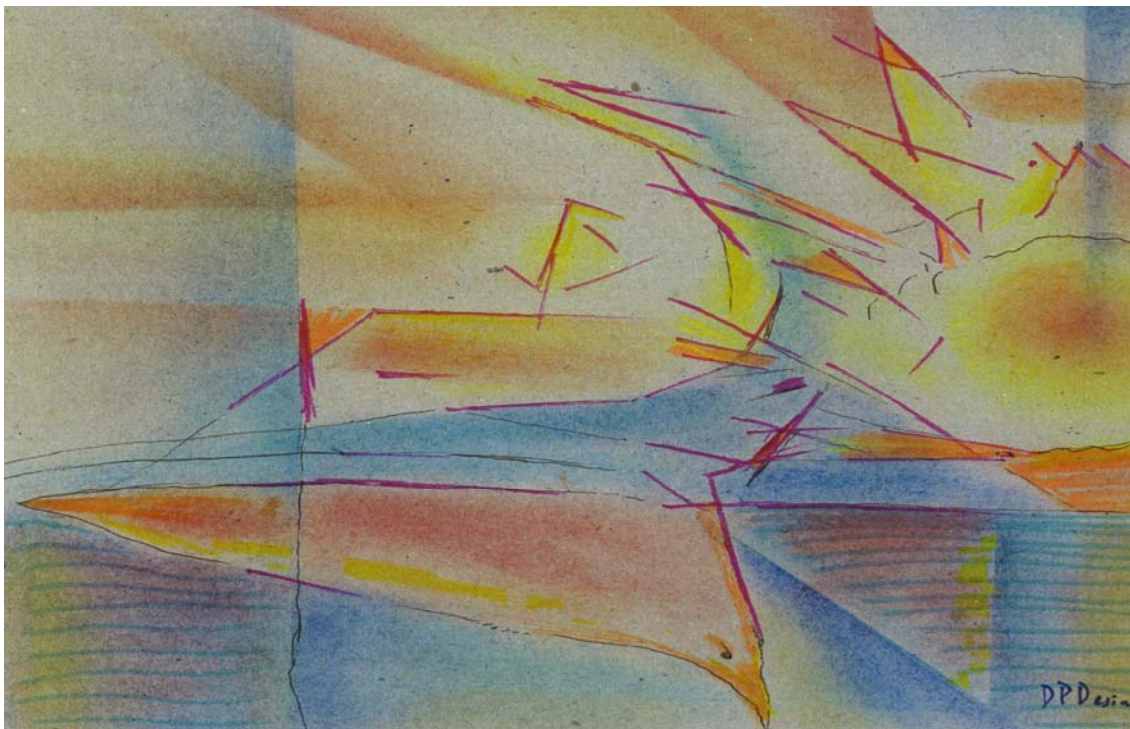




Revista RecreArte 12 > 3 - Creatividad SOCIO EXPRESIVA en las Artes



David de Prado Díez 2010

TEATRO IMAGEN: EXPRESIÓN CORPORAL Y DRAMATIZACIÓN

THEATRE IMAGE: BODY LANGUAGE AND EDUCATIONAL DRAMA

Tomás Motos Teruel

Instituto de Creatividad e Innovaciones Educativas, Universidad de Valencia.

RESUMEN

En este texto presentamos el Teatro Imagen de Augusto Boal. Se trata de una herramienta de intervención dramática basada en el lenguaje del cuerpo, que mediante iconografías realizadas a través de las posturas adoptadas por los participantes trata de analizar un estado concreto de conflicto personal o colectivo provocado por una situación real de opresión, miedo o exclusión, con la finalidad de buscar colectivamente alternativas reales de solución para llevarlas a la práctica. Las imágenes elaboradas posteriormente son dinamizadas mediante diferentes procedimientos para así crear escenas dramáticas. Además, el Teatro Imagen también se puede utilizar en el ámbito educativo como un procedimiento para la dinamización de textos y animación a la lectura e incluso como alternativa creativa e intuitiva para la evaluación. El Teatro Imagen, modalidad transversal e integradora de intervención educativa centrada en la dramatización y en la expresión corporal, es un espacio complejo donde confluyen la estética, la ciudadanía, la ética y la psicoterapia.

PALABRAS CLAVE

Teatro del Oprimido, Teatro Imagen, educación estética, dramatización, expresión corporal.

ABSTRACT

In this paper Augusto Boal's Image Theatre is presented. It's a dramatic intervention tool based on body language, which, through the iconography made with the postures adopted by the participants, attempts to analyze a specific state of personal or collective conflict induced by a real oppression, fear or exclusion. And straight they seek collectively real alternative solution for implementing it. Then the carried out images can be dynamized through different procedures in order to create theatrical scenes. In addition, Theatre Image also can be used in education as a procedure for dynamization and encouragement to read and even as a creative, intuitive and alternative way for assessment. Theatre Image is an inclusive cross-curricular modality intervention of educational drama focused on body language, and it is also a complex confluence space of aesthetics, citizenship, ethics and psychotherapy.

KEY WORDS

Theatre of the Oppressed, Image Theatre, Aesthetics education, drama, body language.

