauden”. Abi también da mucha importancia a su reputación social en redes sociales, y relata cómo la experiencia aumentó su visibilidad en las mismas: “muchas personas me siguen en Instagram”. También Luz relata la interacción con un espectador desconocido, que la felicitó por la actuación: “salí a beber agua a una fuentecita y un señor me dijo lo habéis hecho estupendamente. Le contesté no lo dirás por mí, que es la primera vez que bailo, y me dijo, tú has sido la que mejor ha escenificado la escena de terror que se veía en ese mundo”. Asimismo, Matías recuerda con ilusión los momentos posteriores a la actuación, en particular, el aplauso del público: “una vez que terminemos, salíamos los actores y la gente nuestra, y *los que no son nuestros*, esperándonos ya pa’ aplaudirnos... Mira, un recibimiento que nos dieron, una caña” (la cursiva es nuestra).

Esta distinción que establece un emocionado Matías entre “los nuestros” y “los que no son nuestros”, esto es, entre las personas del público que procedían de la asociación de asistencia y los desconocidos, resulta significativa pues denota un logro significativo de este marco experiencial: la expansión de las relaciones sociales de los participantes y la apertura a nuevos horizontes de interacción humana. Las personas sin hogar vivieron con ilusión la buena recepción de un público “no cautivo”, compuesto por desconocidos, sentían que habían creado algo bello y valioso que podía ser apreciado por cualquiera.

Asimismo, las personas sin hogar valoraron positivamente no solamente el contacto con el público sino también la configuración diversa del alumnado: “fuimos varios grupos, y el buen rollo que había entre la gente... con los chicos Down, personas mayores, niños pequeños, una experiencia... no sé, esto hay que repetirlo. Eso no se puede vender. Eso no tiene precio” (Matías). En este sentido, el taller supuso un espacio de aprendizaje y escucha donde se tejieron vínculos entre personas que de otro modo difícilmente se hubieran encontrado, facilitando una radical apertura a la alteridad desde una lógica de placer y de juego. En el tratamiento metodológico de cada actividad se instaba al alumnado a mezclarse con aquellas personas con las que aún no se había trabajado, fomentando el contacto con el otro. Se plantearon, por ejemplo, ejercicios por parejas donde una de las personas se movía y la otra miraba, buscando distintas perspectivas desde las que observar el movimiento del compañero, trabajando así los aspectos comunicacionales de la danza (Pethybridge, 2014). El contacto con el otro superaba la aproximación racional, rompiendo dicotomías entre cuerpo y mente (Yarrow, 2012) y facilitando una aproximación psicofísica holística, que permitió generar vínculos de simpatía y compañerismo entre personas aparentemente muy distintas.

La danza fue el lenguaje que mediatizó el encuentro formativo, y por ello, el conocimiento encarnado (Forgasz, 2015) supuso una dimensión fundamental. Este conocimiento se inscribe en las experiencias que las personas sin hogar relataron o que fueron observadas, en las que los participantes ejecutaban movimientos donde aprendían a través de su cuerpo, en interacción con los otros y con los estímulos del entorno. Estas experiencias de aprendizaje potenciaron lo que Csorda (1993) describe como “modos somáticos de atención”, que se materializaba en actividades como las improvisaciones de danza por parejas o en grupos, o los desplazamientos por el espacio evitando colisiones entre personas.

