

La creación colectiva teatral. Método de acción social y resistencia con el colectivo de personas sin hogar en Sevilla, España*

Manuel Muñoz Bellerin (España)**

Nuria Cordero Ramos (España)***

Resumen

Este artículo presenta la posibilidad de la utilización del teatro como herramienta metodológica al servicio de los procesos de lucha y resistencia con colectivos, como el de las personas sin hogar, que son considerados excluidos por las lógicas hegemónicas. En España, concretamente en la ciudad de Sevilla, las perspectivas dominantes y prácticas de la acción social destinadas a las personas sin hogar son asistenciales y, por tanto, perpetuadoras del estigma. A partir de la investigación aplicada y las experiencias compartidas con grupos de personas sin hogar en la ciudad de Sevilla se muestra cómo el teatro, a través de la creación colectiva, se convierte en una propuesta de resistencia y de empoderamiento para los propios participantes. Para esto, la aportación del método de la creación colectiva colombiana, a partir de una adecuada adaptación, es un ejemplo de la función social y política emancipadora del teatro. Por último, tanto en España como en Sevilla esta experiencia de aplicación de la creación colectiva en grupos de personas sin hogar es un caso pionero e innovador.

[42]

Palabras clave

Teatro; Creación Colectiva; Acción Social; Sinhogarismo; Estigmatización; Empoderamiento.

Fecha de recepción: febrero de 2016 • **Fecha de aprobación:** mayo de 2016

Cómo citar este artículo

Muñoz Bellerin, Manuel y Cordero Ramos, Nuria. (2017). La creación colectiva teatral. Método de acción social y resistencia con el colectivo de personas sin hogar en Sevilla, España. *Estudios Políticos* (Universidad de Antioquia), 50, pp. 42-61. DOI: 10.17533/udea.espo.n50a03

* Este artículo se incluye los resultados del programa de tesis de doctorado en curso Políticas Jurídicas y Sociales, línea de Derechos Humanos y Desarrollo, Universidad Pablo de Olavide.

** Trabajador Social. Magíster en Derechos Humanos. Magíster en Ciencias Sociales e Intervención Social. Magíster en Mediación y Orientación Familiar. Profesor del Departamento de Trabajo Social y Servicios Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Pablo de Olavide, España. Correo electrónico: mfmunbel@upo.es

*** Trabajadora Social. Profesora del Departamento de Trabajo Social y Servicios Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Pablo de Olavide, España. Correo electrónico: ncorram@upo.es

Theatrical Collective Creation. The Method of Social Action and Resistance with the Group of Homelessness in Seville, Spain

Abstract

Through this article, we present theatre as a key tool in the processes involving the fight and resistance of those groups that are socially excluded by the hegemonic logic, such as the group of homeless. In Spain, particularly at Seville, the predominant approaches and practices of social action aimed at those groups usually combine a welfare approach. Moreover, those may perpetuate the stigma. Thanks to the research that has been conducted and the experiences shared with groups of homeless at Seville, we conclude that theatre, a tool of joint creation, becomes a proposal of resistance and empowerment for those who take part in it. Therefore, the contribution of this method (from an appropriate adaptation) is an example of the emancipatory dimension of theatre from a social and political point of view. Finally, the experience here described is a pioneer and innovative one in the Spanish context.

Keywords

Theatre; Collective Creation; Social Action; Homeless People; Stigmatization; Empowerment. [43]

Introducción. Antecedentes constitutivos

Este artículo aborda un estudio de caso de un grupo de personas sin hogar de la ciudad de Sevilla, España, como dispositivo de la investigación aplicada. El tipo de metodología aquí descrita es fundamental pues se convierte en un espacio de participación activa donde los sujetos desempeñan roles protagónicos; además, contempla la revisión de técnicas transdisciplinarias entre el teatro y las Ciencias Sociales dentro de estrategias micropolíticas que intentan contrarrestar la falta de una participación real en sociedades democráticas de colectivos en contextos de exclusión.

La hipótesis de la creación colectiva teatral (CCT) como método que aúna técnicas, experiencias, discursos y acciones, supone una finalidad en sí misma. Un fin desde los medios, pues nuestro propósito es validar el teatro como una herramienta de empoderamiento para un grupo de personas sin hogar.

Se realiza un recorrido epistemológico de la CCT desde el ámbito internacional hasta llegar al modelo colombiano; a continuación, se describe el sinhogarismo como un fenómeno sociopolítico y los efectos producidos en el contexto territorial de Sevilla; en el ámbito comparativo, se sitúa la experiencia teatral de un grupo de personas sin hogar que utiliza el teatro como espacio de resistencia ante el modelo institucional-asistencialista generado por las políticas sociales; posteriormente, a partir de la metodología utilizada, se detalla el proceso de trabajo llevado a cabo; finalmente, se abre espacio para los discursos de los protagonistas, reflejando así la necesidad de una metodología activa en contextos de resistencias.