“Todos debemos hacer teatro para averiguar quiénes somos y descubrir quiénes podemos llegar a ser” (Boal, 2006).

“Actores somos todos nosotros, y ciudadano no es aquél que vive en sociedad: ¡es aquel que la transforma!” (Boal, Mensaje Internacional del Día Mundial del Teatro, 27 de mayo de 2009).

1. El Teatro Imagen en el sistema del Teatro del Oprimido

El Teatro del Oprimido.¹ (T.O.) es una formulación teórica y un método estético, creado por Augusto Boal², basado en diferentes formas de arte y no solamente en el teatro. Reúne un conjunto de ejercicios, juegos y técnicas dramáticas que pretenden la desmecanización física e intelectual de sus practicantes y la democratización del teatro. El T.O. tiene por objetivo utilizar el teatro y la dramatización como un instrumento eficaz para la comprensión y la búsqueda de alternativas a problemas sociales, interpersonales e individuales. La primera formulación de este sistema está recogida en su libro *Teatro del Oprimido y otras estéticas políticas* (1974). Con esta práctica se trata de estimular a los participantes no-actores a expresar sus vivencias de situaciones cotidianas de opresión, miedo o exclusión a través del teatro. Desde sus implicaciones pedagógicas, sociales, culturales, políticas y terapéuticas se propone transformar al espectador -ser pasivo- en *espect-actor*, protagonista de la acción dramática -sujeto creador-, estimulándolo a reflexionar sobre su pasado, modificar la realidad en el presente y crear su futuro. El espectador ve, asiste, pero el *espect-actor* ve y actúa o mejor dicho ve para actuar en la escena y en la vida (Boal, 1980).

Con el T.O. se pretende que los participantes reflexionen sobre las relaciones de poder, mediante la exploración y representación de historias entre opresores y oprimidos, a las que el público asiste y, a su vez, participa en ella. Las obras teatrales son construidas en equipo, a partir de hechos reales y de problemas típicos de una comunidad o de un grupo homogéneo de personas, tales como la discriminación, los prejuicios, la violencia, la intolerancia y otros. El T.O. es, ante todo, un espacio de acción que se vale de las técnicas de representación con el propósito de analizar y proponer soluciones de cambio ante la opresión o exclusión que bajo distintas formas sufren los individuos y las comunidades.

A lo largo de sus más de cuarenta años de vida el T.O. no ha permanecido estático, sino que en su práctica ha ido añadiendo estadios, objetivos y técnicas nuevos para afrontar los retos concretos que en cada situación se le presentaban. Por eso,

¹ Oprimidos, según Paulo Freire y Augusto Boal, aquellos individuos o grupos que, social, cultural, política, económica, racial, sexual, o de cualquier otra manera son privados de su derecho al diálogo o impedidos a ejercer este derecho de cualquier forma. Y por diálogo, el libre intercambio con los demás, como persona y como grupo. Es decir, participar en la sociedad en situación de igualdad, respetar las diferencias y ser respetado.

² Augusto Boal (Río de Janeiro, Brasil, 1931-2008). Dramaturgo, escritor, director de teatro y educador social. Desarrolló su método y formulación teórica – el Teatro del Oprimido- en su exilio político durante los años 1971-1986, en América Latina (Argentina y Perú, principalmente) y también en diferentes países de Europa, con incursiones en países africanos, “para otorgar la palabra a las clases oprimidas y a todos aquellos quienes son oprimidos en el interior de éstas”. Durante más de treinta años ha sido la voz teórica más potente, más comprometida y de más largo alcance del teatro latinoamericano. Su nombre nos queda junto a Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, Peter Brook o Eugenio Barba, como uno de los pensadores teatrales fundacionales de la segunda mitad del siglo XX y cuya visión y propuestas teórico-prácticas siguen plenamente vigentes en estos momentos. Doctor honoris causa por 20 universidades. Fue Candidato al Premio Nobel de la Paz en el 2008.

actualmente es un sistema estético y práctico que supone “*la integración de teatro, terapia, activismo y educación*” (Schutzman y Cohen-Cruz, 2002: 15).

En la primera etapa del T.O. -periodo comprendido entre 1956, año en que Augusto Boal regresa a Brasil tras sus estudios en Nueva York, y 1976, año en que comienza su exilio europeo- la investigación e intervención se centraba en los problemas de las personas consideradas como clase, como categoría genérica colectiva, y no como individuos. Boal (1980: 149) declara que cuando comenzó a desarrollar su actividad en América latina la opresión sufrida en estos países era fácilmente observable - soldados con metralletas, vehículos blindados llenos de policías, patrullas paramilitares, etc.- y el problema básico del pueblo era la supervivencia. En consecuencia los temas que se trataban en las sesiones de foro³ estaban centrados esencialmente sobre el abuso de poder y autoridad por parte de la policía y de la iglesia, las condiciones inhumanas de vida, el racismo, el sexismo, los bajos salarios y las insostenibles condiciones laborales, etc. Por eso las modalidades teatrales que desarrolla para el T.O. en esta época son: Teatro Foro, Teatro Imagen, Teatro Periodístico y Teatro Invisible.

