EL TEATRO DEL OPRIMIDO DE AUGUSTO BOAL

Tomás Motos

I. AUGUSTO BOAL: INTEGRADOR DEL TEATRO, DEL ACTIVISMO SOCIAL Y POLÍTICO, DE LA EDUCACIÓN Y DE LA TERAPIA[1].

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

"Para resistir no es suficiente decir no. Es necesario desearlo" (Boal, 2006).

Augusto Boal, falleció el 2 de mayo de 2009 a los 78 años, a causa de una insuficiencia respiratoria y tras una larga lucha contra la leucemia, en Río de Janeiro, ciudad donde vivía. Había nacido – el 17 de marzo de 1931- en la misma ciudad.

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 -ya fallecidos- o Peter Brook y Eugenio Barba, -felizmente aún entre nosotros- 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.

Se doctoró en ingeniería química. Estudió dramaturgia en la Universidad de Columbia Nueva York, donde asistía a las representaciones del *Actor´s Studio*. A partir de 1956, tras su regreso de Estados Unidos, Boal, con el bagaje de los conocimientos teatrales allí adquiridos dedicó su empeño como director del Teatro de Arena a la formación teatral del grupo de jóvenes que formaban esta compañía, y a concretar una propuesta de un teatro popular brasileño dirigida a debatir con una estética política de izquierdas la realidad del país. Esta evolución aceptadamente nacionalista del teatro iba acompañada de una politización cada vez más radical. No sólo en cuanto a la temática de las piezas puestas en escena, sino porque el teatro pasó a ser un instrumento de lucha para la transformación social. Con el Teatro de Arena Boal participaba en las actividades del Centro Popular de Cultura de la Unión Nacional de los Estudiantes (CPC de la UNE) y las de los Movimientos de Cultura Popular (MCP) del Nordeste[2] de Brasil.

---

[1] Este artículo fue publicado en *Ñaque. Expresión Comunicación Educación*, n.59 junio-agosto 2009, p. 6-17. Y en Motos, T. y Ferrandis, D.(2015). *Teatro Aplicado,* Barcelona: Octaedro, p. 67-116.

[2] El Movimiento de Cultura Popular (MCP), en el inicio de los años 60, primer movimiento de cultura popular de Brasil, fue creado por profesores de la Universidad Federal de Pernambuco, coordinado por Freire y donde tuvieron lugar las primeras experiencias del Método Paulo Freire de Alfabetización. Las propuestas de Freire y de Boal caminaron siempre muy próximas. En los años 60, las técnicas teatrales eran utilizadas por grupos de educación popular para la educación política de las poblaciones

El 2 febrero de 1971 Boal es detenido, encarcelado y torturado. Diferentes intelectuales de la época, entre ellos, Arthur Miller, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Jean Paul Sartre o Jack Lang movilizan a intelectuales y artistas de todo el mundo que presionan al gobierno brasileño, consiguiendo que fuese juzgado y liberado en mayo. Sale de Brasil hacia el exilio con su mujer y se instala en Buenos Aires.

Desarrolló la teoría, la estética y la técnica del Teatro del Oprimido durante su exilio político entre los años 1971 y 1986 en Argentina y Perú principalmente, "para otorgar la palabra a las clases oprimidas y a todos aquellos quienes son oprimidos en el interior de éstas". El año 1976 marcha a Portugal, donde escribe el libro autobiográfico *Milagro en Brasil* donde relata los días vividos en la cárcel y las torturas sufridas. Su estancia y más larga fue en Francia, donde enseñó en la Sorbona y fundó el Centre de Théâtre de l'Opprimé de París, que ha gozado del apoyo del gobierno francés desde su fundación en 1978 hasta nuestros días. Durante este periodo hizo algunas incursiones a África. Su trabajo empieza a recibir reconocimiento internacional. A mediados de 1986 Boal vuelve definitivamente a Brasil tras 15 años de exilio e instala su residencia en Río de Janeiro.

Novelista (*Milagro en Brasil*, *Jane Spitfire, espía y mujer sensual*, *Hamlet y el hijo del panadero*); autor de cuentos (*Crónicas de nuestra América*). Director teatral (*La Mandrágora* de Maquiavelo, *Tartufo* de Moliere, *El Público* de García Lorca, *Fedra* de Racine, sólo por citar algunas) y también de teatro musical (*Arena canta Bahía, Carmen* y " *La Travita*", ambas en versión de sambópera). Autor de obras de teatro *(Helena y el suicida, La revolución de América del Sur, José, del parto a la sepultura, Arena cuenta Zumbi, Arena cuenta Tiradentes, La luna pequeña y la caminata peligrosa, El gran acuerdo internacional del tipo Patilludo, Torquemada, El corsario del rey,* etc.) y de innumerables obras cortas para Teatro Foro. Pero sobre todo es conocido por el impacto que produjeron sus libros *Teatro del oprimido*, *Técnicas latinoamericanas de teatro popular. Stop! C´est magique*, *Juego para actores y no actores*, *El teatro como arte marcial, El arco iris de los deseos, Legislative Theatre , etc.*
Doctor *honoris causa* por 20 universidades. Nominado al Premio Nóbel de la Paz en el 2008. En marzo de 2009 recibió el reconocimiento de Embajador Mundial del Teatro, por Unesco.

1. El sistema del Teatro del Oprimido

La principal creación de Augusto Boal ha sido el Teatro del Oprimido. Hoy una realidad mundial, una metodología conocida y practicada en los cinco continentes. En una de sus últimas entrevista declaraba[3]:

> "Tengo 78 años. Es demasiado tiempo. Parece que fue el otro día cuando nací y no me ha dado tiempo para hacer ni la mitad de lo que quería. Pero a pesar de todas las dificultades, el

con las cuales trabajaban.
[3] Revista *Foro Latinoamericano de Políticas Educativas*, 3 de marzo de 2009.

> Teatro del Oprimido me realizó. Ciudadano no es aquel que vive en sociedad, ciudadano es aquel que la transforma. Y creo que el Teatro del Oprimido ha dejado alguna cosa para el mundo*".*

El Teatro del Oprimido es una formulación teórica y un método estético, basado en diferentes formas de arte y no solamente en el teatro. Reúne un conjunto de ejercicios**,** juegos y técnicas teatrales que pretenden la desmecanización física e intelectual de sus practicantes y la democratización del teatro. Tiene por objetivo utilizar el teatro y las técnicas dramáticas como un instrumento eficaz para la comprensión y la búsqueda de alternativas a problemas sociales e interpersonales. Se trata de estimular a los participantes no-actores a expresar sus vivencias de situaciones cotidianas de opresión 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; el *espect-actor* ve y actúa, o mejor dicho, ve para actuar en la escena y en la vida (Boal, 1980).

Con el Teatro del Oprimido 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 participa de la pieza. Las obras teatrales son construidas en equipo, a partir de hechos reales y de problemas típicos de una comunidad, tales como la discriminación, los prejuicios, la violencia, la intolerancia y otros. El Teatro del Oprimido 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 que bajo distintas formas sufren los individuos y las comunidades.

> "La meta del Teatro del Oprimido no es llegar al equilibrio tranquilizador, sino al desequilibrio que conduce a la acción. Su objetivo es dinamizar. Esto se consigue a través de la acción concreta, en escena: ¡el acto de transformar es transformador! Transformando la escena me transformo" (Boal, 2004: 95).

