

TEATRO IMAGEN: EXPRESIÓN CORPORAL Y DRAMATIZACIÓN

Image Theatre: body language and educational drama

Tomás MOTOS TERUEL

*Instituto de Creatividad e Innovaciones Educativas,
Universidad de Valencia.* Correo-e: Tomas.Motos@uv.es

Fecha de aceptación definitiva: 20 de marzo de 2010

Biblid. [0214-3402 (2010) n.º 16; 49-73]

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, Image Theatre 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. Image Theatre 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 aquel 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 OPRIMIDO¹ (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 *spect-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 *spect-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 ellas. 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.

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.

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, 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 insoportables 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 en 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*.

³ Es la parte final del 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).

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

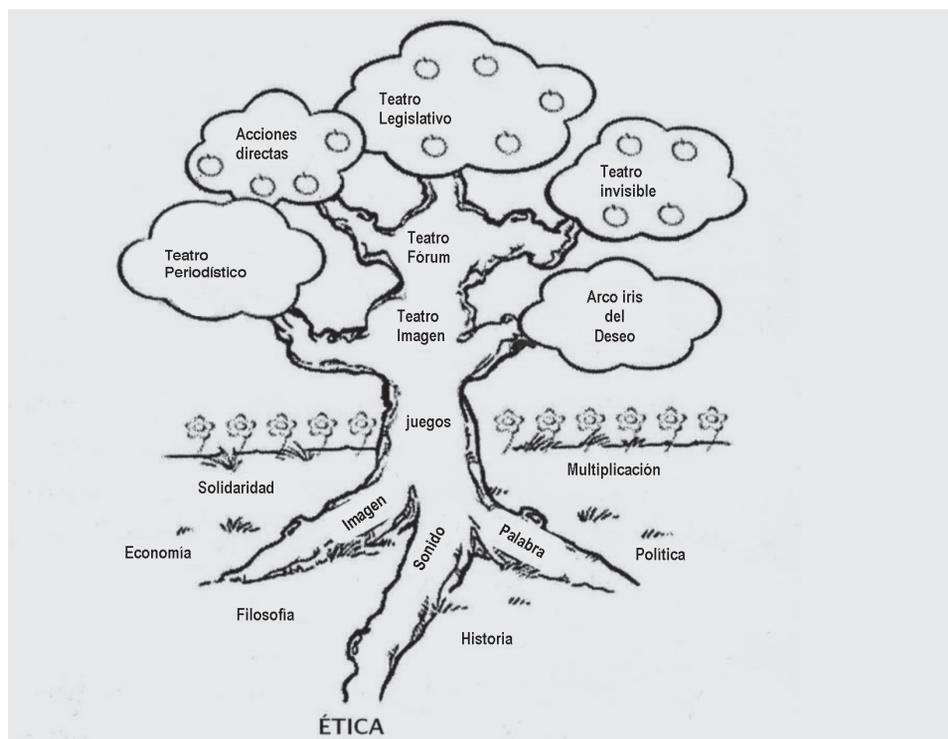


Figura 1. El árbol del Teatro del Oprimido y de la Estética del Oprimido.

La fértil tierra de la que el árbol toma su savia 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 de sus libros: *Juegos para actores y no 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 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, Tolomelli 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 que 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). 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 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.

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).

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 conceptualizando 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, Tolomelli 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,

⁵ En las actividades del T.O. se otorga gran importancia a la *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*.

puede emplear dos procedimientos: el modelado (A como si fuera un escultor modela en silencio la postura de B como si éste 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. Véase la Fotografía 1⁶.



Fotografía 1.

⁶ Esta fotografía está tomada en el seminario Teatro del Oprimido, organizado por el Instituto de Creatividad e Innovaciones Educativas de la Universidad de Valencia y el CEFIRE de Sagunto. Muestra la imagen inicial de la escena «el muro», que representa las dificultades que encuentra el profesorado para introducir innovaciones y actividades alternativas en los centros educativos a causa de la burocratización y las actitudes negativas de los equipos directivos y de ciertos compañeros.

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.