[44]

1. Aproximaciones de la creación colectiva teatral como instrumento de la práctica cultural participativa

El teatro comenzó a convertirse en un laboratorio de análisis sociopolítico a partir de «las relaciones del hombre con la realidad, y especialmente a considerar el arte como forma específica de conciencia social» (Litvak, 2001, p. 305). Esta cualidad trastocó los pilares filosóficos y metodológicos del propio arte dramático en el Occidente de principios del siglo xx. A partir del movimiento cultural anarquista europeo, el teatro intenta comprender las relaciones sociales establecidas en cada sociedad, delimitadas por estructuras sociales, económicas y políticas. En esta nueva fase, el teatro no se conformó con ser un instrumento catártico o mediático, devino en agente activo hacia

la búsqueda de las causas y efectos de los conflictos sociales. Ese afán por descubrir las «relaciones sociales “cubiertas” por los espejismos de la ideología» (Reyes, 1978, p. 77) fue un elemento más de cómo el teatro se instrumentalizó en medio de la investigación y la acción social.

La CCT es uno de los ejemplos más relevantes de dicha instrumentalización a partir de propuestas que enlazaron la creatividad cooperativa con la incorporación de elementos sociopolíticos significativos en la creación y producción. Sus referentes se remontan a la Comedia Dell 'Arte en el Renacimiento italiano, que materializó una primera experiencia en la que grupos de actores y actrices llevaron a cabo obras teatrales a partir de creaciones propias. Más recientemente, en la década de 1940, Joanne Littelwood creó una obra seminal con un grupo de personas marginadas en la Londres de posguerra (Duque y Prada, 2004), que supuso un experimento notorio de proceso artístico colaborativo (Ruíz, 2008) y un ejemplo de teatro social participativo. Sin embargo, los antecedentes de la CCT, como un método de producción grupal sistematizado, se produjeron durante las décadas de 1960 y 1970 en los continentes europeo y americano (Escudero, Alegría y Galich, 1978).

En Francia, Ariane Mnouchkine, con la obra colectiva *1789*, fue quien más desarrolló este método; En EE. UU, *Living Theatre* fue una propuesta política anarquista con enorme trascendencia para el teatro de vanguardia de la época (Tytell, 1999). En América Latina, algunos grupos comenzaron a utilizar la CCT como expresión de un movimiento cultural que utilizó el teatro como estrategia de resistencia en los contextos socioculturales de sus países de procedencia (Vázquez, 1978). Dentro de este movimiento hay que nombrar a Grupo Teatro Escambray en Cuba, Libre Teatro Libre en Argentina, Teatro Experimental de Cali (TEC) y La Candelaria en Colombia, o Augusto Boal y su tesis del *teatro del oprimido*, entre otros.

[45]

El presente estudio se apoya en la relevancia específica de las producciones teórico-metodológicas de Enrique Buenaventura (citado en Cardona, 2009) y Santiago García (1984) y que aquí se sustentan como modelos aplicados a la acción social.¹ Mario Cardona (2009), argumenta con fundamento que la CCT colombiana es «un método de investigación científica»

¹ Es de cumplida obligación hacer mención a otros autores de relevancia en la CCT como Gilberto Martínez, dramaturgo y director de Corporación Teatro Libre de Medellín. No obstante, este ensayo se centra en los textos teóricos de García y Buenaventura.

(p. 108); por su parte, García (1984) prefiere hablar de proceso de trabajo en un sentido abierto, flexible, que sirve para la constante experimentación, aunque dentro de un orden ideal en la práctica. Por otro lado, Buenaventura (citado en Cardona, 2009) alega que como método está «precedido y acompañado por la investigación a diferentes niveles: histórico, sociológico, político e investigación científica en torno al propio trabajo artístico» (p. 107).

2. Influencias colombianas en la creación colectiva teatral como metodología de acción social

La dimensión «científica» conferida al método de la CCT repercute en la hipótesis acerca del uso del teatro como instrumento de la acción social y de las Ciencias Sociales. De manera general, se puede hacer referencia a tres modelos de CCT: a) con un texto de autor previo que el grupo monta posteriormente; b) con un texto elaborado por una comisión o equipo para el montaje posterior por el grupo; c) cuyo texto y montaje es realizado por el grupo.

Estas tres modalidades tienen más puntos en común que discordancias. Las diferencias están centradas en la elaboración del texto, pues si bien en la primera modalidad el texto es elaborado por el propio grupo, en las dos últimas la escritura es asumida por dramaturgos. En cuanto al proceso de producción artística es similar en muchos elementos: uno de estos es el carácter científico resultante de una sistematización, es decir, de un ordenamiento del trabajo en fases de análisis y aplicación. A partir de la elección de un tema o temas que son de interés social, cultural o político, los miembros y colaboradores del grupo llevan a cabo un proceso de investigación. Otro elemento específico de la CCT colombiana es la utilización de las improvisaciones como técnica de creación que, en los casos del Teatro Experimental de Cali y del Teatro La Candelaria, han llegado a un alto grado de profundización y desarrollo cualitativo. Este artículo hace hincapié en estos dos apartados expuestos, pues son trascendentales para justificar el método como medio de desarrollo participativo y de empoderamiento en los contextos de exclusión.

La investigación a la que hacen referencia algunos manuales teórico-prácticos en la creación colectiva colombiana (TEC, 1978) parte de una previa motivación y elección de un tema o temáticas que deben ser del interés del grupo. Tanto la elección como el desarrollo inicial de la investigación surge de los debates entre los miembros y giran en torno al contexto en el que se encuentra el grupo —sociopolítico, económico, cultural, coyuntural,

histórico, entre otros—. Una contextualización derivada de la necesidad de apropiación, comprensión e interpretación de las realidades sociales de los sujetos y colectivos. La investigación suele estar apoyada por expertos de diferentes disciplinas según cada temática. Historiadores, politólogos, sociólogos, antropólogos, poetas, musicólogos, entre otros, suelen acompañar esta fase de investigación aportando conocimientos específicos que sirven para un posterior trabajo narrativo y corporal durante el montaje de la obra teatral. Estos elementos pueden ser transferidos a una acción-investigación social a partir de los contextos y el protagonismo de los participantes.