El Teatro del Oprimido es un sistema flexible. A lo largo de sus cuarenta años de vida no ha permanecido monolítico y estático, sino que en su práctica ha ido evolucionando hacia nuevos estadios, añadiendo nuevos objetivos y nuevas técnicas para afrontar los retos concretos que en cada situación se le presentaban. Por eso actualmente es un sistema estético y práctico que representa "*la integración de teatro, terapia, activismo y educación*" (Schutzman y Cohen-Cruz, 2002: 15). Desde su primera sistematización en 1970 con el Teatro Periodístico ha ido creciendo y desarrollando nuevas técnicas que han dado lugar a estas modalidades tatrales: Teatro Invisible, Teatro de la Imagen, Teatro Foro, el Arco Iris del Deseo (teatro terapéutico), Teatro Legislativo, y, finalmente Estética del Oprimido.

1.1. Teatro periodístico: un teatro de urgencia

Cuenta Boal[4] que en 1970, Cecilia Thumin, su mujer, impartía un seminario de interpretación a los jóvenes actores del Teatro de Arena, en Sao Paulo. El curso iba a finalizar pero los asistentes deseaban seguir trabajando, entonces se les propuso que investigaran sobre cómo descubrir estrategias de transformación de noticias de los periódicos mediante el teatro. Aceptaron el reto y así fueron apareciendo diferentes técnicas, como el cruce de noticias o las noticias con ritmo. Empezaron a ir a iglesias, asociaciones de barrio, escuelas, sindicatos y ensañaban a la gente a hacer espectáculos de Teatro Periodístico sobre sus problemas. En un principio utilizaban las noticias de prensa y posteriormente fueron comprobando que cualquier tipo de documentos, como actas de reuniones o de asambleas, era apropiado para la aplicación de las técnicas de esta modalidad teatral. En 1974, ya en el exilio, publica su libro *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*[5] donde recoge las once estrategias de esta modalidad teatral.

El Teatro Periodístico es un teatro de urgencia, nace en plena dictadura militar como instrumento de concienciación y educación. Como es obvio el material del que se parte es la prensa diaria, aunque también se suelen utilizar revistas, folletos, grabaciones de televisión, etc. Se recopila el material y tras una fase de trabajo de mesa que comprende un análisis de la noticia y sus implicaciones sociopolíticas. La noticia sacada de contexto adquiere otra dimensión. La obra de teatro, en consecuencia, se convierte en un montaje compuesto por discursos auténticos, escritos, entrevistas, testimonios, fotografías, vídeos, folletos, etc., es decir, cualquier documento o artefacto que esté relacionado de forma directa o indirecta con el tema investigado.

Esta modalidad teatral tanto por su gestación como por su finalidad es un teatro de urgencia, que tiene sus antecedentes en las experiencias *agit-prop*[6] soviéticas desarrolladas después de la revolución y en las norteamericanas de los años treinta. Ahora bien Boal intenta superar el maniqueísmo y el esquematismo de este tipo de teatro cuidando la presentación artística de su discurso político. Pues para convencer al público no sólo basta con el discurso político si no que se ha de tener en cuenta la dimensión estética y formal del texto en su presentación escénica.

1.2. Teatro invisible: activismo político.

El Teatro Invisible es otra de las propuestas de concientización ante la represión de los regímenes dictatoriales en Sudamérica. Esta modalidad teatral en esencia consiste en representar escenas fuera del teatro y ante personas que no saben que están siendo espectadores. El lugar ha de ser un espacio público: un restaurante, un tren, un mercado, etc.

---

[4] Entrevista realizada a Agusto Boal por J. Abellán, recogida en el Libro *Boal conta Boal,* pág. 181.

[5] La traducción al español de este libro apareció en 1975 en Buenos Aires, editado por Ediciones Corregidor Saici.

[6] El teatro *agit-prop* (agitación y propaganda) es una "forma de animación teatral que aspira a sensibilizar a un público frente a una situación política y social" (Pavis, 1998). Ligado a la actualidad política se presenta ante todo como una actividad ideológica y no como una forma artística nueva.

Y las personas que presencian la obra son las que se encuentran en ese momento y en ese lugar. La representación, que parece improvisada, ha de ser realizar por los actores de tal modo que los asistentes deben ignorar hasta el final que están presenciando una obra de teatro para evitar de este modo que se conviertan en 'espectadores'.

Las escenas representadas tienen que mostrar injusticias sociales y han de dirigir la atención de la gente y conducirle hacia la discusión, pues la finalidad del Teatro Invisible es llamar la atención sobre un problema social con el propósito de estimular el debate y diálogo público. La función que cumple es hacer que la gente hable y debata. Declara Boal (Abellán, 2001: 193) que en esta modalidad "el incidente no existe como teatro, no se sabe que es teatro, pero existe y da que hablar. Por eso el Teatro Invisible es una forma de teatro que tiene un aspecto político muy intenso".

1.3. Teatro Imagen: el lenguaje del cuerpo

En esta modalidad teatral no se usa la palabra y se fomenta el desarrollo de otras formas de comunicación y percepción. Se emplean las posturas corporales, las expresiones del rostro, las distancias a las que se colocan las personas durante la interacción, los colores y los objetos. Y ello obliga a ampliar la visión signaléctica[7], en la que el significado y el significante son indisociables, como ocurre, por ejemplo, con la expresión de tristeza de nuestra cara o con los brazos y las piernas cruzados en una postura cerrada.

En su época de trabajo de alfabetización con indígenas de Perú, puesto que la lengua materna de ellos ni la de Boal era el castellano, se hizo necesario recurrir a imágenes y así surgieron naturalmente las primeras técnicas del Teatro Imagen (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 del a palabra, sirviéndose solo 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 se añadió movimiento, e incluso palabras. Este sistema se convirtió en el Teatro Imagen, al ofrecer técnicas e investigaciones más dinámicas. Mucho antes de Boal, Stanislavski ya trabajaba 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 Teatro Imagen, es necesario tener en presente uno de los principios básicos del Teatro del Oprimido: "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 engendra siempre signos visuales que se traducen en imágenes y movimientos. Ahora bien, la práctica teatral hace del

[7] 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).

cuerpo su instrumento principal enseñando al participante a dominarlo y hacerlo expresivo.

1.4. Teatro Foro: hacia un teatro de liberación

Esta forma teatral, que ha demostrado su potencialidad educativa y acción transformadora en diferentes contextos culturales, está entroncada con la creación colectiva. Las obras que se representan parten del análisis de las inquietudes, problemas y aspiraciones de la comunidad a la que van dirigidas. Para hacer este análisis, un equipo se encarga de entrevistar a los futuros espectadores en su ambiente. Una vez representado el espectáculo, los espectadores pueden participar convirtiéndose en actores y actrices de la obra. El procedimiento es muy sencillo: uno de los miembros del grupo, el *coringa*[8], que hace de animador de sala dice en voz alta "stop", cuando alguien de entre los espectadores alza la mano porque quiere expresar su punto de vista sobre la escena en curso, entonces se para la escena y se invita al espectador a sustituir al actor en el escenario. Para animar al espectador a participar son necesarias dos cosas. La primera es que el tema propuesto en la obra sea de su interés. Y la segunda, hace falta calentarlo con juegos y ejercicios.