Pero cuando Boal llega a Europa, en 1976, se da cuenta de que aquí las cosas eran diferentes: todo tenía más matices, menos estridencia, todo estaba más solapado y difuminado. Por tanto, en los talleres de T.O. aparecían junto a temas sociales (la emancipación de la mujer, las centrales nucleares o el paro etc.), otros más psicológicos, como la soledad, el derecho a la diferencia, la diversidad, la autonomía, la vida sin objeto y sin propósito o la incomunicación. De esta forma llega a la conclusión de que “*la verdad de un foro implica a hombres y mujeres individual y colectivamente: psicológica y socialmente*” (1980: 150). Así, inicia un cambio de orientación en el enfoque de su trabajo, en el sentido de que desplaza el foco del análisis y lo centra el individuo, en sus “*opresiones interiorizadas*” (2001: 41). Para ello ha de recurrir a técnicas de introspección, más propias del trabajo psicoterapéutico que del político y social. Éstas constituirán más tarde el corpus de una nueva modalidad del T.O.: el Arco Iris del Deseo.

A mediados de 1986 Boal vuelve definitivamente a Brasil, después de 15 años de exilio, e instala su residencia en Río de Janeiro. Tras el giro que supone el Arco Iris del Deseo, retorna a su vocación fundacional: mejorar la vida de los colectivos menos favorecidos. Así crea un nuevo instrumento, el Teatro Legislativo: la utilización del teatro en el contexto político, con el propósito de crear una democracia más fuerte. Se trata de un método para implicar a los ciudadanos y un experimento sobre la potencia del teatro como generador del cambio social. Si el T.O. transforma al espectador en actor, el Teatro Legislativo transforma al ciudadano en legislador. Así se consigue su aspiración “*¡transformar el deseo en ley!*” (2001: 37) y encontrar una alternativa de participación política ciudadana entre la democracia representativa y la democracia directa, esto es, la *democracia transitiva*.

Su último proyecto es la Estética del Oprimido, en la que extiende la intervención más

³ Es la parte final de espectáculo de Teatro del Oprimido donde los espectadores intervienen planteando alternativas de solución al problema plantado en la escena. El foro es entendido por Boal como “*el encuentro entre los espectadores, que defienden sus ideas, y los actores, que contraponen las suyas... Se destruye la obra propuesta por los artistas para construir otra todos juntos*” (Boal, 2004: 20)

allá de las fronteras usuales del teatro. Los fundamentos teóricos y los primeros resultados de esa experiencia están recogidos en su libro *Aesthetics of the Oppressed* (2006). La Estética del Oprimido tiene como objetivo generar la ampliación de la vida intelectual y estética de los participantes en los talleres de T.O. utilizando la integración de los distintos lenguajes artísticos. Entiende que todo ser humano posee un potencial artístico y creador y la facultad de verse actuando, de ser espectador de sí mismo, de separarse en actor y espectador para ampliar la capacidad de entender sus propias acciones. Lo que se pretende con esta modalidad de intervención es que la persona descubra aquello que originalmente es suyo: “*la capacidad de verse actuando, de analizar y recrear lo real, de imaginar e inventar el futuro*” (Boal, 2006). Y por ello, la Estética del Oprimido busca desarrollar en los participantes su potencial para percibir el mundo a través de todas las artes y no sólo del teatro. Y este proceso desde un punto de vista práctico de intervención se centra en la *palabra* (los participantes escriben poemas y relatos), en el *sonido* (creación de nuevos instrumentos y generación de sonidos) y en la *imagen* (actividades de pintura, escultura y fotografía). Y la dramatización, como lenguaje total que es, integra todos los demás.

La formulación teórica y el sistema estético que constituyen el método del T.O. es representado por Boal con la metáfora del árbol (figura 1).

[espacio para figura 1. El árbol del Teatro del Oprimido y de la Estética del Oprimido]

La fértil tierra de la que el árbol toma su sabia nutriente está constituida por la Ética, la Política, la Historia, la Filosofía y la Economía. Sus raíces son: la palabra, el sonido y la imagen. El tronco está formado por los juegos y actividades que conforman el arsenal del T.O., recogidos en dos libros de sus libros *Juegos para actores y actores* (2001) y *El arco iris del deseo* (2004). Los juegos que propone tienen dos características esenciales, comunes a la vida en sociedad -*reglas y libertad creadora*-, pues sin reglas no hay juego y sin libertad no hay vida. Su finalidad es *desmecanizar* el cuerpo y la mente para establecer los diálogos sensoriales que utilizan la creatividad mediante la improvisación.

Las ramas son las diferentes modalidades teatrales del T.O. Los frutos que caen a la tierra sirven para reproducirse mediante la *multiplicación*. La *solidaridad* significa la necesidad de conocer no sólo nuestras opresiones personales sino también las de nuestros compañeros y conciudadanos.