En cuanto a las improvisaciones, es una técnica teatral que ha estado presente a lo largo de la historia universal de este arte; sin embargo, según el modelo colombiano, contempla la búsqueda creativa a través de una serie de espacios recurrentes tanto para la expresividad como para el montaje de la obra. Hay tres tipos de improvisación según este modelo:

a) *Por analogía con el texto o el tema.* Hace referencia a las imágenes que el artista extrae de su cuerpo en relación con el tema y con los diferentes contenidos y conocimientos adquiridos en la fase de investigación.

b) *Simbólica.* Surge como un juego donde confluyen los sueños, fantasías y abstracciones, tanto del «universo» simbólico-poético propio del artista como por efecto del tema que se investiga.

[47]

c) *Personal.* En la que el artista extrae sus experiencias vitales como ser humano (Teatro de la Inclusión, diarios de campo, junio, 21, 2015).

Todas estas técnicas se llevan a cabo en la práctica de manera grupal e individual. La improvisación personal es la que requiere un trabajo particular del actor-actriz consigo mismo. Por lo general, se establecen equipos de trabajo dentro del grupo que desarrollan una serie de imágenes y escenas que pueden ser el punto de partida para el montaje. La policromía de formas a partir de una misma técnica comporta un acercamiento al objeto de conocimiento que es multidimensional. En este procedimiento el cuerpo del participante es el medio de investigación y de expresión, se vehiculiza en un espacio de transmisión desde las experiencias; los cuerpos recuerdan, también sueñan, inventan, reflejan posiciones, roles, modos de relaciones de la vida cotidiana; y de manera proyectiva, ensayan otras maneras de ser y estar, de construir otros mundos posibles.

La práctica cultural del teatro abre caminos por donde transitar espacios de búsquedas y encuentros consigo mismo y con los otros. La subjetividad conecta con la identidad pues cada actor-actriz-persona recupera trazos de su vida en la indagación de material con qué construir personajes e historias. Por otro lado, en este proceso la cualidad grupal fomenta las relaciones e interacciones que se establecen entre los miembros y configuran un medio de producción artística y humana en sí misma que son complementarias y necesarias. La calidad de las relaciones en el grupo es importante para una óptima producción artística, pero generan un tipo de interacciones donde entran en práctica valores humanos de modelos diferentes. Para muchas personas en contextos de exclusión esto permite una práctica política, de construirse como personas y colectivo políticos a partir de espacios no oficiales como el teatro.

3. Personas sin hogar: del asistencialismo a la resistencia

[48] Siguiendo la tipología del *European Typology of Homeless* (Ethos) elaborada por el observatorio de la Federación Europea de Organizaciones Nacionales (Feantsa, 2008) se aglutina al sinhogarismo en función de un factor residencial. Personas sin hogar son consideradas quienes se encuentran sin techo —sin alojamiento de ningún tipo—, sin casa —alojamiento en instituciones públicas o privadas—, que viven en alojamientos inseguros —por desahucios u otras circunstancias de riesgo— o alojamientos inadecuados —chabolas, hacinamientos, entre otros—.

En España la carencia de una vivienda es atenuada, en mayor medida, con la prestación básica residencial, es decir, en centros de acogida. Un informe del Instituto Nacional de Estadística (2012) de España calcula en 22 938 las personas sin hogar atendidas en estos centros, pero las ONG que atienden a este colectivo estiman el número en cerca de 40 000 personas (Rais Fundación, s. f.). Con respecto a la ciudad de Sevilla, la Asociación Pro Derechos Humanos de Andalucía (Apdha *et al*, 2013) refleja un número aproximado de 2500 personas que viven en la calle o en centros de acogida. No obstante, hay que señalar que estas cifras no corresponden necesariamente con la realidad social vivida por muchas personas sin hogar. Los datos estadísticos realizan un cálculo con base en los registros de asistencia de personas sin hogar a estos espacios residenciales, aunque se estima que es mucho más elevado el número de personas migrantes y excluidas que viven en la calle en condiciones paupérrimas, sin realizar ningún tipo de demanda (Hildegard, 2012).

El sinhogarismo es un fenómeno relacionado con la exclusión. El alcance sociológico de ambos conceptos —exclusión y sinhogarismo— tiene connotaciones inmediatas con la re-pauperización de muchos ciudadanos en el contexto europeo actual. Desde la década de 1970, las políticas neoliberales del sistema capitalista indujeron a una situación económica de graves consecuencias. En España, la progresiva caída del mercado laboral dejó a un elevado número de trabajadores sin empleo, siendo una primera fase de los planes neoliberales; posteriormente, desde los años noventa se ha experimentado la caída del denominado Estado del bienestar (Navarro, 2000). A partir de la década de 2010, las políticas de austeridad, la crisis inmobiliaria (Torres y Garzón, 2010) y el aumento de la migración hacen que cada vez más personas vivan en la calle (Hildegard, 2012). Por todo esto, las causas constitutivas de un fenómeno como el sinhogarismo tiene componentes multifactoriales (Cabrera y Rubio, 2008).