Abi, el joven sin hogar de origen senegalés, relata la importancia de la palabra de las personas mayores en el marco de su cultura para explicar la relevancia subjetiva de los consejos y palabras de aliento que había recibido de uno de los ancianos con los que había bailado: “Un anciano me cogió y me dijo ven aquí, que yo te voy a dar consejo como a un hijo. Me da igual de dónde vienes. Pero yo te considero como un hijo, ¿vale? Me dice mira, tú en teatro tienes muchas cosas que hacer. Hablamos del baile, de todo. Hablamos tranquilos. Esta fue una cosa muy grande para mí”. Este mismo joven reseña su experiencia con los niños procedentes de la institución de protección, contando cómo sus contactos con ellos desbordaron el espacio-tiempo del taller pues frecuentaban las mismas plazas: “Estaba sentado yo solo, tranquilo con mi móvil, y vinieron todos los niños, vinieron, y me propusieron hacer un baile africano. Vinieron, me dijeron yo te conozco, te vi en la plaza”. Abi valora muy positivamente el contacto con los niños, ligando el hecho a un mandato familiar paterno y a sus propias ideas políticas: “mi padre me decía, cuando vas a un país, si los niños te quieren, todos ya te quieren... porque los niños son el futuro de un país. A un niño tienes que enseñarlo, porque es el futuro de un país. Nosotros ya vamos a pasar dentro de cincuenta años, pero los niños que nacen hoy son los que tienen que aprender los valores humanos, respeto, educación”. En este sentido, la creación de un marco intergeneracional a través de una experiencia artística generó condiciones para superar barreras culturales y acercar a personas de distintas edades y procedencias socioculturales (Bruun, 2017).

Dilemas y desafíos

La interpretación de las experiencias de artes escénicas inclusivas exige ir más allá de una afirmación de las narrativas lineales sobre su capacidad para fomentar el “éxito”, “empoderamiento” o la “inclusión social”. Autores como Thompson (2014) o McQuaid y Plastow (2017) defienden la necesidad de atenuar el optimismo a la hora de nombrar el potencial de arte escénico inclusivo, e interrogarse más bien por los desajustes entre la buena intención y los

efectos “reales”. Así pues, en esta sección nos ocuparemos de las complejidades y posibles contradicciones en los discursos sobre inclusión social que se encarnan en la experiencia de un taller que se auto-denominaba “inclusivo”, y los interrogantes éticos y políticos que se pueden colegir.

Procesos y productos

La experiencia consistió en un proceso de formación artística que tuvo como resultado final un espectáculo con público. Por tanto, se materializa aquí la clásica dialéctica entre praxis (actividad como fin en sí mismo) y *póiesis* (actividad orientada a la producción de algo). En este caso, la viabilidad económica del taller dependía de la subvención de un banco, y la necesidad de rendir cuentas ante la instancia financiadora conllevaba celebrar la muestra final en menos de una semana (desde el inicio del taller), donde se mostrara la producción escénica resultante del proceso con el logotipo del banco en cuestión.

La urgencia por montar un espectáculo de danza que resultase dignificante para los colectivos implicados en poco menos de una semana resultaba espinosa. Por un lado, la promesa de actuar frente a un público en un renombrado teatro de la ciudad constituía un factor ilusionante y movilizador del interés del alumnado, y el apremio facilitó un gran nivel de concentración en el grupo. Además, como se discute en otros estudios (Bezerra-Teixeira, 2015; Traver y Duran, 2014) incluir en la escena a personas excluidas del circuito artístico y resituirlas en un lugar visible permite ampliar el horizonte estético del público, y permite también a las personas en situación de exclusión reapropiarse de un rol simbólicamente distinto. Sin embargo, el hecho de que el taller estuviera abocado a la consecución de un producto final disminuyó la posibilidad de detenerse y disfrutar del proceso de aprendizaje.

El carácter lúdico, los momentos jocosos y el compañerismo vividos en la cotidianidad del taller fueron experiencias que las personas sin hogar vivieron con gran deleite y recordaron en las entrevistas como muy significativos: “Disfruté sobre todo de los ensayos, donde si no es uno es el otro, es la otra, pero siempre alguno hace el gilipollas” (Matías). En este sentido, la experiencia formativa podría haber expandido sus posibilidades de no haber existido el mandato de “crear algo” rápido, pero el proyecto, necesariamente, acabó por supeditarse a los condicionantes de la política de responsabilidad social corporativa de un banco. Algunos estudios ya señalaron este peligro de que el arte “transformador” comprometido con causas sociales se someta a una racionalidad meramente instrumental que lo ponga finalmente al servicio de la agenda neoliberal (Infantino, 2020; Thompson, 2014).

Incluyendo ¿a todos?