La condición esencial para que este tipo de teatro se dé es que el espectador ha de ser el protagonista de la acción dramática y se prepare también a serlo de su propia vida. Se utiliza pues el teatro como un arma de liberación con el objetivo de desarrollar en los individuos la toma de conciencia social y política. El Teatro Foro es el teatro de la primera persona del plural. Por tanto, es necesario que el público sea homogéneo para que el tema de la opresión elegido revele algún aspecto de la cotidianeidad colectiva.

El animador de sala, *coringa*, explica antes de comenzar la representación las diferentes etapas del teatro del oprimido y relata diversas experiencias a fin de que el público se sienta en un ambiente de confianza. En una sesión de Teatro Foro, lo ideal es que los espectadores participen previamente en determinados ejercicios de calentamiento y en diferentes juegos de expresión para favorecer la toma de conciencia del lenguaje corporal y estimular su espontaneidad.

Los actores preparan una escena de 10 a 15 minutos que relate la opresión, en la que el actor principal cometerá un error de decisión. Pues, una obra de esta modalidad debe ser ante todo portadora de dudas e inquietudes, y pretende estimular el juicio y las reacciones del público. Más que un modelo a seguir es un anti-modelo destinado a ser discutido. Son necesarios varios ensayos, de manera que cada actor tome plena posesión de su personaje, para así poder afrontar las futuras intervenciones del público. La puesta en escena debe ser precisa, de modo que aclare bien la situación de opresión y también ha ser cuidada en tanto que fuente de placer estético, a fin de incitar a los espectadores a la participación teatral.

---

[8] El *coringa* es una figura mezcla de animador, coordinador, director de teatro o moderador de los acontecimientos en el Teatro del Oprimido. Recordamos que la traducción en castellano de esta palabra es "comodín".

Tras la primera representación, el *coringa* abre el debate para saber si el público está de acuerdo con la solución propuesta, caso que raramente ocurrirá. Explica entonces que la escena va a volver a ser representada de manera idéntica e invita al espectador que no esté de acuerdo en cómo ha sido desarrollada a pasar al escenario, con el fin de remplazar al actor que elija y dirigir la acción en el sentido que le parezca más adecuado, ilustrando frente al público la solución que aporta a la situación de opresión. El espectador se convierte entonces en el protagonista de la acción, sus intervenciones deben ser físicas y teatrales. Por eso, no está permitido subir al escenario sólo para hablar, sino que hay que actuar. El hecho de traducir en actos aquello que queremos defender es más difícil y sobre todo implica una enseñanza y aprendizaje más ricos. El espectador debe también respetar el comportamiento, la motivación del personaje que interpreta y no intentar modificar los datos de la situación problema. Por eso, también es necesario que el espectador que interviene esté preocupado por el tema, ya que ha de poder identificarse con el personaje oprimido o bien debe haber sufrido una opresión similar.

La escena anti-modelo puede volver a ser representada tantas veces como haya espectadores deseosos de proponer su alternativa de solución. Con el fin de que la representación no se vuelva monótona y continúe estimulando al público, los actores pueden variar el ritmo de la pieza.

Una vez que se rompe la situación de opresión, la sesión termina proponiendo la construcción de un modelo de acción futura a partir de las propuestas presentadas únicamente por los espectadores. Puede llegar el caso de que se encuentre una buena solución pero esta no siempre será aplicable para todos los individuos y en todos los casos. Lo importante es llegar a un buen debate.

El espectáculo se inicia en la ficción, pero su objetivo es integrarse en la realidad. El Teatro Foro provoca en sus seguidores no una catarsis sino un estímulo que busca entrenarlos para la repetición de la acción, con el fin de prepararlos física y moralmente. No se contenta con interpretar la realidad sino que además trata de modificarla. Las diferentes acciones ficticias elaboradas en escena podrán ser extrapoladas en acciones reales susceptibles de cambiar para mejorar la realidad opresiva.

1.5. El Arco Iris del Deseo: teatro y terapia.

En los primeros estadios del Teatro del Oprimido la investigación se centraba más en los problemas de la personas consideradas como clase, como categoría genérica colectiva, y no en las personas individualizadas. En América Latina, dada la urgencia e importancia de los asuntos cotidianos, de la lucha por el pan y por el trabajo, las personas tendían a proponer para el debate problemas más generales, más sociales, más políticos: 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 e injustas condiciones laborales, etc. Pero en Europa las cosas eran diferentes, todo tenía más matices, menos estridencia, toda estaba más solapado, y, por tanto, en el foro aparecían junto a temas sociales, como la

emancipación de la mujer, las centrales nucleares o el paro, otros más psicológicos, como la soledad, el derecho a la diferencia, 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). Dados estos temas Boal comprende que es necesario un nuevo enfoque del Teatro del Oprimido adaptando las técnicas al contexto europeo. Así se inicia un cambio de orientación. El foco del análisis se dirige hacia el individuo, hacia sus opresiones interiorizadas, mediante técnicas introspección. De esta forma Boal desarrolla una serie de estrategias centradas en la percepción interna que tienen como fundamento la capacidad reflexiva de la mente para referirse o ser consciente de forma inmediata de sus propios estados subjetivos. Éstas constituirán el corpus de una nueva modalidad del Teatro del Oprimido: el Arco Iris del Deseo.

Las técnicas introspectivas del Arco Iris del Deseo fueron desarrolladas totalmente en Europa, primero para entender los problemas psicológicos, y más tarde para ayudar a los actores a la hora de componer su personaje en una obra teatral.

En 1980 Boal pone en marcha en París el seminario, que duró dos años, "Le flic dans la tête" (el *poli* en la cabeza), que dirige conjuntamente con Cecilia Thumin, su esposa. Lo llama así al darse cuenta de que "los problemas de la gente no estaban sólo en las opresiones generadas por la injusticia social y los regímenes dictatoriales. No era solo el miedo al sistema policiaco y el sufrimiento de las desigualdades que ese sistema protegía. También dentro de las personas podía haber regímenes difíciles de soportar" (Boal en Abellán, 2001: 194). Parte de la hipótesis de que el *poli* reside en la cabeza y de que hay que buscar los medios para hacerlo salir de ahí. Considera este trabajo en la frontera con la psicología pero todavía firmemente enraizado en el mundo del teatro.
Al año siguiente invitados por Roger Gentis realizan ambos un taller de Teatro del Oprimido en el hospital psiquiátrico de Fleury-les-Aubrais. En 1990 se publica en Francia *L´Arc-en-ciel du désir (Méthode Boal de théâtre et de thérapie).*

Esta hibridación entre teatro y terapia –el uso de las técnicas teatrales como herramienta para alcanzar objetivos no estéticos sino curativos en dimensión personal y social- ya la había experimentado y desarrollado Jacob L. Moreno[9] con sus investigaciones sobre el psicodrama y el sociodrama.