La respuesta institucional —gobiernos y ayuntamientos municipales— se ha centrado en la creación de dispositivos de servicios sociales sostenidos por empresas privadas o por instituciones públicas. Estos dispositivos consisten en centros de acogida, albergues, centros de día, comedores públicos, entre otros. En la proximidad territorial (Andalucía, Sevilla) predomina un modelo de intervención social que pone el acento en la institucionalización como recurso nuclear. De este modo, la atención a las personas sin hogar en estos dispositivos determina la intervención en un marco de acción espacio-temporal limitado, sin tener en cuenta otros aspectos fundamentales de la persona y sus contextos vitales. La cualidad principal es la de ser instituciones con carácter de internado, donde se ofrecen servicios de información y asistencia, acogida, alimentación e higiene temporal, derivación a otros recursos, ocupación del tiempo libre, entre otros. Escasamente contemplan programas de reinserción y acompañamiento, integrales y efectivos, hacia una posible reconstrucción personal y sociofamiliar. Tanto en el análisis como en la acción, este tipo de modelo sigue respondiendo a una visión del fenómeno estereotipada y discriminatoria. Una visión que suele venir respaldada por un rasgo cultural, aún arraigado al propio mito fundacional del sinhogarismo, cuyos antecedentes históricos remiten a la imagen de los vagabundos, mendigos o transeúntes. Es decir, de un perfil sociocultural con señales estigmatizadoras de enorme trascendencia en nuestro actual acervo cultural (Castell, 1997).

[49]

El estigma es un elemento que denigra substancialmente el desarrollo integral de las personas que lo sufren. Para Erving Goffman (1998), el estigma

acontece cuando «un individuo que podía haber sido fácilmente aceptado en un intercambio social corriente posee un rasgo que puede imponerse por la fuerza a nuestra atención y que nos lleva a alejarnos de él cuando lo encontramos, anulando el llamado que nos hacen sus restantes atributos» (p. 16). Las circunstancias por las que pasan las personas sin hogar forman parte de un tipo de modelo social y cultural negativo para el resto de la sociedad. Vivir en la calle o en centros de acogidas, no tener una economía sostenible, soportar una soledad no deseada, provocan efectos devastadores en estas personas (Bachiller, 2008). Como consecuencia, la sumisión ante una situación de la que muchos suelen sentirse culpables, deriva en el abandono personal —físico y psicológico—, en el pesimismo o en la pérdida de voluntad de cambio.

Fenómenos como el sinhogarismo están arraigados a un sistema de estigmatización e inhabilitación del que no es fácil salir. Este «problema social» responde a sociedades que tienen en la desafiliación un exponente de dramáticas consecuencias. Robert Castell (1997) se refiere a la desafiliación no solo como la ausencia completa de vínculos, también es una manera de no estar conectado a «estructuras dadoras de sentido» (p. 350). Al no estar conectado a un sentido vital en armonía con el contexto en el que se encuentra, la persona sin hogar pierde su autoidentificación personal. La centralidad de las identidades comporta un elemento de participación activa, conforme a sociedades democráticas donde existe un grado efectivo de respeto y cuidados hacia y entre sus ciudadanos. Por este motivo, la cuestión social del sinhogarismo es competencia primordial del gobierno y de las instituciones que regulan la ley.

[50]

4. El teatro como herramienta de resistencia: Teatro de la Inclusión

En uno de los espacios institucionales de Sevilla germina una iniciativa que intenta dar respuesta a una necesidad: la de expresar y ser partícipes activos de la sociedad, de «ser personas como los demás» (Chacra, comunicación personal, septiembre, 16, 2015). Se trata de un proyecto que pretende generar un proceso alternativo dirigido a la emancipación de un grupo de personas sin hogar desde la práctica sociocultural del teatro. Teatro de la Inclusión se concibe como un espacio de encuentro donde, de manera transdisciplinaria, se trabaja con instrumentos procedentes del teatro, los derechos humanos y la acción social, entre otros. La implicación de los protagonistas —personas sin

hogar de la ciudad de Sevilla— en el proceso es la principal motivación para su ejecución y puesta en marcha.

El proyecto se gestó en 2007, a partir de la programación de talleres de teatro en el Centro de Acogida Municipal, como un dispositivo donde se llevaron a cabo técnicas encaminadas a tratar situaciones de opresión y discriminación manifestadas por los participantes del grupo. Desde el principio, en Teatro de la Inclusión se trabajó de manera inmediata la expresión creativa como un medio de liberar tensiones y conflictos, generando dinámicas participativas, colectivas e integradoras que dieran voz a los propios componentes del grupo. Precisamente, el nombre del proyecto fue una de las primeras decisiones assemblearias en los inicios de este proceso. En una fase inicial, estas dinámicas consistieron en ejercicios a modo de juegos teatrales y de expresión corporal (Grotowski, 1999), donde las personas se entrenaban en la creatividad. En una fase posterior, se abrió un proceso de creación colectiva que derivó en varias obras teatrales. Si bien en la fase inicial el objetivo era entrenar a cada persona en las habilidades expresivas y creativas que habían sido reprimidas o anuladas, en la segunda fase se trataba de iniciar un proceso donde el grupo desarrollara un montaje teatral a partir de las narrativas y las experiencias individuales y grupales.

[51]

Foto 1. Primera creación teatral del grupo Teatro de la Inclusión.
Escena que escenifica el estigma como forma de discriminación.



Fuente: elaboración propia.