Una contradicción patente en los discursos de “inclusión” del curso fue que la organización del taller no invitó a las personas sin hogar a participar de las clases que se impartían por las tardes en el escenario principal del teatro, aquellas que formaban parte del programa normal del curso. Por el contrario, se prepararon ensayos de forma específica con el grupo en el hall del edificio. La entrada a las clases generales solo se le facilitó a Abi, el joven senegalés, que presentaba una actitud proactiva y amigable, un aspecto físico muy favorecido, buena higiene corporal y notables aptitudes físicas para la danza. Progresivamente, otras personas sin hogar fueron invitadas a participar de algunas de las sesiones.

Las razones por la que a estas personas no se les confirió el estatus de alumno “normal” podían ser muchas: la falta de experiencia artística de las personas sin hogar, la intención de velar por un buen clima que pudiera turbarse por las carencias en la higiene de algunas de las personas sin hogar (cuestión embarazosa dada la naturaleza corporal de la formación, que implicaba contacto físico), o las posibles limitaciones del cupo de participantes, podrían ser algunos ejemplos.

No obstante, es posible que una de las causas más relevantes de la exclusión haya sido la inexperiencia de los organizadores con el colectivo de personas sin hogar. Dependiendo del tipo del “estigma” o “diversidad” de cada persona o grupo de personas, la actitud de comprensión hacia los retos y problemas que emergían variaba notablemente. La indulgencia era menor con las personas sin hogar, sobre todo cuando la “diversidad” no era de capacidades motoras o psíquicas (como sucedía con el grupo de personas con discapacidad), o la edad (como sucedía con las personas de la tercera edad o los niños), sino algo menos apesadumbrado (la pobreza y sus consecuencias). Partiendo del concepto de estigma de Goffman (2006), quien lo define como un atributo desacreditador definido por su posición relativa en un sistema de relaciones, la diversidad funcional en el marco de esta experiencia no funcionaba en tanto estigma, pues las personas coordinadoras del mismo estaban sensibilizadas y específicamente entrenadas en estrategias inclusivas hacia el colectivo, al provenir de una escuela pionera de danza inclusiva con personas discapacitadas.

Sin embargo, frente al “pobre” sí cerraban, parafraseando a Cortina (2017), las “puertas de la conciencia”, reproduciendo una estructura discriminatoria que la filósofa española bautiza como “aporofobia” (“odio al pobre”) y define como “un tipo de rechazo peculiar, distinto de otros tipos de odio o rechazo, entre otras razones porque la pobreza involuntaria no es un rasgo de la identidad de las personas” (p.4). Así, ante los “desvíos” de las personas sin hogar no les amparaba ser viejo o ser joven, tampoco ninguna diversidad funcional abiertamente enunciada. Su estigma era, entonces, “menos digerible”, pese a que dos de las personas sin hogar participantes tenían discapacidades reconocidas, según pudo recabarse posteriormente en las entrevistas en profundidad, e incluso resultaba visible durante la observación del taller. Según Cortina (2017) “ser pobre” trae implícito un estigma pero no implica un rasgo identitario; no existe, por tanto, un perfil concreto que pueda definir al colectivo y esta falta de identidad les resta capacidad para erigirse como sujeto político y reclamar derechos sociales, y menos aún derechos de participación cultural y artística.

La desigualdad, en términos de Jacques Rancière (2010), se reproduce en una nueva alegoría: las personas sin hogar tampoco habrían encontrado un “hogar” plenamente legítimo en el teatro. La estructura discriminatoria se reedita, pues son simbólicamente confinadas de nuevo a los márgenes, al hall, un espacio de tránsito, un “no lugar” (Augé, 2009) de tantos por los que pasan las personas sin hogar. En esta misma línea, algunos estudios sobre experiencias similares alertan sobre los posibles efectos “secundarios” de los proyectos de arte inclusivo, que pueden redundar en una re-estigmatización de ciertos grupos al exponer a las personas excluidas ante la mirada de un público que los juzga doblemente: por lo que hacen (como artistas) y por quienes son (sujetos marginales) (Hargrave, 2010). A su vez, otros estudios alertan sobre el posible parasitismo de la industria cultural hacia los sectores en exclusión (da Silva Perez, 2015), mientras que autores como Preston (2011) proponen revisar críticamente los discursos de inclusión social que fundamentan algunos proyectos artísticos dirigidos a comunidades en exclusión, y los modos en que éstos pueden acabar alineándose con una agenda de reinserción social que reproduce la desigualdad existente. Estos estudios plantean lineamientos críticos interesantes para desmontar la romantización frecuente en este tipo de proyectos, por la cual se presume acríticamente su potencial para “incluir” y no se cuestionan los problemas ético-políticos que laten en el fondo de estas experiencias.