Pero las técnicas del Arco Iris del Deseo no sólo se aplican en el ámbito de la psicoterapia, se comprobó que eran procedimientos muy apropiados para la creación de los personajes. Mediante ellas los actores pueden penetrar en su personaje considerando todas las posibilidades de relación con el resto de *dramatis personae* de una obra, encontrando, de esta forma, nuevas y sorprendentes razones lógicas para entender el comportamiento y las

[9] Jacob Levy Moreno (1889-1974*)*. En 1921 en Viena crea el *Stegreiftheater* ("teatro improvisado"), experimentó durante tres años la aplicación del juego espontáneo y la improvisación catártica de la dramatización como alternativa al método psicoanalítico, sentando las bases de sus teorías futuras sobre el psicodrama, la sociometría, la terapia de grupo, el sociodrama y la sociatría.

relaciones entre los personajes. Por eso se han empleado con actores profesionales para el trabajo de construcción del personajes de obras teatrales ya existentes, tal como hizo Boal en un taller con actores de la Royal Shakespeare Company.

1.6. Teatro legislativo: el deseo convertido en ley

Tras el giro que supone el Arco Iris del Deseo, al centrarse en las opresiones individualizadas, Boal retorna a su vocación fundacional de mejorar la vida de los colectivos menos favorecidos. Así crea un nuevo instrumento que pretende utilizar el teatro en un contexto político, con el propósito de crear una democracia más fuerte. Es un método para implicar a los ciudadanos y un experimento sobre la potencia del teatro como generador del cambio social. El Teatro del Oprimido transforma al espectador en actor, el Teatro Legislativo transforma al ciudadano en legislador. Así se consigue la aspiración de Boal, *¡transformar el deseo en ley!* (2001: 37) encontrar una alternativa entre la democracia representativa y la democracia directa.

A mediados de 1986 Boal vuelve definitivamente a Brasil tras 15 años de exilio e instala su residencia en Río de Janeiro. Es contratado durante seis meses para la realización de talleres de teatro del Oprimido en los Centros Integrados de Educación Popular (CIEP)[10]. Para afrontar el reto, Boal[11] reúne un equipo de 35 animadores culturales – la mayoría de ellos nunca había hecho teatro, e incluso, algunos jamás habían asistido a un espectáculo teatral- y los forma en su metodología con talleres intensivos de Teatro Foro, Teatro Invisible y Teatro Imagen. Al final de las seis semanas de capacitación ya tenían preparados un repertorio de cinco espectáculos cortos para presentar en los CIEPs. Los temas se centraban en los problemas reales que tenía la gente con la que iban a trabajar: desempleo, drogadicción, violencia sexual, vivienda, salud, opresión de la mujer y de la gente joven, salud mental, etc.

Con este repertorio comenzaron su andadura. Las representaciones se organizaban en lugares improvisados – dos filas de gente sentada en el suelo, dos filas sentadas en sillas y dos filas sentadas en sillas colocadas sobre mesas- Así se hicieron más de treinta funciones, a cada una de ellas asistían entre 200 y 300 espectadores, llegando incluso a 400 en algunos casos. Luego los animadores culturales iban a los centros que les habían sido asignados y continuaban con su trabajo. Las sesiones teatrales siempre tenían el mismo esquema: presentación por parte del *coringa* –el propio Boal o su esposa Cecilia-; seguidamente, se realizaban unos ejercicios de calentamiento para provocar un cierto grado de comunicación teatral; a continuación, se presentaban las cinco escenas cortas que habían sido creadas en los talleres de formación; y

[10] Una de las medidas socioeducativas más importantes de Darcy Ribeiro, político e intelectual brasileño fue la apertura de 500 Centros Integrados de Educación Popular. Innovador proyecto pedagógico intensivo, dirigido a niños y adolescentes, que combinaba educación formal y no formal. Estos centros estaban formados por equipos de pedagogos y animadores culturales. La idea consistía en mantener a los niños en los centros escolares tanto tiempo como fuera posible (el día completo incluyendo desayuno, comida y cena) proporcionándoles atención en todos los aspectos: asistencia médica, deportes, y animación cultural, incluido, el teatro.

[11] La historia de cómo se gesta el Teatro Legislativo la relata Boal en le primer capítulo de su libro *Legislative Theatre* (2006b), p. 6-18.

finalmente, el foro, en el que se invitaba a los asistentes a subir al escenario y representar teatralmente sus opiniones y alternativas para encontrar soluciones a la situación opresiva e injusta representada en las obras.

El éxito del programa fue muy grande. Pero el sueño duró solamente seis meses. Darcy Ribeiro perdió las elecciones y el nuevo vicegobernador desmanteló el proyecto.

Durante este periodo Boal empieza a tomar conciencia de la necesidad de crear alguna forma de teatro que pudiera encauzar toda la energía generada por los participantes espectadores en las sesiones de Teatro Foro para cambiar su mundo y para ser usada más allá de la inmediatez de la duración del espectáculo.
Pero démosle la palabra para que nos cuente sus reflexiones sobre cómo empieza a gestarse en él la idea del Teatro Legislativo:

> "el Teatro Foro es una reflexión sobre la realidad y un ensayo para acciones futuras. En el presente volvemos a vivir el pasado para crear el futuro. El espec-actor sube al escenario y ensaya lo que podría ser posible hacer en la vida real. A veces la solución de los problemas del espect-actores dependen de ellos mismos, de su propio deseo individual, de sus esfuerzos, pero, igualmente, a veces la opresión está actualmente enraizada en la ley. En este caso, para provocar el cambio deseado se requiere la transformación, o volver a redactar la ley: la legislación. ¿Pero como hacer esto? Aquí termina el poder del teatro. No teníamos una respuesta.
> Hamlet dice en su famoso parlamento a los actores que el teatro es un espejo en el que se puede ver la verdadera imagen de la naturaleza, de la realidad. Yo quería pasar al otro lado del espejo, para transformar la imagen que había visto y traerla trasformada de vuelta a la realidad: para darme cuenta de la imagen de mi deseo. Yo quería que fuera posible, para el espect-actor del Teatro Foro, transgredir, romper las convenciones, entrar en el espejo de la ficción teatral, ensayar formas de lucha y después volver a la realidad con las imágenes de sus deseos. Esta insatisfacción fue la génesis del Teatro Legislativo, en el que el ciudadano hace la ley a través del legislador. El legislador no sería la persona que hace la ley, sino la persona a través de la cual la ley es hecha, ¡por los ciudadanos, naturalmente! (2006b: 9-10).