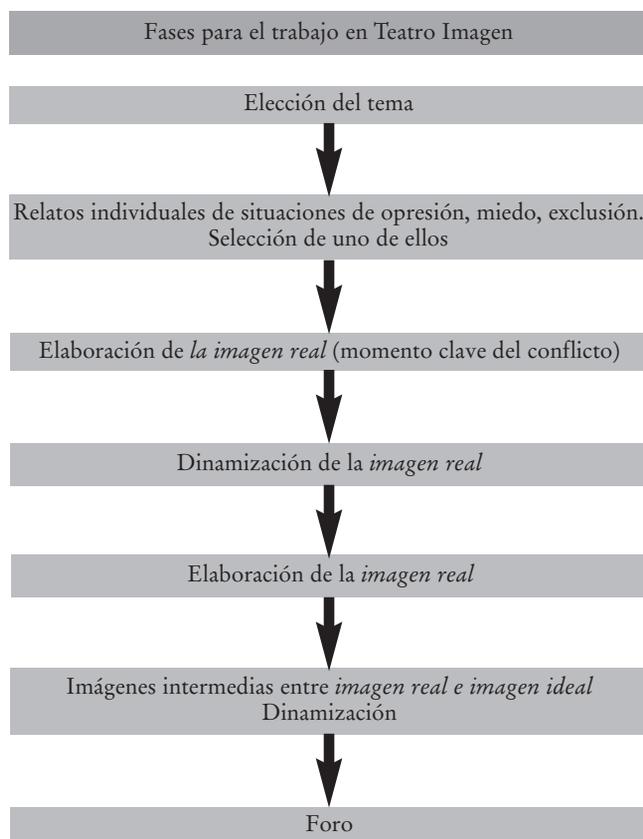
A continuación, este mismo escultor realiza entonces otro conjunto de estatuas, que ofrecen su solución ideal al problema planteado y que revela por tanto la *imagen ideal*. Véase Fotografía 2. La fase de la dinamización, que es primordial, va a mostrar cómo es posible pasar de la imagen real colectiva (opresiva) a la imagen ideal (liberadora).



Fotografía 2.

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 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.



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 mí 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.

5. Algunas propuestas de ejercicios para trabajar en el Teatro Imagen

En este apartado recogemos algunos ejercicios, que son muy adecuados para trabajar en un taller de T.I. Las propuestas de actividades se pueden realizar de dos maneras básicas:

- ilustrar el tema con el propio cuerpo,
- ilustrar el tema con el cuerpo de los demás, en este caso, hay siempre un participante que actúa como director.

5.1. *Iconografías*

Se trata de expresar el tema con el propio cuerpo. Actividad para realizar en grupo.

- a) Numerar a los participantes. El animador dice un número y la persona a quien el número corresponde sale y propone una postura con su cuerpo. Mantendrá la imagen congelada durante todo el ejercicio.
- b) A continuación, el animador va diciendo otros números y los participantes de forma acumulativa irán completando con sus posturas la imagen, de acuerdo con el significando con que cada uno de ellos interprete la imagen que se va construyendo.
- c) Desde fuera, el último miembro observará la imagen resultante que han formado sus compañeros y le pondrá un título como si de una escultura se tratara. Seguidamente inventará una historia sobre la imagen, contestando a las preguntas quién, qué, dónde, cuándo, cómo y por qué.

Cuando se trata de completar una imagen dada se presentan cuatro posibilidades básicas⁷: simetría, paralelismo, relación y análisis.

- a) Completar por simetría una imagen dada supone añadir una nueva postura que sea simétrica, por ejemplo, cuando se realiza una imagen en espejo, o bien se dispone de manera que entre la primera y la segunda hay una regularidad en la disposición de las partes de manera que la figura resultante posea un plano o eje de simetría.
- b) El paralelismo consiste en adoptar una postura que complete la dada con una postura paralela.

⁷ Xema Palanca desarrolla estas cuatro posibilidades en *De la imagen al teatro*, obra no publicada.

- c) La complementación por relación consiste en añadir a la figura dada elementos que ayudan a mejorarla, añadiéndole nuevos detalles.
- d) El análisis se produce cuando algún participante del grupo no se implica emotivamente con las imágenes dadas, sino que adopta una cierta actitud de distanciamiento. Por ejemplo, adoptar la postura de fotógrafo o pintor de la acción presentada.

5.2. *Iconografías en movimiento*

Se trata de representar el tema con el propio cuerpo.