A pesar de su prolongada vida, de que se ha difundido a través de los cinco continentes y de la solidez ideológica de sus postulados, el T.O. es un movimiento minoritario. No ha tenido en los medios de comunicación el eco que prestan a las manifestaciones artísticas de la cultura de élite, la de las clases dominantes, pues a sus dueños no les interesa escuchar a los excluidos ni dar la voz a los oprimidos. Tanto el conocimiento como la práctica del T.O. se han dado preferentemente en círculos restringidos de la pedagogía y de la intervención sociocultural. Pero los especialistas reconocen que se trata de un ensayo para intentar de cambiar la realidad, un sistema estético que abre la puerta a las personas para que actúen en la ficción del teatro y luego se transformen en protagonistas, en sujetos activos de sus vidas. Hoy día es practicado en más de 70 países por campesinos, trabajadores, profesores, estudiantes, artistas, trabajadores y educadores sociales y psicoterapeutas. Se ha

utilizado en programas de alfabetización, de reinserción social de los internos en centros penitenciarios, en el debate de problemas sociales (violencia de género, exclusión social de discapacitados físicos y mentales, de toxicómanos, de minorías, etc.), para la reflexión y propuesta de solución de problemas escolares (relaciones entre profesorado y alumnado, relaciones del alumnado entre sí, violencia escolar), para la interpretación y modificación de las relaciones familiares, para discutir en la calle los problemas o las leyes que afectan al ciudadano común. Como afirman Gigli, A. Tolomelli, A. y Zanchetti (2008: 26) “*se ha afirmado en todo el mundo como un instrumento de trabajo teatral en clave educativa, social y política*”.

Tras este intento de situar el Teatro Imagen dentro del sistema del T.O. vamos a tratar de describir sus rasgos característicos, cómo llevar una sesión de trabajo a la práctica y señalar algunas de sus aplicaciones en los ámbitos de la educación formal y no formal.

2. Teatro Imagen (T.I.): la imagen como alternativa al lenguaje verbal

Esta modalidad teatral en un principio no usa la palabra sino que fomenta el desarrollo de otras formas de comunicación y percepción: las posturas corporales, las expresiones del rostro, las distancias a las que se colocan las personas durante la interacción, los colores y los objetos, es decir el lenguaje no verbal. Ello obliga a ampliar la visión signaléctica⁴, en la que el significado y el significante son indisolubles, como ocurre, por ejemplo, con la expresión de tristeza de nuestra cara o con los brazos y las piernas cruzados en una postura cerrada.

Las palabras son un medio para comunicar intenciones, emociones, recuerdos, ideas; pero no significan necesariamente lo mismo para todos los hablantes de una misma lengua. Lo que una persona dice no es lo mismo que lo su interlocutor oye e interpreta, pues las palabras tienen un significado denotativo, el que encontramos en los diccionarios, y otro connotativo, que es personal, individual y subjetivo, propio de cada hablante.

Las imágenes no reemplazan a las palabras, pero tampoco pueden traducirse en palabras. Son un lenguaje en sí mismas. Su poder reside en que no constituyen un lenguaje *simbólico*, biplánico, como ocurre con la palabra, donde el significante –los fonemas y las letras que la forman - es símbolo del significado –la idea-; sino que se trata de un lenguaje *signico*, donde significante y significado son inseparables. Por eso, al trabajar con imágenes no hay que intentar entender su significado, sino sentir las, ya que su sentido es la imagen en sí misma, pues como dice Boal (2001:294) “*una imagen no requiere ser entendida sino sentida*”. Pero las imágenes son superficies y, como tales, reflejan lo que se proyecta sobre ellas. Son polisémicas y sus significados dependen no sólo de sí mismas -de su significado denotativo- sino, también, de las connotaciones con que los observadores las completan.

3. Génesis del Teatro Imagen

En su época de trabajo de alfabetización con indígenas de Perú, puesto que la lengua materna de ellos ni la de Boal era la misma, se hizo necesario recurrir a imágenes y así surgieron naturalmente las primeras técnicas del T.I. (Boal, 2001: 293).

⁴ La visión signaléctica implica rasgos de modulación de toda clase, sensoriales (visuales y sonoros), kinésicos, intensivos, afectivos, rítmicos, tonales e incluso verbales (escritos y orales), según Deleuze, (1986: 49).

Posteriormente también trabajó con indígenas de Colombia, Venezuela y México. En principio utilizaba técnicas muy sencillas, casi intuitivas: “la llamada ‘imagen de transición’ tenía por objeto ayudar a los participantes a pensar con imágenes, a debatir un problema sin el uso de la palabra, sirviéndose sólo de sus propios cuerpos (posturas corporales, expresiones faciales, distancias y proximidades, etc. y de objetos)” (Boal, 2001: 41). A estas primeras experiencias las bautizó como “teatro estatua”. Luego, a partir de 1974, sistematizó otras nuevas a las que añadió movimiento y palabras. Mucho antes de Boal, Stanislavski ya había trabajado con “el gesto psicológico”; Meyerhold, con “la posición pausa o *rakurz*”; y Chancerel, con “el juego del escultor”.