A la experiencia de coordinación del proyecto de Teatro de la Inclusión se sumaron las vivencias compartidas durante el trabajo de campo en 2014 y 2015, con personas usuarias del Centro de Acogida Municipal y del Centro «Miguel de Mañana». Ambos centros son dispositivos que atienden de manera temporal a personas sin hogar, ofrecen alojamiento, comida, atención primaria, higiene, entre otros. El Centro de Acogida Municipal es de carácter público, aunque concierta el servicio a través de una empresa privada. Por su parte, el Centro «Miguel de Mañana» pertenece a una Fundación religiosa, aunque recibe subvenciones públicas.

Si bien la experiencia de Teatro de la Inclusión estaba siendo validada positivamente por los participantes, se requería la corroboración de grupos externos con similares características a la del grupo referencial. Para esto se formaron dos grupos. Aunque el criterio dominante fue el de la asistencia voluntaria, en algunos casos asistieron por derivación profesional de los servicios de atención y orientación de cada institución. Acudieron asiduamente diez personas, entre dos y tres sesiones por semana, de dos horas de duración cada una.

[52]

La estructura de cada sesión era circular, donde se imbricaron dinámicas teatrales con otras de la metodología de la acción social. La elección de unas y otras estuvieron al servicio de objetivos consensuados en los grupos. El objetivo inicial fue establecer un espacio de participación dinámica, en el que cada persona pudiera expresar sus intereses, conflictos, percepciones y sentimientos. El consenso fue decisivo para la puesta en marcha del proceso, para ello, se tuvo una primera sesión de presentación en la que expusimos a cada grupo el programa de trabajo, la metodología y los objetivos.

La temporalización no fue lineal, pues se adaptó por una parte, a la lógica intersectorial prevista en la planificación; y por otra, al ritmo marcado por las circunstancias vividas por los participantes. Las sesiones previstas estuvieron sujetas a discontinuidades que fue necesario afrontar, dada la inestabilidad de las circunstancias que vivían cada una de las personas participantes.

Fueron diversos los marcos operativos que sirvieron de guía para la práctica con los grupos. El primero estuvo basado en la transdisciplinariedad como una perspectiva que trasciende las disciplinas comunes y acerca conocimientos diversos en pos de una acción social activa, compleja y dinámica (Morin, 2010). De ahí la conjunción de técnicas y saberes propios del teatro y las Ciencias Sociales. El segundo marco metodológico se basó en

la investigación basada en las artes de narrativas (Bruner, 2009) y experiencias (Dewey, 2008), contemplando memorias y saberes colectivos como una fuente de producción cultural y de transmisión cognitiva. Por último, se centró en la teoría del empoderamiento y las capacidades (Nussbaum, 2012) como un dispositivo donde el protagonismo recae en los participantes y busca espacios de participación sociopolítica.

Los marcos referidos, así como las técnicas descritas a continuación, fueron aplicados materialmente en el espacio del taller de teatro. Este era configurado como espacio de encuentro, relaciones e interacciones donde todos los participantes podían expresar aquellos contenidos y acciones que desearan y necesitaran. Para ello, se creó un ambiente de confianza y respeto donde todas las opiniones y experiencias tenían cabida.

Tanto los marcos operativos como las técnicas se pusieron al servicio de un componente ético y político: potenciar las capacidades necesarias para que un grupo de personas sin hogar pudieran hablar, retomar la palabra, recuperar discursos y decir a la sociedad lo que sienten y necesitan. En este sentido, el taller se convirtió en un espacio de ensayo para la creación y re-creación de discursos a través de las palabras y las acciones. En consonancia, la labor del investigador consistió en facilitar estos elementos, a partir de una relación abierta y dialéctica con los diferentes grupos. Las interpretaciones extraídas de los análisis, tanto en los discursos como en los ejercicios teatrales, fueron compartidas en un proceso de producción discursiva e inclusiva.

[53]

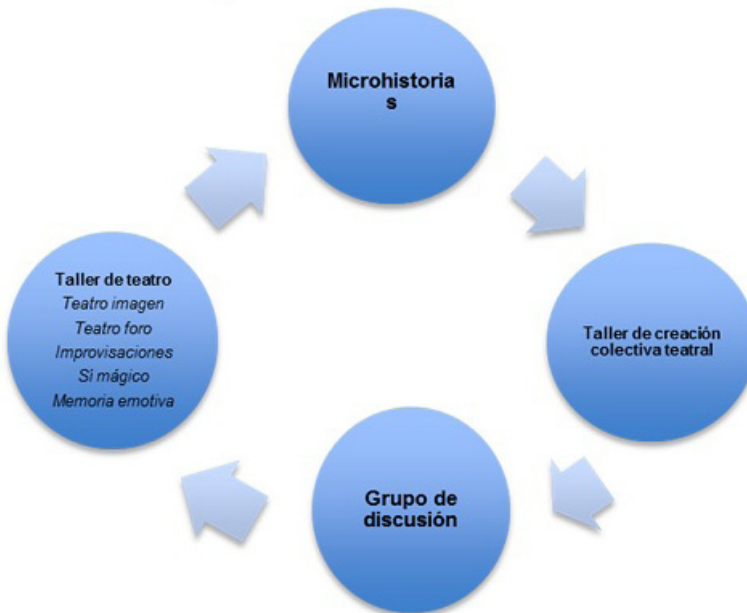
Los discursos fueron obtenidos a través de las técnicas como las microhistorias de vida y los grupos de discusión. Las microhistorias permitieron el acercamiento a las vivencias de cada persona de forma individualizada, mientras que el grupo de discusión permitió conocer de forma coral las opiniones y sentimientos sobre los temas escogidos. Estas técnicas fueron complementadas por otras de la pedagogía y la creación teatral: teatro imagen (Boal, 1980), improvisaciones (TEC, 1978), sí mágico y memoria emotiva (Stanislavsky, 2003). Gracias al teatro imagen aprendieron a utilizar la expresividad corporal a través de la gestualidad y la comunicación no verbal; las improvisaciones permitieron profundizar en aquellos contenidos emotivos, políticos y perceptivos sentidos por los participantes; a través de la memoria emotiva y sí mágico rememoraron experiencias pasadas y proyectaron imágenes futuras sobre los temas elegidos o ideas clave. Todas tuvieron una secuencialidad no lineal, holística y mezclada. La aplicación de unas y otras estuvo sujeta a un criterio principal: la adecuación e idoneidad