- a) Sale un participante y propone una postura con su cuerpo.
- b) A continuación, los demás van completando la imagen con sus posturas y, por lo tanto, añadiéndole significando.
- c) Seguidamente a una señal del animador se hace la imagen anterior a la actual. Luego la imagen posterior.
- d) Se pueden añadir varias imágenes anteriores o varias imágenes posteriores, pero siempre a partir de la dada y de forma regresiva, si se trata las imágenes anteriores, o progresiva, en el caso de las posteriores.

5.3. *Iconografías con diálogo*

Se trata de representar el tema con el propio cuerpo.

- a) El animador propone un tema, por ejemplo, «encuentro». Sale un participante que propone una postura con su cuerpo expresando el tema dado.
- b) Aleatoriamente van saliendo los demás y de manera acumulativa completan la imagen de acuerdo con el significando que cada uno concibe.
- c) Las estatuas reciben voz. El coordinador ha de indicar a quién le da voz para que se produzca el diálogo de una forma ordenada.
- d) Además de voz se puede añadir movimiento.

5.4. *Imagen y contraimagen*

Se trata de representar el tema con el cuerpo de los demás.

- a) Por parejas se decide quién es A (el protagonista) y quién es B (el copiloto). A cuenta una historia de opresión, miedo, conflicto o exclusión. B escucha. Ambos mantienen los ojos cerrados para no recibir informaciones adicionales. A narra su historia, la ambienta, la enriquece con atmósfera y sensaciones. B puede preguntar sobre detalles adicionales para comprender mejor el relato.

- b) Luego A construye en silencio, con los cuerpos de los otros participantes, una escultura colectiva sobre la esencia de su relato y se coloca en el lugar que le corresponda como protagonista oprimido de la situación. Simultáneamente B hace lo mismo a otro lado de la escena a partir de sus percepciones de la esencia del relato escuchado. También ocupa en la escultura el lugar del oprimido.
- c) Seguidamente el animador dice a A y B que se les permite tres deseos para cambiar desde el punto de vista del protagonista en ambas imágenes la situación. Se van alternando las imágenes del deseo del protagonista con las del copiloto a fin de ver cómo ejecutan las imágenes de los tres deseos.
- d) A continuación se comentan las diferencias y semejanzas entre ambas imágenes.

Es importante que tanto A como B no cuenten la historia, sino que dejen a las imágenes hablar por sí solas, pues lo importante es mostrar el deseo. Y recuérdese que deseo es lo que uno quiere aunque no pueda hacerlo.

También se pueden colocar en las esculturas otros personajes relacionados con el relato.

Esta técnica produce composiciones variadas, interesantes, y colocan el foco sobre lo que quieren enfatizar el protagonista o el copiloto.

5.5. *Concreción de la abstracción*

Se trata de representar el tema con el propio cuerpo y después con el de los demás.

Con esta actividad se pretende que cualquiera que sea el tema lo importante es encontrar muchas imágenes que lo ejemplifiquen.

- a) Una vez decidido el tema, por ejemplo, «evaluación», cada uno de los participantes mostrará con una postura individual congelada la idea que tiene sobre el mismo. Para ello se colocan en círculo de espaldas al centro. Cada cual piensa la manera en que puede expresar con una imagen la idea que tiene de «evaluación».
- b) A una señal del animador todos los participantes se giran y muestran su imagen. La imagen no tiene que ser necesariamente realista sino real.
- c) Se agrupan las esculturas individuales por afinidades. Así resultarán grupos escultóricos que reflejan las ideas que se tienen sobre «evaluación».
- d) Por parejas, decidir la idea que la pareja tiene sobre un tema. Luego uno esculpe al otro para manifestar esa idea. Por último, se agrupan las imágenes por similitud o complementariedad.

5.6. *Rotación de opresiones*

Se trata de representar el tema con el cuerpo de los demás.