Reflexiones conclusivas

En su clásico “Educar la visión artística”, Eisner (2009) ilustra las posibilidades del arte para fomentar la calidad de vida en un mundo donde los individuos “están encallecidos entre sí” (p. 257). Creyendo en su premisa, en este trabajo se han expuesto algunos de los logros de una experiencia de formación artística a la inclusión de los colectivos que sufren las consecuencias del “encallecimiento”, abordando también los retos, dilemas y contradicciones específicas del taller en relación a los discursos de inclusión social que lo fundamentan.

De acuerdo al relato de las personas sin hogar y al trabajo de observación desarrollado, el taller configuró un espacio reconocimiento y aceptación del que habitualmente carecen las personas sin hogar, un lugar para “desencallecerse” y “sacarse la calle del cuerpo”. La tarea escénica reclamaba poner en juego habilidades de escucha, interdependencia, compromiso con el otro y cooperación, frente al “modus vivendi de supervivencia” (Sánchez-Morales, 2017, p. 123) que habitualmente padecen en la calle. Sentirse útiles e inmersos en un proyecto compartido les permitió ocupar un rol proactivo, muy diferente a la pasividad letárgica característica que adoptan cuando se sitúan como receptores pasivos de servicios de asistencia social (Campo-Tejedor et al., 2019). La participación en una obra artística facilitó, aunque de manera precaria y transitoria, un desplazamiento de la “persona sin hogar” al “artista”. Esto podría convocar una “refundación ontológica” de la identidad personal a través del desarrollo de actitudes de resiliencia que posibilitan las artes (Bruun, 2017). En este sentido, en la experiencia se verifica cómo el arte, a través de su “capacidad para imaginar futuros, es capaz de crear vidas paralelas, anhelos que compensen la falta de anhelo cotidiano” (López Fernández-Cao, 2015, p. 91)

En este sentido, esta experiencia nos permite visualizar el potencial del arte y el aprendizaje encarnado para generar estrategias de intervención con colectivos vulnerables como son las personas sin hogar. Los recursos asistenciales dirigidos a personas sin hogar frecuentemente tienen reglas que dificultan la incorporación de las perspectivas relacionales e incurrir en prácticas burocratizadas y estandarizadas. Por el contrario, las experiencias de educación artística llevadas a cabo junto a personas sin hogar nos permiten re-ver la práctica de intervención social desde una perspectiva ética, de “desencallecimiento” y des-tecnificación de la práctica profesional. Los niveles de satisfacción y goce que generan en los destinatarios las prácticas de arte escénico inclusivo, las posibilidades que ofrecen para re-configurar identidades dañadas y generar subjetividades éticas hacia la vulnerabilidad por parte de la sociedad ponen de relieve la necesidad de incorporar más programas de experimentación artística dirigidos a personas sin hogar, en aras, además, de garantizar su acceso a la participación en la vida cultural. En este sentido, el estudio aquí presentado se une al extenso cuerpo de literatura que visibiliza y discute las fecundas sinergias que pueden establecerse entre las diversas disciplinas artísticas (danza, teatro, circo...) y las disciplinas dedicadas a la intervención social (educación social, trabajo social).