Para entender y poder practicar las técnicas del T.I. es necesario tener en presente uno de los principios básicos del T.O.: “la imagen de lo real es real en cuanto imagen” (Boal, 2001: 294). Por lo tanto debemos trabajar con la realidad de la imagen, y no con la imagen de la realidad. Cualquier situación de opresión, miedo o exclusión, engendra siempre signos visuales que se traducen en imágenes y movimientos. Y la práctica teatral hace del cuerpo su instrumento principal enseñando al participante a dominarlo y hacerlo expresivo.

El objetivo del T.I. es ayudar a los participantes a ver mejor, a discernir las imágenes escondidas, aquellas que son menos evidentes. La riqueza de esta modalidad teatral reside en tomar conciencia de que ante una misma imagen no descubrimos todos lo mismo. La interpretación depende de la subjetividad de cada quien. El lenguaje visual ofrece una manera original, en ocasiones simbólica, y accesible a todos, para aprehender la realidad.

En una primera elaboración el T.I. se ocupaba de las opresiones sociales y era utilizado como técnica de transición entre el trabajo corporal de la acción teatral y la acción teatral misma. Pero, posteriormente se ha ido conceptualizado como trabajo sobre la opresión psicológica, concretado en estrategias más elaboradas y complejas, desarrolladas por Boal en el *Arco iris del deseo* (2001), por ejemplo, “el policía en la cabeza”, técnica próxima al psicodrama, en la que no se busca representar las opresiones objetivas provenientes del exterior, sino aquellas que han sido interiorizadas por cada uno de nosotros.

La traslación a imágenes aclara a los protagonistas sus diversas conductas de sumisión y les ayuda en su proceso de liberación. Y en este sentido se convierte en el instrumento base para las técnicas del Arco Iris del Deseo, que se proponen indagar sobre la realidad interna de la persona.

En esencia el trabajo con las imágenes corporales puede tomar dos direcciones: la primera, dirigida a la investigación de las opresiones sociales para poder llegar a la definición de un modelo para el Teatro Foro; la segunda, se propone la utilización del cuerpo como instrumento expresivo y comunicativo superando así la mediación, a menudo engañosa, de la palabra (Gigli, A. Tolomelli, A. y Zanchetti (2008: 57).

4. Procedimiento para las sesiones de trabajo de Teatro Imagen

Para que una experiencia de T.I. sea llevada a buen término, es necesario que el grupo de participantes sea homogéneo, porque una sesión de esta modalidad arranca

de un tema de opresión, miedo o exclusión que concierne al grupo, elegido de forma unánime por éste.

El animador⁵, cuyo papel es incitar y dirigir la representación, no debe ocuparse más que de la forma de la misma y no del fondo, invita a un participante a relatar una experiencia vivida de opresión, miedo o exclusión, relacionada con el tema elegido, y después a convertirse en escultor de los demás participantes. Es decir, ha de utilizar el cuerpo de los demás y modelarlos con precisión para esculpir un conjunto de estatuas relacionadas entre sí en una imagen fija (incluso aunque ésta presuponga movimiento), de manera que haga visible para todos la imagen real que él tiene del tema de opresión seleccionado. Y todo esto, sin dar ninguna indicación verbal que estorbe o se superponga al lenguaje visual.

El escultor dirige, sin utilizar la palabra, cada uno de los movimientos de las estatuas, que no pueden ser autónomas, y construye una imagen congelada, una iconografía, sin movimiento, como si de un friso escultórico se tratara. Para ello, puede emplear dos procedimientos: el modelado (A como si fuera un escultor modela en silencio la postura de B como si este fuera arcilla y se deja modelar) y el espejo (A realiza la postura deseada y B la imita como si de un espejo se tratara). Esta primera representación individual ofrece una visión psicológica de la opresión que se trata de analizar.

Cuando el conjunto escultórico esté terminado, el animador da la señal para iniciar el debate. En un primer momento, cada uno expone su opinión verbalmente en relación a esta primera figura que representa la situación de opresión. Después, en silencio, cada participante puede modificar parcial o completamente las estatuas hasta que el conjunto sea aceptado por todos, de modo que represente así la imagen colectiva sobre el tema tratado. Esta representación de grupo, *la imagen real* de la situación, ofrece una visión colectiva del tema de opresión analizado.

El animador vigilará que las imágenes resultantes no muestren sólo los efectos de la opresión sino también, y sobre todo, las causas. La imagen debe mostrar ambos polos del conflicto a fin de que los participantes puedan entender bien cuál es el origen para, de este modo, proponer soluciones alternativas.

A continuación, este mismo escultor realiza entonces otro conjunto de estatuas, que ofrecen su solución ideal al problema planteado y que revela por tanto la *imagen ideal*. La fase de la dinamización, que es primordial, va a mostrar cómo es posible pasar de la imagen real colectiva (opresiva) a la imagen ideal (liberadora).

Seguidamente, cada participante tiene la posibilidad de proponer su *imagen de transición*. Es la imagen intermedia que muestra el paso entre la situación de opresión *-imagen real-* y la solución alternativa liberadora *-imagen ideal-*. Es importante hacer la demostración sobre las estatuas sin utilizar indicaciones verbales. A continuación el grupo analiza la escultura resultante y la viabilidad del cambio propuesto. Al crear

⁵ En las actividades del T.O. se otorga gran importancia al *coringa*. Es la figura que realiza las funciones de animador, coordinador, director de teatro o moderador de los acontecimientos llevados a cabo por un grupo de T.O. La traducción en castellano de esta palabra sería *comodín*.

imágenes de transición válidas, el participante (oprimido) se entrena para considerar con realismo el estado de las fuerzas presentes y las resistencias al cambio, y, así, aprende a proponer cambios en la realidad social de la manera más eficaz posible.