- a) En grupos. Cuatro participantes esculpen una imagen de opresión, cada uno utilizando los cuerpos de los demás, luego ocupan ellos el lugar que corresponde al oprimido. Dos talleristas por grupo serán testigos y acompañarán al oprimido en su rotación.
- b) Los oprimidos, luego de estar en su imagen rotarán ocupando el lugar del oprimido en cada una de las otras imágenes elaboradas por los otros compañeros. En cada imagen intentarán, a cámara lenta, salirse de la opresión y para ello irán adoptando las posturas adecuadas. Los otros personajes reaccionarán de acuerdo con el lugar que ocupan en la imagen y el papel que creen estar representando.
- c) Después de completar la ronda, cada uno vuelve a su primera imagen. Los testigos relatan lo que vieron hacer al oprimido en cada imagen y los de cada grupo les cuentan al protagonista (oprimido) lo que hicieron los otros oprimidos con su imagen. Todos regresan a la imagen primera, con la información obtenida intentan de nuevo salir de la opresión en cámara lenta. Luego inmóviles comienzan a introducir el texto. Finalmente, insertan en la escena movimiento y texto (diálogo).
- d) Comentario con los participantes, sentando como base que la imagen tiene valor en tanto imagen. Las imágenes hablan, no hay que traducir ni explicar su contenido.

5.7. *Imagen foto*

Se trata de representar el tema con el propio cuerpo y con el cuerpo de los demás.

- a) Por parejas. A hace una escultura, mientras tanto B permanece con los ojos cerrados. Seguidamente los abre un instante, como en un flash. A deshace su figura. B recuerda lo que vio y lo reproduce. A continuación cambian los papeles.
- b) En grupos de 4; 2 y 2. Hacen lo mismo que en la fase a.
- c) En grupos de 6; 3 y 3. Hacen lo mismo que en la fase a.
- d) En grupos de 5. Al frente, el mismo número de participantes, que formarán el grupo B. El grupo B cierra los ojos, mientras el grupo A hace una escultura colectiva. El grupo B abre los ojos en flash, los cierra, el grupo A rompe su escultura y el grupo B, ahora con los ojos abiertos, trata de reproducirla. Luego el B hace la A, le va añadiendo sonidos y variándola hasta llegar a la suya original.

5.8. *Imagen de transición*

- a) Se parte de dos imágenes: una, la «imagen real» y otra, «la imagen ideal», que el grupo haya elaborado para trabajar un tema. Por ejemplo:

- «Imagen real». En una clase. El profesor escribiendo una demostración matemática en la pizarra. Los alumnos sentados en mesas individuales: uno sigue con atención y toma apuntes; el resto, uno escribe mensajes en el móvil, otra retoca el maquillaje, una pareja tratando de ligar, otro, escuchando música en iPod, etc.
 - «Imagen ideal». Alumnos sentados en círculo por grupos, el profesor en uno de esos grupos.
- b) A continuación el animador propone a los participantes que modifiquen la imagen inicial dada, creando imágenes de transición para pasar de la «real» a la «ideal». El ejercicio continúa para explorar las imágenes que proponen cada uno de los participantes y se establecen imágenes de consenso.
 - c) Seguidamente se pide que a cámara lenta (un movimiento cada vez que el animador dé una palmada) las esculturas, desde sus personajes, modifiquen su situación.
 - d) El animador hará observar en el comentario que hacer imágenes es una modalidad de escritura del pensamiento, que es tan importante lo que los participantes hacen como el cómo lo hacen. Se han de observar los movimientos de cada escultor-participante mientras esculpe, sus titubeos, su determinación, su ritmos, etc. Todo esto también informa.

6. El Teatro Imagen en contextos educacionales 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 autoevaluación y de evaluación de los demás. El hecho de no poder utilizar en principio la palabra evita toda tentativa de autojustificación. 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 embrión 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 elabora 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 antimodelo, 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.

7. Análisis y construcción de las imágenes

El animador ha de tener en cuenta algunos elementos que son básicos tanto a la hora de analizar una imagen como a la hora de construirla, pues no basta con hacer sino que además hay saber por qué hacemos lo que hacemos, esto es, se ha de ser capaz de analizar metacognitivamente lo realizado.

Para esta reflexión hay que considerar como mínimo tres aspectos fundamentales: algunos elementos del lenguaje corporal, sobre todo, los relacionados con las posturas; el problema de la focalización y los procedimientos de dinamización de las imágenes. Veamos a continuación cada uno de ellos.