Por otro lado, la heterogeneidad en la configuración del grupo fue uno de los aciertos fundamentales de la experiencia, pues se logró un marco pacífico de encuentro encarnado de personas de distinta edad, capacidades, extracción social y origen étnico. En este sentido, un marco hermenéutico que queda por explorar en este trabajo y que se recomienda para futuras investigaciones sobre artes escénicas inclusivas es la aproximación que ofrece la teoría interseccional. Este enfoque subraya el carácter interrelacionado y socialmente construido de categorías como el género, la etnia, la clase, la discapacidad o la orientación sexual, y establece nexos entre sus respectivos sistemas de dominación o discriminación y sus correspondientes posibilidades de liberación. Así, sería significativo interrogarse por los modos en que las artes facilitan espacios de encuentro y cuestionamiento de las distintas vulnerabilidades humanas desde esta perspectiva compleja e integral, generando marcos ecológicos de aprendizaje significativo. Asimismo, asumiendo que la puesta en marcha y la investigación de experiencias de arte inclusivo no son actividades incorpóreas y programadas, sino una forma de implicación en el mundo para la mayoría de los sujetos dedicados a este ámbito, el enfoque autoetnográfico sería otro abordaje interesante para indagar sobre el potencial capacitador e incapacitador de la subjetividad en este tipo de procesos de investigación y praxis educativa, artística y social.

Para finalizar, resta señalar que el encuentro en el taller fue el germen de la posterior creación de un grupo de teatro inclusivo, que emergió para dar respuesta a la demanda expresa de las personas sin hogar participantes, resumida así por una de ellas: “quiero más experiencia, de bailar, teatro, de muchas cosas, sabes o no, de muchas cosas”

(Abi). Por tanto, la experiencia actuó como “semillero” para la génesis de un proyecto creativo que sirvió como soporte estable para continuar la experimentación social y artística con el grupo de personas sin hogar, cuyo desarrollo dio lugar a una tesis doctoral (Eliminado para revisión por pares)

Financiación

Esta investigación ha sido apoyada por el proyecto de I+D+i “Nomadis: Nómadas del conocimiento en contextos pedagógicos emergentes: Mapping Disruptive Practices”, financiado en régimen de concurrencia competitiva por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (código RTI2018-097144-B-I00). También se ha recibido apoyo del proyecto “ART-TRANSFORMA: Arte, investigación y transformación social” financiado por el programa de becas para el fomento de la investigación sobre la inclusión de la Universidad de Granada.