En 1989 con el pequeño grupo de animadores que aún seguían trabajando en el proyecto, pero sin apenas ayuda financiera, funda Boal el Centro de Teatro del Oprimido de Río. Las dificultades económicas fueron tales que en 1992 deciden terminar con la actividad de centro. En ese mismo año había elecciones para representantes en la Cámara Municipal de la ciudad de Río de Janeiro. Boal se ofreció su colaboración al Partido de los Trabajadores, formación de izquierdas liderada por Lula da Silva, para hacer campaña en su favor. Su oferta fue aceptada sin reservas pero con una condición, que alguien del equipo formara parte de la lista electoral. Y esta responsabilidad cayó sobre Boal, que fue elegido *vereador*. Y así fue cómo comenzó el experimento de utilizar la experiencia adquirida en el Teatro del Oprimido -un teatro donde la circularidad del espacio se corresponde con la circularidad del mensaje- para obtener iniciativas políticas de las comunidades que él representaba. Lo bautizó con el nombre de Teatro Legislativo pues aspiraba a encontrar en esas creaciones la base para su tarea de gobierno. Las creaciones teatrales de los grupos populares surgidos en distintas

comunidades cariocas (favelas, asociaciones de vecinos, sindicatos, etc.) fueron el punto de partida para estimular el debate sobre temas que les afectaban directamente y para recoger sugerencias con el propósito de elaborar proyectos de ley. Su mandato duró hasta el 1996. Los grupos siguen en Río y también aparecieron en otras ciudades.
Según recoge la página web del Teatro del Oprimido de Río[12] , hasta el momento han sido elaboradas doce leyes municipales, un decreto ley, una resolución plenaria, dos leyes estatales y dos proyectos de ley que están en trámite en la ciudad y en el estado de Río de Janeiro. Tales resultados demuestran que la democratización de la política mediante el teatro es viable y que el teatro estimula el ejercicio de la democracia directa y participativa.

El Teatro Legislativo ha contado con el apoyo de la Fundación Ford, del Ministerio de Salud, del Ministerio de Justicia, de la Fundación Heinrich Böll, de los Proyectos de Apoyo a la Salud Reproductiva de la Unión Europea (PROSARE). Estos organismos han sido socios del Centro del Teatro del Oprimido de Río para sacar a delante los siguientes proyectos: "Salud a escena", sobre la prevención de las enfermedades de transmisión sexual y del SIDA; "Representando los derechos humanos", sobre la promoción de los derechos humanos en las comunidades empobrecidas; "María lucha por una ley justa", sobre los derechos de los trabajadores domésticos; "Dialogar para aproximar", sobre los derechos sexuales y reproductivos.
Con el apoyo del Banco Nacional de Desarrollo Económico y Social (BNDES) han desarrollado el proyecto "El joven comunica y entra en escena", sobre el protagonismo juvenil que dio origen a una ley estatal, fruto de la interacción con las escuelas públicas de la ciudad de Río de Janeiro.

El Teatro Legislativo también ha sido intensamente desarrollado en el sistema penitenciario de siete estados de Brasil a través del proyecto "Teatro del Oprimido en las Prisiones".

1.7. Estética del Oprimido: más allá de los límites del teatro.

Este último proyecto de Bol se extiende más allá de las fronteras usuales del teatro. El trabajo de la Estética del Oprimido viene siendo desarrollado de manera experimental desde el 2003 con los integrantes de los grupos populares de Teatro del Oprimido, coordinados por el Centro de Teatro del Oprimido de Río de Janeiro, así como en talleres internacionales. Los fundamentos teóricos y los primeros resultados de esa experiencia están recopilados en su libro *Aesthetics of the Oppressed* (2006).

La Estética del Oprimido, aclara Boal, tiene como objetivo generar la ampliación de la vida intelectual y estética de los participantes en los talleres de Teatro del Oprimido. Entiende que éste es un teatro esencial en el sentido de que está en la esencia de la persona. Todo ser humano tiene la facultad de verse actuando, de ser espectador de sí mismo, de separarse en

[12] http://www.ctorio.org.br/TEATROLEGISLATIVO.htm, consulta realizada el 15 de mayo de 2009. Los textos de las propuestas surgidas en el seno de los grupos populares se pueden consultar en esta página.

actor y espectador para multiplicar la capacidad de entender sus propias acciones. Por lo tanto lo que se pretende como objetivo último 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*". 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 describen lo que realizaron), en el *sonido* (creación de nuevos instrumentos y sonidos) y en la *imagen* con actividades de pintura, escultura y fotografía.

Boal para explicar la Estética del Oprimido utiliza la metáfora del árbol (véase la ilustración 1). Cada hoja del mismo es una parte indisoluble de él, que busca alcanzar las raíces y la tierra. Los frutos que caen a la tierra realizan la *multiplicación*. La *solidaridad* entre los individuos es a la base del Teatro del Oprimido. En el tronco del árbol coloca los *juegos*, con dos características esenciales de la vida en sociedad: *reglas* y *libertad creadora*, pues sin reglas no hay juego y sin libertad no hay vida. Los juegos también tienen la finalidad de "*desmecanizar*" el cuerpo y la mente para establecer los diálogos sensoriales utilizando la creatividad como esencia.
La tierra en que arraiga el árbol está simbolizada por el suelo fértil de la Ética, la Política, la Historia y la Filosofía.

Con la Estética del Oprimido completa sus sistema y de le proporciona una nueva visión.

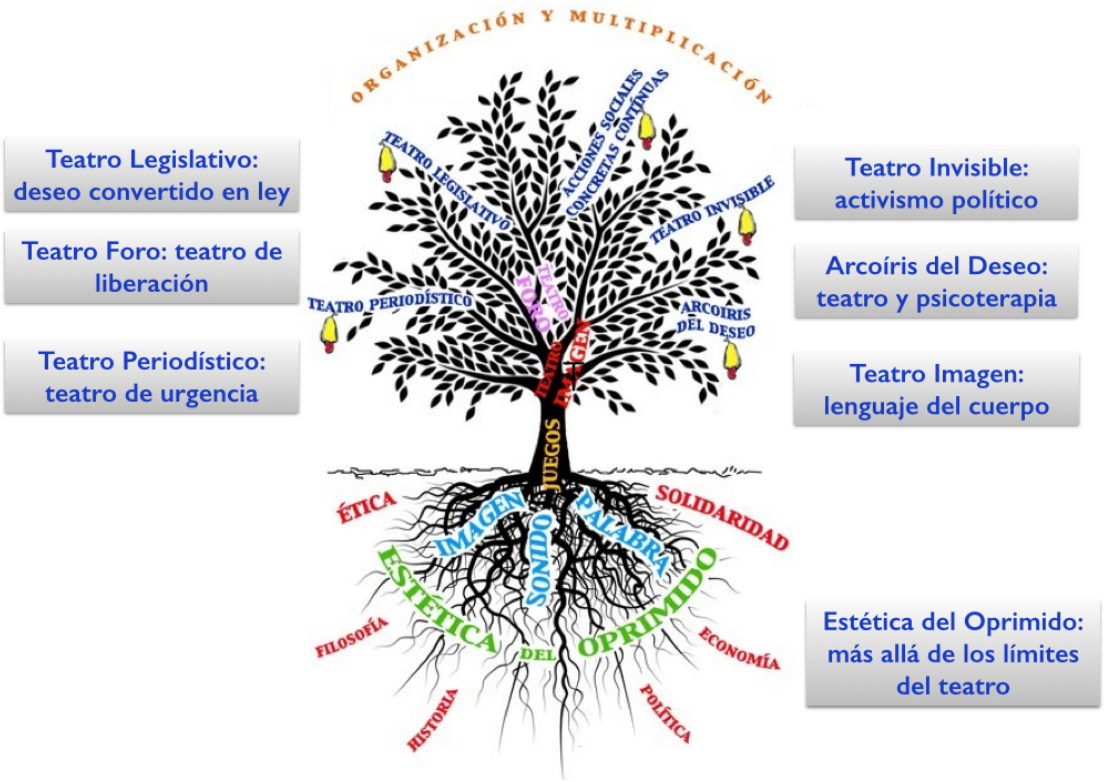


Figura 7. El árbol de la Estética del Oprimido (Boal, 2006)