7.1. *Teatro Imagen y Expresión Corporal*

Para analizar cualquier imagen colectiva realizada es conveniente tener en cuenta los elementos del movimiento expresivo, pues nos ayudan a comprender su significado y a comprobar si realmente estamos utilizando los medios más adecuados para transmitir el mensaje que pretendemos comunicar. En otro lugar ya hemos expuesto los componentes básicos del movimiento expresivo (Motos y G. Aranda, 2001): cuerpo, espacio, energía, tiempo e interrelación. Los aspectos relacionados con las posturas pertenecen tanto al componente cuerpo como al componente interrelación.

En el lenguaje no verbal se entiende por postura las disposiciones que adopta el cuerpo, con respecto al espacio que lo rodea, y viene expresada por una serie de movimientos que pueden llegar a englobar la totalidad del cuerpo. Se diferencia del gesto en que éste suele ser de una duración más breve y compromete sólo una zona reducida, uno o dos segmentos como máximo. Desde un punto de vista de la técnica corporal podemos agrupar las posturas en las siguientes categorías (ver Tabla 1):

Componente cuerpo	según el porte general de los segmentos corporales implicados	abiertas y cerradas	
	según la tensión muscular	tensas y relajadas	
	según la inclinación	adelante y atrás	
	según los planos corporales	rectas y redondas	
	según el número de personas implicadas	individuales	
colectivas		inclusivas/ no inclusivas congruentes/ no congruentes cara a cara/ paralelas	
Componente interrelación	relaciones espaciales respecto al otro	cara a cara espalda con espalda lado a lado uno tras otro cerca/lejos	
	relaciones espaciales respecto a las acciones	encontrarse permanecer juntos cruzarse separarse	

Tabla 1. Categorías de posturas.

1. *Posturas abiertas y cerradas.* Las posturas abiertas se configuran con la cabeza levantada y erguida, con el tronco derecho, proyectado hacia delante y afuera, mediante la disponibilidad de las piernas y los brazos, la apertura de los ojos y de los demás sentidos y por la solidez sin crispación de los músculos de las nalgas y del abdomen. Esta disposición conlleva la relación dinámica, la actitud de cambio, la disposición positiva en relación con el mundo y la aceptación del otro con agrado. Las posturas abiertas producen la impresión de gozo, de poder, de generosidad, de seguridad. La persona segura de sí misma muestra un cuerpo abierto. El amor dilata el rostro con la sonrisa, abre la boca y los brazos para la bienvenida y extiende la mano para la ayuda y la caricia.
Por su parte, las figuras cerradas se configuran por la inclinación de la cabeza lateralmente o hacia delante, el mentón hundido en el esternón, por la aproximación y repliegue de todos los segmentos sobre el eje corporal. En esta posición la persona se recoge sobre sí misma y da la espalda al mundo y a los otros en actitud de rechazo. Suelen simbolizar represión del yo, repulsión, odio, negación de la comunicación.
2. *Tensas y relajadas.* Las posturas tensas siempre se relacionan con la tonicidad. Reflejan la lucha y el esfuerzo por vivir. Son indicio de extensión, fuerza y rebeldía. En una palabra, de afirmación del yo. Mientras que las relajadas se asocian con la atonía, la flexión, el reposo y la pasividad.
3. *Inclinación hacia delante y hacia atrás.* El cuerpo que se inclina hacia delante transmite más sentimientos positivos que el que se queda enarado o inclinado hacia atrás. Además connota tonicidad, combatividad, disposición para la acción. La inclinación hacia delante es signo de aproximación, con todas las connotaciones que ésta puede tener. Por el contrario, la inclinación hacia atrás se suele relacionar con el deseo de manifestarse superior y mantenerse distante. El retroceso se relaciona con la defensa y la huida, puede, también, manifestar rechazo ante una situación angustiosa o reserva y respeto, mezclado con temor.
4. *Posturas según los planos corporales.* Un elemento fundamental en la postura es el plano que adopta un segmento o zona corporal. Desde del punto de vista del espectador o interlocutor tenemos los siguientes planos básicos: de frente, de perfil, de tres cuartos y de espaldas. La combinación peculiar de los planos añade a cada postura su expresividad. La disposición del cuerpo en distintos planos produce las posturas redondas, que se asocian siempre al movimiento y la dinamicidad, mientras que las rectas producen la sensación de estatismo, control y máquina.
5. *Posturas colectivas inclusivas y no inclusivas.* Esta categoría se basa en la orientación —ángulo en que las personas se sitúan en el espacio, de pie o sentadas unas respecto a otras—. La inclusión se refiere a la manera en que los miembros de un grupo implican o, en su caso, excluyen a otras personas presentes. Para ello se sirven de los brazos, de las piernas o de la totalidad del cuerpo. Así, si en una reunión varias asistentes forman un círculo aislándose de los demás están enviando el mensaje de que no les interesa en ese momento lo que el resto haga o diga. Las posturas inclusivas definen con quién nos afiliamos, con quién cooperamos o con quién queremos estar.