En síntesis, una sesión de Teatro Imagen consta de las siguientes fases, concretadas en el cuadro 1.

[espacio para cuadro 1. Fases para el trabajo en Teatro Imagen]

Ante la propuesta que hace una imagen los participantes pueden reaccionar en tres niveles de implicación diferentes: identificación, reconocimiento y resonancia (Boal, 2004: 91)

- a) Identificación. Se produce cuando el participante siente que existe semejanza completa entre lo que expresa la imagen y su caso particular. Implica una relación emotiva vivida en primera persona: “yo soy así” o “eso es lo que a mi me pasa”.
- b) Reconocimiento o analogía. Cuando no existe identidad entre la imagen y la vida del participante, pero éste puede colocarse en el lugar del otro: “reconozco esa situación”, “soy capaz de ponerme en su lugar”.
- c) Resonancia. Ocurre cuando el caso narrado o la imagen que lo representa afecta profundamente a los participantes del grupo: “yo no soy así ni me reconozco en esa situación, pero me conmueve”. La resonancia se produce cuando dos personas sintonizan en la misma *longitud de onda emocional*, es decir, cuando, se sienten en sincronía.

6. El Teatro Imagen en contextos educativos y de intervención sociocultural

El método Boal es universal y operativo en cualquier contexto y con cualquier tema, sin importar el lugar, siempre que haya opresión, estados de exclusión o búsqueda de alternativas de cambio ante una situación insatisfactoria.

Para hacer operativo el T.I. en contextos escolares se ha de partir de la búsqueda de soluciones a problemas ligados con las relaciones humanas y de la confrontación en un diálogo real que trate de encontrar puntos de acuerdo. El teatro no debe simplemente contentarse con interpretar la realidad sino, sobre todo, ha de tratar de cambiarla centrándose en el futuro más que en el pasado. La gran enseñanza que nos dejó Boal es que tenemos la obligación de inventar otro mundo, porque otro mundo es posible.

En el medio escolar o en el de la intervención sociocultural, una sesión de T.I. se puede realizar en cualquier espacio. Puesto que propone un enfoque globalizador, su estructura ofrece a los participantes una puesta en escena sencilla compuesta de cuerpos y de imágenes y un nuevo medio de lectura de la realidad, de las interacciones entre los individuos y de las preocupaciones de cada cual. Al reconocerse los asistentes en las imágenes vivas –iconografías- que se van construyendo sobre los temas dramatizados se sienten estimulados a participar espontáneamente. Utilizada esta técnica al principio de un proceso teatral, permite la apropiación progresiva del lenguaje dramático.

Al trabajar la inmovilidad representativa, el alumnado participante comprende la razón de su actitud y presencia en escena asegurándose así más tarde una buena base para la declamación de los textos. Permite también, gracias a la alternancia entre el estatus de actor y el de espectador, establecer rápidamente un proceso de escucha

activa, de auto evaluación y de evaluación de los demás. El hecho de no poder utilizar en principio la palabra, evita toda tentativa de auto justificación. Por otra parte, el T.I. ofrece a los participantes acceso a un lenguaje simbólico susceptible de expresar mejor las tensiones y a un excelente medio de investigación de las representaciones mentales.

La imagen obliga al participante a hacer elecciones, a puntualizar con el fin de ser preciso en su representación. Los alumnos y alumnas jóvenes con frecuencia tienden a dispersarse, a multiplicar las ideas y los proyectos, pero el hecho de trabajar con imágenes les permite abordar una sola cosa por vez y aislar los segmentos de acción de una situación dada para profundizar en ella. La imagen en su estatismo vivo es siempre bella y es por tanto valiosa para ellos y ellas, a menudo faltos de confianza.

Con el T.I. utilizado en el ámbito de la enseñanza y de la animación sociocultural se trata de llevar a la clase o al taller teatral las experiencias de miedo, marginación u opresión de los miembros del grupo y analizarlas para luchar contra sus efectos negativos. La manera operativa de trabajar con esta modalidad teatral se puede concretar en los siguientes pasos:

1. Relatar experiencias personales vividas como situaciones negativas de marginación, miedo u opresión. De entre todas ellas el grupo elige una.
2. Transformar la historia en una imagen (*imagen real*). Se selecciona el momento crucial de la historia seleccionada y se concreta en una imagen estática –foto fija– elaborada por los componentes del grupo. Uno de los miembros ha de quedar fuera de la escena para que realice la función de director
3. Analizar la *imagen real*. La imagen construida –imagen central– es examinada desde el foco, el estatus de los personajes y la contradicción. Se entiende por foco el punto o los puntos de la imagen en que se centra la atención del espectador. El análisis del foco nos muestra las imágenes que pasan a ser esenciales. El estatus nos indica qué personajes o qué acciones son preeminentes y cuáles son antagónicos y la relación de dominio (opresor-oprimido) que se establece entre ellos. Y a partir de la contradicción reflejada se comienza a diseñar la escena.
4. Deliberación sobre la idea embrion de la historia. Se trata de concretar con una palabra o una frase el contenido esencial de la situación que se quiere representar.
5. A partir de la imagen central (*imagen real*) se elaboran una secuencia de imágenes que desarrollen la historia en su conjunto. Se comienza creando la imagen anterior a la imagen central y otra posterior, creando una secuencia de tres imágenes.
6. Elaboración de tantas tríadas de imágenes como escenas pueda tener la historia que queremos representar. A estas imágenes posteriormente se las dinamiza añadiéndoles mediante la improvisación diálogo y movimiento.
7. Rebelión frente a la situación de opresión: *imagen ideal*. Una vez creadas las secuencias de imágenes que cuentan la historia, se propone la imagen ideal. Esto es la rebelión ante el final negativo, buscando otra donde la situación de miedo, abuso o marginación queda superada. Este final es el que propone el grupo al protagonista real de la historia y se someterá a discusión en el foro.

Últimamente estamos utilizando el T.I. para la dimanización y dramatización de textos en el aula a la hora de tratar temas relacionados con educación para la ciudadanía y la educación en valores. Para ello partimos de un texto que presente una situación conflictiva o una escena anti modelo, por ejemplo, “Historia del joven

celoso” de Henri Pierre Cami, que hemos utilizado para tratar la violencia de género y las relaciones de pareja.

Había una vez un joven que estaba muy celoso de una muchacha bastante voluble.

Un día le dijo:

- Tus ojos miran a todo el mundo.

Entonces, le arrancó los ojos.

Después le dijo:

- Con tus manos puedes hacer gestos de invitación.

Y le cortó las manos.

“Todavía puede hablar con otros”, pensó. Y le extirpó la lengua.

Luego, para impedirle sonreír a los eventuales admiradores, le arrancó todos los dientes.

Por último, le cortó las piernas. “De este modo -se dijo- estaré más tranquilo”.

Solamente entonces pudo dejar sin vigilancia a la joven muchacha que amaba. “Ella es fea - pensaba-, pero al menos será mía hasta la muerte”.

Un día volvió a la casa y no encontró a la muchacha: había desaparecido, raptada por un exhibidor de fenómenos.

Tras la lectura del texto, se pide que por grupos construyan la imagen central que refleja el momento crucial del relato. Luego se dinamiza la imagen utilizando alguna de las técnicas que se proponen en el apartado siguiente. A continuación se les solicita que construyan la imagen ideal, que se va modificando tras la discusión en el foro.

También estamos utilizando la técnica del T.I. para la evaluación de actividades (talleres, cursos, programas de intervención, etc.) de una manera informal, intuitiva, creativa e integrada en los procesos de aprendizaje y en los de análisis reflexivo personal.

A modo de cierre

En la práctica didáctica los principios del nuevo paradigma educativo emergente (complejidad, educador educando, didáctica centrada en el aprendizaje, inteligencias múltiples, sujeto colectivo, educación como diálogo abierto, ciudadanía, creatividad, cambio de percepciones y valores, sostenibilidad, interdependencia y conectividad, interdisciplinariedad y transversalidad, multiculturalidad, nuevas tecnologías y calidad con equidad) se han de traducir en la integración del currículum a través de procedimientos que impliquen interdisciplinariedad y transversalidad. Consideramos que uno de los medios de intervención nucleares para este cometido es la dramatización (estrategias expresivas dramáticas), dada su virtualidad de generar nuevos ambientes de aprendizaje y porque constituye un lenguaje total. De entre las múltiples estrategias metodológicas que ofrece el teatro en la educación hemos analizado aquí el Teatro Imagen. Una forma de trabajo a partir de la elaboración de imágenes y de su análisis desde la contradicción, el foco, el estatus de los personajes y la idea embrión que se quiere mostrar. Estrategia que tiene como finalidad analizar experiencias vividas negativamente y asumirlas para tratar de modificar sus efectos y buscar alternativas de solución. El Teatro Imagen dada su virtualidad educativa, ética, estética, social y psicoterapéutica, se ofrece a los docentes como una potente herramienta para la innovación de su práctica profesional.

Bibliografía

ABELLÁN, J. (2001) *Boal conta Boal*. Barcelona: Institut del Teatre.

BARAÚNA, T. (2008). *Dimensões sócio educativas do teatro do oprimido: Paulo Freire e Augusto Boal*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona: Departamento de Pedagogía Sistemática y Social.

BARAÚNA, T. y Motos, T. (2009) *De Freire a Boal: Pedagogía del Oprimido-T.O.* Ciudad Real: Naque.

BOAL, A. (1974) *Teatro del Oprimido y otras estéticas políticas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

— (1980) *Stop! C'est magique*. París: Hachette.

— (2001) *Juego para actores y no actores*. Barcelona: Alba.

— (2004) *El Arco Iris del Deseo*. Barcelona: Alba.