Referencias

- Abbing, H. (2019). *The changing social economy of art: Are the arts becoming less exclusive?* Palgrave Macmillan. USA. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-21668-9>
- Aladro-Vico, E., Jivkova-Semova, D., y Bailey, O. (2018). Artivism: A new educative language for transformative social action. *COMUNICAR*, 26(57), 9–18. <https://doi.org/10.3916/C57-2018-01>
- Augé, M. (2009). *Los no lugares: espacios de anonimato. Antropología de la sobremodernidad*. Editorial Gedisa.
- Bachiller, S. (2013). Un análisis etnográfico sobre las personas en situación de calle y los sentidos de hogar. *Sociedade e Cultura*, 16(1), 81–90. Redalyc
- Barbieri, N., y Salazar, Y. (2019). *L'equitat en les polítiques culturals. Estudi de casos amb metodologia de recerca participativa*. Gabinet de Premsa i Comunicació de la Diputació de Barcelona
- Bezerra-Teixeira, C. (2015). *Impossible dances : Staging disability in Brazil of disability as a its own right*. 6(1), 9–24. <https://doi.org/10.1386/chor.6.1.9>
- Bourlessas, P. (2020). Thick skins in place, thick skins out of place: re-placing homeless bodies in spaces of care. *Social and Cultural Geography*, 00(00), 1–19. <https://doi.org/10.1080/14649365.2020.1837214>
- Brugarolas, M. (2015). *El Cuerpo Plural. Danza integrada en la inclusión. Una renovación de la mirada (Tesis Doctoral)*. Universidad Politécnica de Valencia, España.
- Bruun, E. F. (2017). Towards a new “we”: Applied theatre as integration. *Applied Theatre Research*, 5(3), 225–238. https://doi.org/10.1386/atr.5.3.225_1
- Castro, J. y Farina, C. (2015). Hacia un cuerpo de la experiencia en la educación. *Revista Brasileira de Ciências Do Esporte*, 37(2), 179–184. <https://doi.org/10.1016/j.rbce.2014.02.002>
- Clift, B. C. (2019). Governing Homelessness through Running. *Body and Society*, 25(2), 88–118. <https://doi.org/10.1177/1357034X19838617>
- Cordero-Ramos, N., y Muñoz-Bellerin, M. (2019). Social work and applied theatre: creative experiences with a group of homeless people in the city of Seville | Trabajo Social y Teatro Aplicado. Experiencias Creativas con un Grupo de Personas sin Hogar en la Ciudad DE Sevilla. *European Journal of Social Work*, 22(3), 485–498. <https://doi.org/10.1080/13691457.2017.1366298>
- Cortina, A. (2017). *Aporofobia: el rechazo al pobre. Un desafío para la democracia*. Barcelona. Paidós Ibérica.
- Csordas, T. S. (1993). Somatic modes of attention. *Cultural Anthropology*, 8(2), 135–156.
- da Silva Perez, N. (2015). Productive Contradictions in The House of Bernarda Alba TNT-El Vacie Version. *Performance Paradigm*, 11, 32–45.
- Del Campo-Tejedor, Alberto, Cordero-Ramos, N., y 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.
- Denzin, N. K. (2000). The Reflexive Interview and a Performative in Social Sciences. *Qualitative Research*, 23–46.
- Denzin, N. K., y Lincoln, Y. (1994). The art and politics of interpretation. In *The handbook of qualitative research* (pp. 500–515). Thousand Oaks, CA, Sage.
- Dinold, M., y Zitomer, M. (2015). Creating Opportunities for All In Inclusive Dance. *Palaestra*, 29(4). <https://doi.org/10.18666/palaestra-2015-v29-i4-7180>
- Ducca Cisneros, L. V. (2020). “We have no rights, see? That’s what I’ve learned from this.” *Social Work with Groups*, 43(1–2), 18–24. <https://doi.org/10.1080/01609513.2019.1638640>
- Eisner, E. (2009). *Educación la visión artística*. Paidós Educador.
- Forgasz, R. (2015). Embodiment: A Multimodal International Teacher Education Pedagogy? In *International Teacher Education: Promising Pedagogies* (Vol. 22B, Issue Part C, pp. 115–137). Emerald Group Publishing Limited: Bingley. <https://doi.org/10.1108/S1479-368720150000025045>
- Gallagher, K. (2016). The micro-political and the socio-structural in applied theatre with homeless youth. In J. Hughes y H. Nicholson (Eds.), *Critical Perspectives on Applied Theatre* (pp. 229–247). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107587977.012>
- García-Cancelini, N. (1987). *Políticas culturales en América Latina*. (p. 215). Grijalbo.
- Geertz, C. (1996). *Los usos de la diversidad*. Paidós.
- Goffman, E. (2006). *Estigma: la identidad deteriorada*. Amorrortu.
- Graeff, L. (2012). Corpos precários, desrespeito e autoestima: O caso de moradores de rua de Paris-FR. *Psicologia USP*, 23(4), 757–775. <https://doi.org/10.1590/S0103-6564201200040008>
- Greene, M. (2005). *Liberar la imaginación: Ensayos sobre educación, arte y cambio social*. Editorial GRAÓ.