6. *Posturas colectivas congruentes e incongruentes.* La congruencia se refiere a la capacidad de un grupo para imitarse. Las posturas se comparten lo mismo que los puntos de vista. Los miembros de un grupo congruente se copian entre sí las posturas de forma inconsciente. Incluso, se puede llegar a determinar el grado de cohesión de un grupo sólo por las posturas corporales. Las posturas codificadas que se adoptan en las ceremonias son indicadores de la pertenencia al grupo, de la comunión de ideas. La incongruencia, por su parte, es indicio de distanciamiento.
7. *Posturas de orientación cara a cara y de orientación paralela.* En la orientación frente a frente se acentúa la interacción entre las personas. Es la postura habitual en la que se transmite información o afecto. También en las relaciones de jerarquía el superior se coloca enfrente del inferior/dependiente.
La orientación paralela es la disposición lado a lado. Por una parte, indica relaciones de colaboración, por otra, una relación de indiferencia o neutralidad de sentimientos. Esta orientación se adopta cuando los participantes están centrados en un objetivo exterior que les une (piénsese en la colocación de los asistentes a un espectáculo) o simplemente están obligados a adoptar esta postura por las circunstancias (como ocurre en los transportes públicos).
8. *Interrelación con el otro en función de espacio.* Las relaciones en función de la distribución de los componentes del grupo en el espacio implican la explotación de las posibilidades relacionadas con la disposición y orientación de cada uno de los individuos respecto al resto.
9. *Interrelación con el otro en función de las acciones.* Éstas se basan en la exploración de las posibilidades relacionadas con las acciones de encontrarse, permanecer juntos, separarse, etc.

7.2. Técnicas de foco

Uno de los componentes de cualquier imagen es el foco, como se ha expuesto arriba. Entendemos por tal, el punto o zona sobre la que el espectador ha de centrar su atención. En el teatro convencional se resuelve el asunto de la focalización mediante la iluminación. Decenas de focos limitan zonas y espacios únicos, dibujando sobre el escenario todo tipo de formas y figuras, con la finalidad de atraer la atención del espectador hacia un punto determinado. Pero en los espectáculos de T.O. muchas veces no se dispone de focos de iluminación o bien se realiza la función al aire libre por lo que la focalización se convierte en un elemento muy relevante.

Francisco Tejado (2008)⁸, partiendo de los estudios de Brecht, propone una serie de orientaciones que van a permitir al grupo que trabaja con Teatro Imagen resolver el problema del foco de atención. Además, también permite dinamizar

⁸ Resumimos aquí las propuestas que Francisco Tejado hace en su texto «Hacia una teoría de la focalización. Cómo aprovechar las enseñanzas de Brecht en el Taller de teatro», texto sin publicar y elaborado para el III Posgrado de Teatro en la Educación de la Universidad de Valencia 2007-2008.

la imagen, cuando se le añade movimiento, sonido o texto. He aquí algunas consideraciones:

- a) *Doble focalización en el mismo plano.* Cuando hay dos personajes o dos grupos en la imagen, para lograr que el observador lleve la mirada del uno al otro conviene colocarlos en simetría respecto al eje central de atrás hacia delante, que divide el escenario en dos. El eje actúa como cuando se trabaja con la técnica del espejo. Si un personaje se acerca, el otro también ha de hacerlo; si se adelanta, el otro, también, etc.
- b) *Doble focalización en dos planos.* Cuando tenemos actores en dos planos, unos en un plano superior y otros en uno inferior, la tendencia es mirar arriba o abajo según estén actuando unos u otros. Para dinamizar la escena podemos emplear algunas de estas variantes: hacer moverse a los personajes; los personajes del plano inferior gesticulan mientras que los de arriba hablan o viceversa; miradas o gestos entre los personajes del plano inferior y superior, etc.
- c) *Doble focalización en movimiento.* El movimiento es fundamental para crear puntos que atraigan la mirada del espectador. Por ejemplo, si hay dos grupos uno puede desplazarse lateralmente, mientras el otro en su sitio hace movimientos de agacharse y levantarse.
- d) *Doble focalización punto-zona.* Supongamos una imagen en la que hay un grupo a la derecha de la escena y un individuo solo a la izquierda. El grupo tiene mucho más peso, pero existe una convención teatral que iguala los pesos si ambos están colocados simétricamente respecto a la línea central que divide el escenario en dos.
- e) *Uno – muchos.* Supongamos que tenemos a n participantes en la escena. La vista del espectador hará un barrido y tendrá una visión general de todos los elementos dispersos, pero, por ejemplo:
 - Si todos están quietos y el participante x gesticula ostensiblemente, saluda a alguien del público, hace un movimiento gimnástico, etc., éste focaliza la mirada del espectador.
 - Si de repente todos gesticulan menos x , la focalización recae sobre él.
 - Si cuando x focaliza, el resto de actores se detiene y lo miran, aumenta la focalización de x .
- f) *Series.* Ocupando el escenario de lado a lado, si todos los participantes adoptan la misma postura corporal, no focaliza nadie. Pero:
 - Si uno tiene una postura corporal diferente, focaliza.
 - Si nadie tiene ningún objeto, el que lo tenga focaliza.
 - Si todos van vestidos del mismo color, quien vista con color diferente, focaliza. Cualquier elemento del vestuario puede utilizarse para focalizar.
- g) *Series en movimiento.* En un grupo, si todos realizan la misma acción quien la hace de forma diferente, sea por contraste o por ampliación, focaliza. El que hace algo distinto, el diferente, focaliza. Así ocurre en las series de sonidos o acciones individuales que ha de realizar todo el grupo, uno tras otro.

Cada uno realiza una acción, un gesto, un sonido; el siguiente la repite exactamente y así de forma sucesiva, pero hay uno que hace la acción más exagerada, más larga, más corta, dos veces, la modifica o la hace al revés, etc., al romperse la secuencia, focaliza.

Del estudio de imágenes de escenas montadas por Brecht, Meyerhold y Kantor, Tejedó extrae una serie de principios que concretan la práctica de la focalización:

- Si hay un solo personaje en la escena, el foco de atención es el personaje.
- En un grupo disperso e inmóvil el personaje que se mueve focaliza.
- Si un grupo disperso se concentra en una zona del escenario, éste focaliza.
- Cuando un grupo avanza hacia el proscenio, focaliza.
- Un personaje elevado focaliza más que el que está en el plano del suelo.
- Si un personaje es mirado por todos los demás de la escena, queda focalizado.

Para los talleres de T.I. se pueden proponer actividades que ayuden a los participantes a tomar conciencia del foco y a dinamizar las imágenes, pero sobre todo no hay que olvidar que el T.O. ante todo es teatro y ha de estar estéticamente bien elaborado para que sea una fuente no sólo de concienciación sino también de placer estético. «Debe ser un espectáculo bueno y hermoso», nos recuerda Boal (2001: 393).

7.3. *Técnicas para dinamizar las imágenes en el Teatro Imagen*

Para dinamizar las imágenes se puede recurrir a las técnicas que se emplean en el psicodrama, con la finalidad fundamental de que los participantes sean capaces de ponerse en lugar tanto del oprimido (protagonista) como del opresor (antagonista) y de esta forma entender la situación desde diferentes perspectivas. Además ayudan a improvisar situaciones para crear el texto. He aquí algunas de las más básicas.

1. *Soliloquio*

Consiste en decir en voz alta lo que se está pensando, ya sea con referencia al diálogo que se mantiene o a otro tema que se le ocurra al protagonista. Es como una meditación a solas en voz alta. De este modo, los participantes actores comparten con el auditorio sentimientos y pensamientos que normalmente quedan ocultos o reprimidos. Un soliloquio puede tener lugar en cualquier momento de la representación.

Caso de utilizar el soliloquio intercalado en un diálogo conviene advertir al protagonista que realice una postura o gesto determinado, como inclinar la cabeza o cambiar de tono de voz, para que los interlocutores comprendan que lo que se está diciendo no entra en la réplica que está dando a otro personaje.