— (2006) *The Aesthetics of the Oppressed*. London: Routledge.

— (2006b) *Legislative Theatre*. London: Routledge.

— (2009) *Teatro del Oprimido*. Barcelona. Alba.

— (2009) *A Estética do Oprimido*. Río de Janeiro: Garamond y Funarte MinC.

GIGLI, A.; TOLOMELLI, A. y ZANCHETTIN, A. (2008) *Il teatro dell'Oppresso in Educazione*. Roma: Carocci.

MOTOS, T. y G. ARANDA, L (2001) *Práctica de la Expresión Corporal*. Ciudad Real: Ñaque.

SCHUTZMAN, M. y COHEN-CRUZ, J. (2002) *Playing Boal*. New York: Routledge.

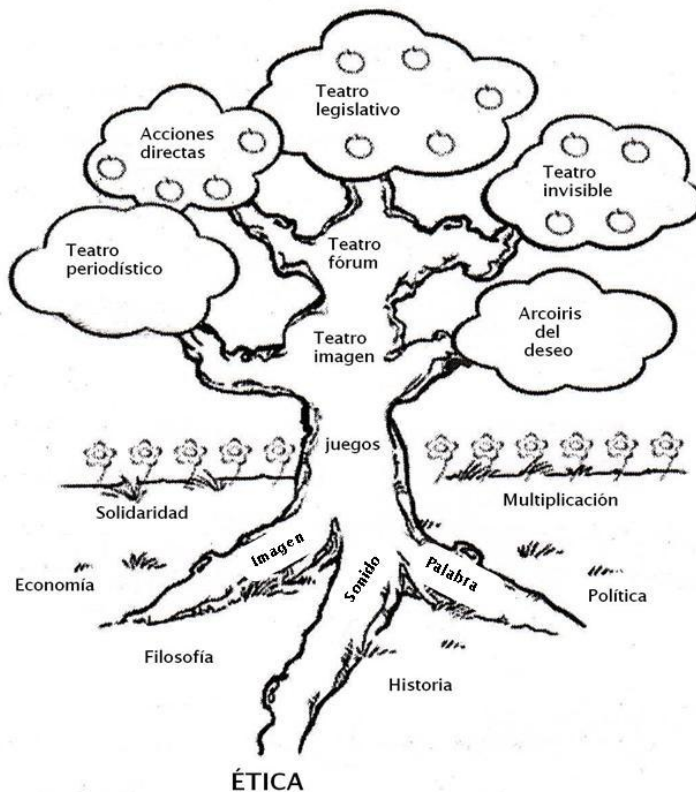
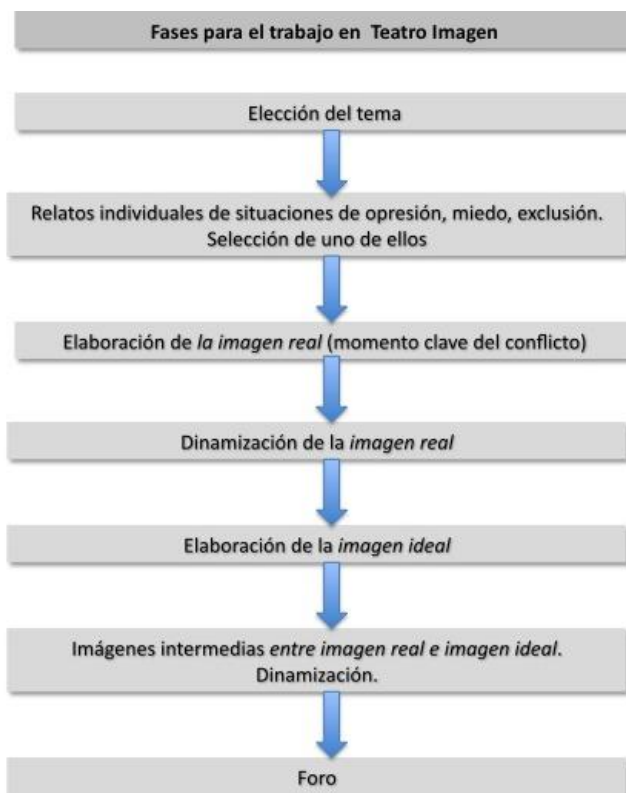


figura 1. El árbol del Teatro del Oprimido y de la Estética del Oprimido





I.A.C.A.T.
Instituto Avanzado de
Creatividad Aplicada Total

Revista Recrearte:

- ✓ *Director David de Prado Díez*
- ✓ *Consejo de Redacción*
- ✓ *Consejo científico*

Frey Rosendo Salvado nº 13, 7º B 15701
Santiago de Compostela. España.
Tel. 981599868 - E-mail: info@iacat.com

www.iacat.com / www.micat.net / www.creatividadcursos.com

www.revistarecreate.net

© Creación Integral e Innovación, S.L. (B70123864)

En el espíritu de Internet y de la Creatividad, la Revista Recrearte no prohíbe, sino que te invita a participar, innovar, transformar, recrear, y difundir los contenidos de la misma, citando SIEMPRE las fuentes del autor y del medio.