de los contenidos según los objetivos marcados y, sobre todo, a partir de las valoraciones realizadas por los participantes.

La fase final del trabajo de campo se dedicó a un taller de CCT. Con una duración de tres meses, se configuró un grupo de doce personas voluntarias que habían participado en las sesiones anteriores. En esos tres meses, el grupo se centró en la producción de una obra teatral a partir de una creación colectiva. Esta última fase fue un ensayo que incluyó todo el proceso trabajado en los dos grupos precedentes. Para favorecer la continuidad, se repitieron las técnicas utilizadas, así como algunos de los temas tratados en los grupos de discusión y que, en esta ocasión, fueron punto de partida para el inicio de la producción y montaje de la obra final. La obra fue el resultado definitivo, basado en una CCT de veinte minutos de duración titulada por el grupo *La verdad que nadie quiere ver*,² mostrado en dos representaciones públicas en una sala de teatro de la ciudad de Sevilla.

Gráfica 1. Aplicación práctica de un proceso de acción social a través del teatro en contexto de exclusión social.

[54]



Fuente: elaboración propia.

² Una versión resumida de 8:24 minutos de duración se encuentra disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=MjEm2ZLTd3A>

5. La creación colectiva como método de la práctica cultural del teatro en procesos de resistencias y empoderamiento

La práctica cultural del teatro como espacio alternativo, donde construir oportunidades de participación, de reconfiguración de las identidades, de relaciones e interacciones nuevas, es posible desde una perspectiva política emancipadora. Para esto es necesario que los protagonistas de la acción social sean escuchados. Paulo Freire (1997) afirma: «Para el hombre producirse es conquistarse, conquistar su forma humana» (p. 15). En su vertiente metodológica, como producto cultural, la CCT permite la liberación de personas que han sido estigmatizadas por sistemas y modelos hegemónicos de opresión como el neoliberal. En este cometido es fundamental que la acción social esté centrada en un nivel de compromiso humanizador, de resignificación política a partir de la materialización de relaciones y prácticas. Las personas sin hogar son hombres y mujeres con experiencias, capacidades, habilidades, personas que merecen tener las oportunidades para alcanzar una vida digna. En sentido amplio, la acción social ha de ser generadora de praxis a partir de la proximidad y el conocimiento de las realidades sociales, culturales, humanas, ubicándose en un paradigma de transformación liberadora mediante lógicas que permitan empoderar a todos sus ciudadanos (Gallardo, 2006).

[55]

La elección metodológica de la CCT responde a esta finalidad, poniendo en práctica dos estrategias: primero, a través del relato de historias silenciadas que son narradas por los propios protagonistas; y segundo, generando espacios de participación y encuentro dialógico, devolviéndoles el derecho a tomar decisiones individual y colectivamente.

El montaje de cada obra teatral requiere de la toma de decisiones activa de todas las personas a la hora de construir personajes, argumentos, vestuarios, la temática principal de la obra, entre otros. Esto posibilita una participación política y una implicación que no suele verse reflejada en el resto de los espacios públicos y privados que asisten a las personas sin hogar en la ciudad de Sevilla. De este modo, el teatro es el vehículo a través del cual expresan dolor, lucha, resistencias. La centralidad de la resistencia como estrategia consiste en un marco de relaciones e interacciones donde se deconstruyen componentes de estigmatización, sumisión y discriminación, y a su vez, se reconstruyen otros de empoderamiento y capacitación a partir de las experiencias y las creatividades.

En este complejo mundo donde hay personas abocadas a este tipo de degradación —afín a un sistema de deshumanización—, se ha llevado a cabo una experiencia concreta desde la hipótesis del teatro como herramienta de participación y recuperación de las identidades. Esta experiencia puede ser considerada dentro de un proceso continuo, forma parte de una praxis que es constantemente revisada y sistematizada a partir de la corroboración y validación de las personas y grupos participantes, pues en la actualidad el grupo sigue activo con seis CCT representadas.

Foto 2. Representación con participación del público.



[56]

Fuente: realización propia.

Conclusiones

Debido a las limitaciones de extensión del artículo, mostramos tan solo un breve análisis de algunos de los discursos extraídos del trabajo de campo realizado en los dos centros de acogida mencionados, así como del trabajo de facilitación realizados desde hace casi una década con el Teatro de la Inclusión.