2. El legado de Boal: tenemos la obligación de inventar otro mundo porque otro mundo es posible.

A pesar de su prolongada vida, de sus modalidades, de que se ha difundido a través de los cinco continentes y de la solidez ideológica de sus postulados, el Teatro del Oprimido es un movimiento minoritario. No ha tenido en los medios de comunicación el eco que tienen las manifestaciones artísticas de la cultura de élite, la alta cultura, es decir, la de las clases dominantes, A estos medios no les interesa escuchar ni dar la voz a los oprimidos. Tanto el conocimiento como la práctica del Teatro del Oprimido se han dado preferentemente en círculos más bien restringidos de la pedagogía y de la intervención sociocultural. Pero los especialistas reconocen que es un ensayo para 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, maestros, estudiantes, artistas, trabajadores sociales y psicoterapeutas. Ha servido tanto para programas de alfabetización, para la reinserción de los internos de las centros penitenciarios, para el debate de problemas sociales (violencia de género, exclusión social de discapacitados físicas 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, como para discutir en la calle los problemas o las leyes que afectan al ciudadano común.

Las influencias pedagógicas de Freire están presentes en el Teatro del Oprimido y sus orientaciones, aunque no siempre expresamente admitidas por Boal. Ambas metodologías coinciden en la preocupación de sus autores por los problemas generados por las formas de opresión derivadas de los contextos socio políticos en que ellos vivieron. Ambas pueden ser entendidas como un sistema de vasos comunicantes, cuyos principales puntos de sustentación son las cuestiones éticas, morales, sociales y estéticas y donde las relaciones entre las personas y las sociedades se construyen mediante el diálogo, pues las personas se educan en comunión, mediatizadas por el mundo. La educación y el teatro son concebidos como medios para conseguir la autonomía del sujeto en relación con su universo social, como una forma de entender y de percibir la opresión como un deseo contrariado y reaccionar contra ella.

En una carta escrita por Boal, tras la muerte de Freire – murió también un 2 de mayo, pero 12 años antes- confiesa su reconocimiento al declarar que a través de Freire, aprendemos a aprender y que además de aprender a leer y a escribir, aprendemos a conocer y a respetar al otro, al diferente y concluye de esta hermosa manera

"... para que se escriba en una página blanca es necesario un lápiz negro; para que se escriba en un cuadro negro es necesario que la tiza tenga otro color. Para que yo sea, es preciso otros sean. Para que yo exista es preciso que Paulo Freire exista. Con Paulo Freire murió mi último padre. Ahora sólo tengo hermanos y hermanas" (Revista Pedagógica Patio, 1997).

En una de sus últimas intervenciones públicas, con ocasión de la ceremonia en que fue nombrado embajador mundial del Teatro por la Unesco,[13] dejó dicho:

"viendo el mundo más allá de las apariencias, vemos opresores y oprimidos en todas las sociedades, etnias, géneros, clases y castas, vemos el mundo injusto y cruel. Tenemos la obligación de inventar otro mundo porque sabemos que otro mundo es posible. Pero nos incumbe a nosotros el construirlo con nuestras manos entrando en escena, en el escenario y en nuestra vida".

Bibliografía

Abellán, J. (2001). *Boal conta Boa*l. Barcelona: Institut del Teatre.
Baraúna, T. y Motos, T. (2009). *De Freire a Boal: Pedagogía del Oprimido-Teatro del Oprimido,* Ciudad Real: Ñaque.
Freire, P. (1997). *A la sombra de este árbol*. Barcelona: El Roure Editorial.
Freire, P. (1997) *Pedagogía de la autonomía.* México: Siglo XXI.
Freire, P. (1999). *Pedagogía del Oprimido*. México: Editorial Siglo XXI.
Boal, A. (1974) *Teatro del oprimido*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
Boal, A. (1975). *Técnicas latinoamericanas de teatro popular.* Buenos Aires: Corregidor.
Boal, A. (1980) *Stop! C´est magique*. París, Hachette.
Boal, A. (2001). *Juego para actores y no actores*. Barcelona: Alba.
Boal, A. (2004) *El Arco Iris del Deseo.* Barcelona: Alba.
Boal, A. (2003). *O teatro como arte marcial.* Río de Janeiro: Garamond.
Boal, A. (2006). *The Aesthetics of the Oppressed.* London: Routhledge.
Boal, A. (2006b). *Legislative Theatre.* London: Routhledge.
Motos, T. y Ferrandis, D.(2015). *Teatro Aplicado,* Barcelona: Octaedro,
Schutzman, M. y Cohen-Cruz, J. (2002). *Playing Boal.* New York:Routhledge.

[13] Augusto Boal, Mensaje Internacional del Día mundial del Teatro, 27 de mayo de 2009.

II. TEATRO IMAGEN: EXPRESIÓN CORPORAL Y DRAMATIZACIÓN [14]

Tomás Motos

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.

---

[14] Parte de este artículo ha sido publicada en Saturnino de la Torre y María Antonia Pujol (2010) *Creatividad e Innovación. Enseñar a investigar con conciencia*. Madrid. Editorial Universitas, pages 51-63. Y anteriormente en la revista *Aula* (2010) n.16, 49-73, y en la revista electrónica *Recrearte* http://www.revistarecrearte.net/spip.php?article409&var_recherche=Tomás%20Motos. Aquí se presenta una versión ampliada publicada en Motos, T. y Ferrandis, D. (2015). *Teatro Aplicado*. Barcelona: Octaedro.

"*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

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 foro[15] 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 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

[15] 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).

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 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.

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 signaléctica[16], en la que el significado y el significante son indisociables, 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.

[16] 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).

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 *sígnico*, donde significante y significado son inseparables. Por eso, al trabajar con imágenes no hay que intentar entender su significado, sino sentirlas, 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 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 pude 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 animador[17], 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

[17] En las actividades del T.O. se otorga gran importancia al *coringa o curinga.* 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*.

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). Véase fotografía 1.

Fotografía 1. Imagen real. Seminario de Teatro del Oprimido. Instituto de Creatividad e Innovaciones Educativas, Universidad de Valencia, curso 2009-2010.

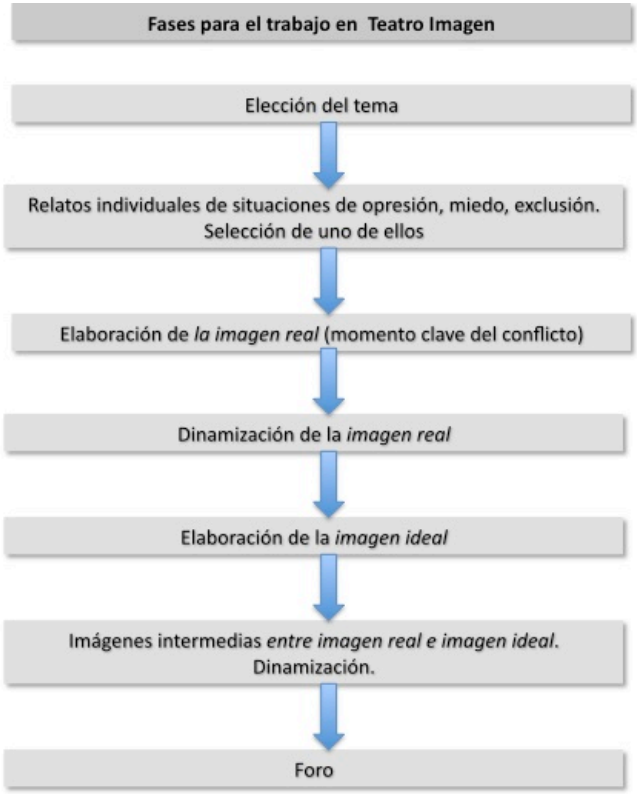
El animador vigilará que las imágenes resultantes no muestren sólo los efectos de la opresión sino también, y sobre todo, las causas. La imagen debe mostrar ambos polos del conflicto a fin de que los participantes puedan entender bien cuál es el origen para, de este modo, proponer soluciones alternativas.