- Hargrave, M. (2010). Side effects: An analysis of Mind the Gap's Boo and the reception of theatre involving learning disabled actors. *Research in Drama Education*, 15(4), 497–511. <https://doi.org/10.1080/13569783.2010.512184>
- Hermans, C. (2016). Differences in Itself: Redefining Disability through Dance. *Social Inclusion*, 4(4), 160–167. <https://doi.org/10.17645/si.v4i4.699>
- Infantino, J. (2020). Sentidos de la Potencialidad Crítica, Política y Transformadora de las Artes. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 9, 12–28.
- Jolley, J. (2020). Embodying plurality: Becoming more-than-homeless. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 45(3), 635–648. <https://doi.org/10.1111/tran.12373>
- López Fernández-Cao, M., Diéguez, M. del R., Iribas, A. E., García, G., Mollá, M., Rigo, C., Romero, J., Domínguez, M., y Navajas, R. (2010). Social functions of art: Educational, clinical, social and cultural settings. Trying a new methodology. *International Journal of Education through Art*, 6(3), 397–412. <https://doi.org/10.1386/eta.6.3.397>
- Márquez, G. M. y Urraza, X. A. (2015). The impact of the crisis on homelessness in Spain: social intervention in a context of greater need and fewer resources. *European Journal of Social Work*, 19(1), 31–45. <https://doi.org/10.1080/13691457.2015.1022712>
- McQuaid, K. y Plastow, J. (2017). Ethnography, Applied Theatre and Stiwanism: Creative Methods in Search of Praxis Amongst Men and Women in Jinja, Uganda. *Journal of International Development*, 29(7), 961–980. <https://doi.org/10.1002/jid.3293>
- Miller, T. (2017). Telling the difficult things: Creating spaces for disclosure, rapport and 'collusion' in qualitative interviews. *Women's Studies International Forum*, 61, 81–86. <https://doi.org/10.1016/j.wsif.2016.07.005>
- Mitchell, D. y Snyder, S. L. (2016). The Biopolitics of Disability. Neoliberalism, Ablenationalism, and Peripheral Embodiment. In *The Biopolitics of Disability*. University of Michigan Press. <https://doi.org/10.3998/mpub.7331366>
- Pethybridge, R. (2014). Relative proximity: Reaching towards an ethics of touch in cross-generational dance practice. *Journal of Dance and Somatic Practices*, 6(2), 175–187. https://doi.org/10.1386/jdsp.6.2.175_1
- Preston, S. (2011). Back on whose track? Reframing ideologies of inclusion and misrecognition in a participatory theatre project with young people in London. *Research in Drama Education*, 16(2), 251–264. <https://doi.org/10.1080/13569783.2011.572370>
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires. Manantial.
- Sánchez-Morales, M. (2017). Las Personas "sin Hogar". Un Marco Para El Análisis Sociológico. *Obets*, 12(1), 119–143. <https://doi.org/10.14198/OBETS2017.12.1.05>
- Simonetti, P. (2018). Derechos culturales, ciudadanía cultural y procesos subjetivos : el caso del centro cultural Urbano. *Encuentros Lationamericanos*, II, 18–38.
- Snyder-Young, D. (2011). "here to tell her story": Analyzing the autoethnographic performances of others. *Qualitative Inquiry*, 17(10), 943–951. <https://doi.org/10.1177/1077800411425149>
- Stake, R. E. (1995). *The Art of Case Study Research*. Sage Publications.
- Thompson, J. (2014). Politics and ethics in applied theatre: Face-to-face and disturbing the fabric of the sensible. In *Ethics and the Arts* (pp. 125–135). Springer Netherlands. https://doi.org/10.1007/978-94-017-8816-8_12
- Traver, A. E., y Duran, J. (2014). Dancing Around (Dis) Ability: How Nondisabled Girls Are Affected by Participation in a Dance Program for Girls With Disabilities. *Qualitative Inquiry*, 20(10, SI), 1148–1156. <https://doi.org/10.1177/1077800414545230>
- Vich, V. (2014). *Desculturizar la cultura: la gestión cultural como forma de acción política*. Siglo XXI.
- Wrentschur, M. (2008). Forum theatre as a participatory tool for social research and development: A reflection on "nobody is perfect" - A project with homeless people. In *Qualitative Research and Social Change: European Contexts*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9780230583962>
- Yarrow, R. (2012). Performing agency: Body learning, forum theatre and interactivity as democratic strategy. *Studies in South Asian Film and Media*, 4(2), 211–216. https://doi.org/10.1386/safm.4.2.211_1
- Yúdice, G. (2002). *El Recurso de la Cultura. Usos de la cultura en la era global*. Gedisa Editorial. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>