Las aportaciones que realiza Goffman (1998) sobre la construcción del estigma a través de las miradas, gestos y percepciones de los otros aparece en los discursos tanto en el grupo de Teatro de la Inclusión como en los talleres de

teatro llevados a cabo en las instituciones mencionadas. La verbalización de sentimientos de culpa y rechazo sentidos aparece como un elemento central tanto en las reflexiones grupales como individuales. Opiniones y percepciones acerca de la incomprensión, el estigma, carencia de oportunidades, entre otros, sentidas por la mayoría de los protagonistas, se aprecian a continuación (Grupos de discusión y microhistorias, diarios de campo, febrero-diciembre, 2015):

— «A la política y a la sociedad lo que le interesa es que haya ricos y pobres» (J).

— «Todavía hay gente que sigue diciendo que somos mendigos y que estamos así porque queremos» (F).

— «Yo me siento abandonado, siento que todo esto es absurdo, nadie te escucha» (R).

— «Tenemos un cartel puesto delante que señala que somos de la calle» (M).

— «La sociedad no escucha, ella intuye, pero siempre te pone en lo peor, son las etiquetas que te pone» (P).

— «La sociedad nunca comprenderá [...], jamás nos dará una oportunidad real» (C).

Los procesos de exclusión y experiencias vividas les hacen sentir que están en una dinámica sin salida donde el abatimiento y la falta de voluntad son recurrentes en los relatos.

— «Resignación [...] es aceptación de lo que estás viviendo [...]. Aquí hay mucha gente que vive con resignación, que lo único que espera es que les llegue la edad para entrar en una residencia de ancianos y ya está [...], y eso no es vida» (L).

— «Me siento como si fuese un hámster [...]. Yo soy el ratón y la dinámica de mi vida es la rueda que nunca deja de girar y girar y no encuentras salida a esa dinámica» (F).

— «No tengo voz ni voto, hasta que demuestre que soy válido. ¿Por qué?» (E).

— «A veces he sentido las ganas de coger una cuerda y ahorcarme» (J. L.).

Estos sentimientos dejan ver también una cierta inhabilitación que es interiorizada y asumida con consecuencias directas en las acciones y en la inhibición para la participación social. La sensación reiterada de un horizonte sin oportunidades deja una huella visible en la psique y en el cuerpo.

— «Es un fracaso estar aquí y sentirme así» (V).

— «El desarraigo familiar [te hace] perder la calidad como persona y como ser humano, pierdes los valores y no llegas a mirar por ti» (J. J.).

— «He perdido la personalidad, yo era una persona luchadora» (S).

— «Con lo que yo he sido...antes iba por la calle y todo el mundo me reconocía, ahora me miro en el espejo y no me reconozco» (M).

d) Recuperar la autoestima y lograr una participación activa, así como la implicación de estas personas en sus contextos en una tarea compleja. Por una parte, se requiere la implicación y el compromiso de todos los actores sociales, y por otra, es necesario un trabajo personal de recuperación con los afectados (Nussbaum, 2012).

— «El teatro me sirve para mi superación personal, de pertenencia a un grupo, pertenecer a algo, esto tiene mucho valor para mí» (C).

— «También necesitamos ser reconocidos y que se tengan en cuenta nuestras experiencias. El teatro puede ayudar estas necesidades» (J. L.).

— «El teatro es parte de la transformación que quiero llevar a cabo en el futuro con mi vida» (F).

— «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» (P).

Tomar la palabra, sentirse oído —por uno mismo y por el resto— es el inicio de la recuperación de cotas progresivas de participación en los talleres. Esto es posible por medio de los grupos de discusión y, de manera significativa, a través de la expresión corporal. Técnicas como teatro imagen,

sí mágico, improvisaciones, entre otros, permitieron un entrenamiento donde se ponía en juego otras formas de expresión, donde se resignificaban otros cuerpos: inclusivos, estéticos, creativos.

e) Las representaciones ante el público son oportunidades de comunicación e interlocución con personas que desconocen esta realidad. La reciprocidad que se da en estos encuentros no suele ser habitual en otros espacios. Las narrativas de la obra teatral son construidas colectivamente por el grupo, partiendo de experiencias, conocimientos y sueños, dejando al final de las actuaciones un tiempo para que el público-sociedad opine e interactúe con los actores a través de foros de debate. La obra representada permite el reconocimiento social del público asistente, un reconocimiento que no está supeditado a un rol inferior o de rechazo: es el actor-actriz-persona quien protagoniza el acto, quien habla y actúa, desde las capacidades creativas.

Los participantes expresan así lo que el teatro significa en sus vidas:

— «El teatro me puede servir para mi vida particular. Saber cómo decir las cosas, con la gente, conmigo mismo, y para desarrollar mis sentimientos, porque en este tiempo he perdido habilidades» (A).

— «Subirte a un escenario, ser escuchado, representar y que la gente te vea [...] es maravilloso» (A. J.).

— «El taller sirve para que hagamos teatro porque es una experiencia nueva, para expresar, que la gente vea que puedo expresarme. Lo que ha hecho el grupo de Teatro de la Inclusión quiero hacerlo yo también» (F. J.).

— «Lo que más sentí fueron los aplausos. No era un simple aplauso, tenían cariño, y tenían un valor [...]» (CH).