2. *Doble*

Consiste en que uno de los actores (protagonista), que se encuentra en un momento de conflicto, es ayudado por un doble. Éste se coloca a su lado e interactúa con

él. El doble tratará de adoptar al máximo la actitud postural y afectiva del actor al que dobla. Su misión es expresar todos aquellos pensamientos, sentimientos y sensaciones que por una u otra razón éste no muestra o elude. Duplica al protagonista y le ayuda a sentirse a sí mismo, a ver y estimar por sí mismo sus propios problemas.

En la ejecución de esta técnica, protagonista y doble están juntos en el escenario, pero el doble actúa como un yo invisible del protagonista, como el yo que habla a veces, pero que sólo existe dentro de uno mismo.

Puede usarse esta técnica a continuación del soliloquio para acelerar la producción de soluciones alternativas o en caso de que uno de los protagonistas se encuentra bloqueado y no puede representar su papel, o si la técnica del soliloquio falla. También, para dar al auditorio la oportunidad de añadir las alternativas que no aparecieron anteriormente.

3. Dobles múltiples

Es una variación sobre la técnica anterior. El protagonista está en escena con varios dobles de su yo, encarnando cada uno de ellos una faceta diferente de la personalidad del actor, por ejemplo: distintos estados de ánimo, distintas etapas de la vida, etc. Los dobles pueden aparecer en escena, bien simultáneamente, bien uno tras otro.

Esta técnica es útil para la aportación de diferentes puntos de vista y proporciona un buen vehículo para torbellino de ideas en grupo.

4. Doble de identificación y doble contrario

Consiste en identificarse con el protagonista y contrariar al protagonista. Es una variación de la técnica del *doble múltiple*. Se ofrece al protagonista un doble para identificarse con él y otro para que esté en contra, que representan la parte «buena» y la «mala» —ángel y demonio— de sus pensamientos. La misión de éstos es ejercer influencia sobre el protagonista. Los dobles han de mostrarse bastante enérgicos y eficaces en sus puntos de vista, promesas y falseamientos. Esta técnica se muestra útil para examinar los aspectos positivos y negativos de una alternativa, decisión o plan de acción y para la evaluación de posibilidades.

5. Espejo

Un participante adopta el papel del protagonista, para ello entra en la representación, imitando su modo y manera de comportarse, y le muestra, como si de un espejo se tratara, la manera en que le ven los espectadores.

Esta variante puede ser empleada cuando un protagonista está bloqueado y no representa acertadamente su papel. El participante que hace de espejo puede exagerar su actuación, empleando la distorsión, con la intención de estimular al protagonista o a algún otro miembro del auditorio a corregir y matizar la representación.

La técnica del espejo ayuda a los protagonistas y al auditorio a tomar conciencia de los bloqueos emocionales que obstaculizan la búsqueda de soluciones.

6. Cambio de papeles

Consiste en cambiar de papel con otro actor. El protagonista adopta el papel de su antagonista y viceversa. Las deformaciones de la personalidad del otro se sacan de esta manera a la luz y pueden ser exploradas en el transcurso de la acción nuevas alternativas de solución.

La experiencia ha mostrado que las personas que se conocen o tienen cierta familiaridad cambian los roles más fácilmente que aquellas que están separadas por distancias psicológicas, étnicas o culturales. Esta técnica es especialmente efectiva para ayudar a los estudiantes a entender y enfrentarse a prejuicios derivados de diferencias y estereotipos sexuales, raciales o de minorías y para ajustarse y adaptarse a roles futuros.

7. Proyección hacia el futuro

Los actores muestran cómo creen que una situación conflictiva evolucionará en el futuro. Para llevar a cabo esta técnica se puede realizar un torbellino de ideas a dos entre protagonista y el animador. Los observadores también han de colaborar en la construcción de la situación futura.

Este procedimiento es útil para formular predicciones, planificar la ejecución de futuras decisiones y explorar los medios a utilizar para hacer propuestas de modificación de determinadas situaciones o comportamientos.

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 contra 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.
 - (2006a) *The Aesthetics of the Oppressed*. London: Routledge.
 - (2006b) *Legislative Theatre*. London: Routledge.
 - (2009) *Teatro del Oprimido*. Barcelona: Alba.
 - (2009) *A Estética do Oprimido*. Rio 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.