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.

Fotografía 2. Imagen ideal. Seminario de Teatro del Oprimido. Instituto de Creatividad e Innovaciones Educativas, Universidad de Valencia, curso 2009-2010.

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 4.



Cuadro 4. Fases para el trabajo en Teatro Imagen. Elaboración propia.

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.

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 puede 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 a 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 básicas[18]: 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.
b) La complementación por relación consiste en añadir a la figura dada elementos que ayudan a mejorarla, añadiéndole nuevos detalles.
c) 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.

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

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 quien 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 contra imagen*

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. Tambien 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 ambas imágenes la situación. Se van alternanado las imágenes del deseo del protagonista con las del copiloto a fin 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 paticipantes 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 sus 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 tan 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 continua 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 ha 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 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 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 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.

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 solo 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 tabla1):

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. Elaboración propia.

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 relajación 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 rebelión. 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 envarado 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 esta 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 del 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 al dinamismo, 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 quien nos afiliamos, con quien cooperamos o con quien 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 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*. Estas 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 Tejedo (2008)[19], 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 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.

[19] Resumimos aquí las propuestas que Francisco Tejedo hace en su texto "Hacia una teoría de la focalización. Como 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.

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.
d*) 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*.
e*) 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 .
f) *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, Francisco Tejedo 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, este 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

Existen unas técnicas que sirven para incrementar la espontaneidad y la creatividad en los participantes. Permiten que los que intervienen en la actuación dramática sean capaces de adoptar tanto la perspectiva del protagonista como la del antagonista y de esta forma abordar el tema a considerar o el problema a resolver desde diferentes puntos de vista. Y ayudan a estimular la capacidad de improvisación.

Muchas de estas técnicas o métodos psicodramáticos como los llama Moreno (1956: 137) se encuentran en los relatos, en los usos y costumbres de las viejas culturas y en las fábulas, cuentos de hadas y obras de la literatura universal, por ejemplo:

"el método del espejo está descrito ya en Hamlet de Shakespeare, el método del doble en la novela del Dostojevsky, el método del sueño en la obra de Calderón de la Barca La vida es sueño, el cambio de papeles en los diálogos socráticos. Yo no he hecho más que descubrirlos de nuevo y adaptarlos a objetivos psicoterapéuticos. Pero sus verdaderos inventores no son ni los poetas ni los terapeutas sino los enfermos mentales de todos tiempos".

En el apartado sobre el psicodrama las enumeramos, ahora las vamos a ver con más detalle.

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. En términos teatrales se le llama 'monólogo' y en técnica literaria, 'monólogo interior'. 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.

Aparte

Este término procede directamente del teatro y se trata del breve parlamento que dice un participante de la misma forma que lo hace un actor. Por ejemplo, si declara dirigiéndose al público 'yo no quiero decir esto, pero…' se supone que el interlocutor no ha oído lo dicho. Patrice Pavis (1998: 49) define el aparte así:

> "Discurso del personaje que no va dirigido a un interlocutor, sino a sí mismo (y consiguientemente al público). Se distingue del monólogo por su brevedad, su integración al resto del diálogo. El aparte parece escapársele al personaje y es oído "por azar" por el público, mientras que el monólogo es un discurso más organizado, destinado a ser percibido y separado de la situación dialógica" .

Doble

Consiste en que uno de los actores, 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 este 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 este actúa como un yo invisible del protagonista, como ese otro yo que nos habla a veces, pero que sólo existe dentro de uno mismo.

Según Sternberg y Garcia, (2009: 436) las funciones de este procedimiento se pueden concretar en que sirve para: ofrecer soporte; para expresarse mediante lenguaje no verbal gestos, movimientos y sonidos; preguntarse sobre sí mismo; maximizar los sentimientos y proporcionar frases incompletas ('me siento como…' 'ahora veo claro que…') que el participante completará en la forma adecuada.
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.

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.

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 su 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.

Espejo
Un participante o un yo auxiliar 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 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.

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.

Algunas de las razones, según (Sternberg y Garcia, (2009: 435), por las que el director usará esta técnica son: incrementar conocimiento, desarrollar empatía, facilitar comprensión, cambiar la perspectiva, ayudar al participante a verse a sí mismo en el papel tal como los otros le ven, ayudar a 'enfriarse' y salir del papel cuando alguien está demasiado metido en el mismo, e incrementar la espontaneidad.

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 participantes a entender y enfrentarse a prejuicios derivados de diferencias y estereotipos sexuales, raciales o de minorías y para ajustarse y adaptarse a roles futuros.

Pasea y habla

En esta técnica el director camina alrededor del escenario con un participante, uno por vez, y comenta los parámetros del papel que ha de interpretar. De este modo, le ayuda en su puesta en marcha, a interpretar su personaje y a aclarar algunos aspectos del asunto que el grupo quiere dramatizar.

Se suele utilizar este procedimiento al principio de la representación, pero también, a mitad, si un participante pierde la espontaneidad y se queda parado, reprimido o confuso. Entonces el director lo saca de escena y camina y habla con él sobre la situación. Por ejemplo, en una sesión sobre el acoso escolar si el participante está interpretando el papel de un profesor que tiene que orientar a un chico que lo está sufriendo y no se figura cómo debe hacerlo, entonces camina y habla con el director y puede pedir y recibir sugerencias del grupo. Cuando la espontaneidad del participante se ha restablecido, vuelve a la escena y la dramatización continúa.

Proyección hacia el futuro

El participante muestra cómo imagina que será su futuro o cómo cree que una situación conflictiva evolucionará. Para llevar a cabo esta técnica se puede realizar un torbellino de ideas entre el protagonista y el director. Los observadores también han de colaborar en 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 situaciones o comportamientos.

Silla vacía

Se coloca una silla vacía delante del grupo. Se les dice a los participantes que imaginen que en ella hay sentado alguien o algo (una emoción, ej. la rabia; una abstracción, ej. la seducción; un objeto: ej. el teléfono móvil; un personaje imaginario: ej. Pinocho; o un personaje histórico, ej. Mozart). A continuación se les pide que hablen con quien o con lo que en la silla está sentado. Por ejemplo, si Morzart está en la silla, también se puede invitar a un participante a que la ocupe y hable al grupo desde este personaje. Los demás le pueden hacer preguntas.