Estas experiencias de teatro con personas sin hogar en Sevilla muestran las posibilidades que se abren de reapropiación de espacios públicos por parte de grupos de personas excluidas. El compromiso de las personas participantes ha permitido apreciar la recuperación de la autoestima y procesos de resignificación de identidades que estaban fragmentadas. Al mismo tiempo, se ha producido un empoderamiento personal y social de un número relevante de personas que participaron en la fase final, durante el taller de creación colectiva. De este modo, el teatro y la CCT se convierten en metodologías participativas al servicio de planteamientos éticos y políticos que defienden la

emancipación de grupos invisibilizados que ese encuentran «al margen» en las sociedades denominadas democráticas.

Referencias bibliográficas

1. Asociación Pro Derechos Humanos (Apdha) et al. (2013). Personas sin hogar. Los servicios sociales del ayuntamiento, incapaces de responder a las demandas básicas de las personas en exclusión. Sevilla. Recuperado de http://www.apdha.org/webanterior/media/sevilla_PSH_macarena2013.pdf

2. Bachiller, Santiago. (2008, 5-8 de agosto). *Personas sin hogar, crisis y estigma. Cuando los esfuerzos por preservar la autoestima atentan contra la posibilidad de conformar una identidad colectiva*. IX Congreso Argentino de Antropología Social. Universidad Nacional de Misiones, Posadas. Recuperado de <http://www.aacademica.org/000-080/485>

3. Boal, Augusto. (1980). *Teatro del oprimido*. México, D. F.: Nueva Imagen.
Bruner, Jerome. (2009). *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*. Madrid: Alianza.

4. Cabrera, Pedro José y Rubio, María José. (2008). Las personas sin hogar, hoy. *Revista del Ministerio de Trabajo e Inmigración*, 75, pp. 51-74.

5. Cardona, Mario. (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. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4016517.pdf>

6. Castell, Robert. (1997). *La metamorfosis de la cuestión social. Una crónica del asalariado*. Buenos Aires: Paidós.

7. Dewey, John. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.

8. Duque, Fernando y Prada, Jorge. (2004). *Santiago García: el teatro como coraje*. Bogotá, D. C.: Investigación Teatral, Ministerio de Cultura.

9. Escudero, María; Alegría, Alonso y Galich, Manuel. (1978). Debate sobre el teatro de creación colectiva. En: Garzón Céspedes, Francisco (ed.). *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva* (pp. 43-73). La Habana: Casa de las Américas.

10. Federación Europea de Organizaciones Nacionales (Feantsa). (2008). *Informe Europeo. El papel de la vivienda en el sinhogarismo. Alojamiento y exclusión residencial. Tema anual 2008*. Bruselas: Feantsa. Recuperado de http://www.feantsa.org/spip.php?action=acceder_documento&arg=353&cle=f172c1ee91f813ebffbe967d17d0062e4f9a5851&file=pdf%2F08_european_report_feantsa_housing_final_es.pdf

11. Freire, Paulo. (1997). *Pedagogía del oprimido*. Madrid: Siglo XXI.

12. Gallardo, Helio. (2006). *Derechos Humanos como movimiento social*. Bogotá, D. C.: Desde Abajo.

13. García, Santiago. (1994). *Teoría y práctica del teatro*. Bogotá, D. C.: Teatro La Candelaria.
14. Goffman, Erving. (1998). *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
15. Grotowski, Jerzy. (1999). *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI.
16. Hildegard, María Rosario. (2012) En los límites de la exclusión social. Inmigración y sinhogarismo en España. *Papers. Revista de Sociología*, 97, pp. 829-847.
17. Instituto Nacional de Estadística. (2012). Encuestas sobre las personas sin hogar. Avances de resultados. Año 2012. *Notas de Prensa*. Recuperado de www.ine.es/prensa/np761.pdf
18. Litvak, Lily. (2001). *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*. Madrid: Fundación Anselmo Lorenzo.
19. Morin, Edgar. (2010). *Pensar la complejidad*. Valencia: Universitat de Valencia.
20. Navarro, Vicenç. (2000). *Globalización, poder político y Estado del Bienestar*. Barcelona: Ariel.
21. Nussbaum, Martha. (2012). *Crear capacidades. Propuesta para el desarrollo humano*. Barcelona: Paidós.
22. RAIS Fundación. (s. f.). Personas sin hogar. Recuperado de https://www.raisfundacion.org/es/que_hacemos/personas_sin_hogar
23. Reyes, Carlos José. (1978). La creación colectiva: una nueva organización interna del trabajo teatral. En: Garzón Céspedes, Francisco (ed.). *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva* (pp. 75-107). La Habana: Casa de las Américas.
24. Ruíz, Borja. (2008). *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao: Artez Blai.
25. Stanislavsky, Konstantín. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba.
26. Teatro Experimental de Cali (TEC). (1978). Esquema general del método de trabajo colectivo del TEC. En: Garzón Céspedes, F. (ed.). *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva* (pp. 313-370). La Habana: Casa de las Américas.
27. Tytell, John. (2009). *The Living Theatre. Arte, exilio y escándalo*. Barcelona: Los Libros de la Liebre de Marzo.
28. Torres, Juan y Garzón, Alberto. (2010). *La crisis de las hipotecas basura. ¿Por qué se cayó todo y no se ha hundido nada?* Madrid: Sequitur.
29. Vázquez, Eduardo. (1978). El teatro de creación colectiva en América Latina. En: Garzón Céspedes, Francisco (ed.). *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva* (pp. 131-160). La Habana: Casa de las Américas.