Escena congelada

Se trata de detener la acción: los personajes se inmovilizan y quedan como si de una fotografía se tratara. Durante la dramatización el director puede decir 'congelar' y los actores se quedan parados en su postura.

Esta técnica se puede utilizar en el sociodrama con varios fines. Por ejemplo, el director quiere sacar a un participante de escena para que realice un soliloquio o un camina y habla. También puede ocurrir que haya demasiada gente en escena, todos hablando a la vez, y la representación está resultando ininteligible. Si saca de ella a un actor, le puede hacer preguntas ('¿qué está ocurriendo?', '¿cómo se podría mejorar?') para enfocar la acción y también para saber cuáles son las reacciones de los espectadores. En este último caso, no se trata de juzgar o analizar la actuación de los participantes sino solo de observar y hablar sobre la situación.

Concretización

Se trata de convertir en acción literal o en imágenes el lenguaje simbólico o los sentimientos. Es decir, en tornar visibles y sensibles determinadas palabras, que por su uso cotidiano, han perdido la capacidad de despertar en el espectador las emociones que el significado connotativo aporta. Por ejemplo, si un personaje dice 'me siento como si tiraran de mi dos fuerzas opuestas', el director puede pedir a dos participantes que lo cojan cada uno de un brazo y le tiren de ellos.

La concreción se puede hacer de forma directa o de forma simbólica. Por ejemplo, si se está trabajando con un grupo de personas que quieren dejar de fumar, se puede concretar de forma directa los efectos perniciosos del tabaco mostrando proyecciones de radiografías de los pulmones de fumadores empedernidos. Y de una forma simbólica sería tomar una cartulina blanca y mancharla de pintura negra.

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

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

Boal, A(2001) Juego para actores y no actores. Barcelona: Alba.

Boal, A. (2004) El Arco Iris del Deseo. Barcelona: Alba.

Boal, A.(2006) The Aesthetics of the Oppressed. London: Routhledge.

Boal, A.(2006b) Legislative Theatre. London: Routhledge.

Boal, A.(2009) Teatro del Oprimido. Barcelona. Alba.

Boal, A. (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.

Motos, T. (2009) "Augusto Boal: integrador del teatro, del activismo social y político, de la educación y de la terapia" en Ñaque, n.59 junio-agosto 2009, p. 6-17.

Motos, T.; Navarro, A. ; Ferrandis, D. y Stronks, D. (2013) Otros escenarios para el Teatro. Ciudad Real: Ñaque.

Motos,T. y Ferrandis, D. (2015). *Teatro Aplicado*. Barcelona: Octaedro.

Sternberg, P y Garcia, A (2009). "Sociodrama" en D. R. Jonhson y R. Emunah (edts.) Current Appraches in Drama Therapy. Springfield, Illinois, USA: Charles C. Thomas Publisher. p. 424-443.

Schutzman, M. y Cohen-cruz, J. (2002) Playing Boal. New York: Routhledge.

Revistas electrónicas

Baraúna, T. y Motos, T. (2009). "La práctica del Teatro Foro de Augusto Boal. El caso de "Marias do Brasil".
http://www.creatividadysociedad.com/articulos/14/5-la_practica_del_teatro%20Tania%20(rebueno).pdf

Cuadernos de Pedagogía 411 (2011). Monógráfico sobre Teatro del Oprimido coordinado por Tomás Motos.

http://www.cuadernosdepedagogia.com/ver_pdf.asp?idArt=14566
Motos, T. y Navarro, A. (2012) "Estrategias del Teatro del Oprimido para la formación permanente del profesorado, en Magis, Revista internacional de investigación educativa. Número 9 Enero-Junio de 2012
http://magisinvestigacioneducacion.javeriana.edu.co/numero-nueve/pdfs/magis-9-4-motos-teruel.pdf
Motos, T.; Navarro, A. ; Ferrandis, D. y Stronks, D. (2013) Otros escenarios para el Teatro. http://www.naque.es/virtuemart/182/8/pedagogia-teatral/bb-teatro-aplicado-detail

III. CONSTRUYENDO CIUDADANÍA CREATIVAMENTE: EL TEATRO LEGISLATIVO DE AUGUSTO BOAL[20] .

Tomás Motos

Abstract

El Teatro Legislativo se presenta como un instrumento para la construcción de la ciudadanía. Utiliza la creatividad expresiva manifestada a través del teatro como herramienta colectiva y colaborativa al servicio de los grupos y las organizaciones y como fuerza transformadora de entornos y grupos sociales, sobre todo, de aquellos colectivos –los excluidos- a quienes se les ha privado del derecho a la palabra pública.

El Teatro Legislativo tiene la capacidad de aportar una nueva dimensión a las ciudades creativas: la democracia transitiva, alternativa entre la democracia directa y la democracia participativa.

Palabras clave: creatividad, Teatro del Oprimido, Teatro Legislativo, democracia transitiva.

The Legislative Theater is presented as a tool for building the citizenship. It use expressive creativity through the theatre as collective and collaborative tool in the service of groups and organizations and as a transforming force of environments and social groups, especially those which are been excluded and deprived of the right to the public speak.

The Legislative Theater has the ability to bring a new dimension to the creative cities: transitive democracy, a choice between direct democracy and representative democracy.

Key words: Creativity, Theatre of the Oppressed, Legislative Theatre, transitive democracy, body language.

---

[20] Este artículo ha sido publicado en *Ñaque. Teatro Expresión Educación.* Núm. 61, diciembre 2009-febrero 2010, p. 18-26 y en la revista electrónica *Recrearte,* 2010,

http://www.revistarecrearte.net/spip.php?article287&var_recherche=Tomás%20Motos

Y en Motos,T. y Ferrandis, D. (2015). *Teatro Aplicado*. Barcelona: Octaedro.

> *"Una cosa he aprendido y sé, al morir, que es válida para todos: ¿Qué significan vuestros buenos sentimientos si no hacéis nada con ellos? ¿Y qué sería de vuestra sabiduría si no tiene ninguna consecuencia? Yo os digo: Preocupaos cuando abandonéis este mundo no sólo de haber sido bueno. Eso no basta. ¡Hay que haber dejado un mundo bueno¡"* (Bertolt Brecht).

> "*Ser ciudadanos, compañeros, no es vivir en sociedad, sino ¡trasformar la sociedad en la que se vive".* (A. Boal, Foro Social Mundial: Fala de Belem, 31 de enero de 2009).

Desde los comienzos del pasado siglo hasta nuestros días se suelen señalar cinco fases en la historia de la creatividad (de la Torre, 2003): 1) creatividad como imaginación (1900); 2) creatividad como competencia -resolución de problemas- (1950); 3) creatividad como proceso de autorrealización (1960); 4) creatividad como recurso para el bien social (1980) y 5) creatividad comunitaria y creatividad paradójica o resiliencia (actualidad).

En el presente texto queremos presentar un modelo de intervención social en el que se emplea la creatividad comunitaria como recurso para alcanzar el bien social. En este sentido se concibe la creatividad como la define Csikszentmihalyi (1998): el camino que nos conduce a la mejora de nuestras vidas cotidianas y cuyo objetivo es desarrollar una personalidad más satisfactoria que nos permita una mayor realización laboral y social. Pero sin olvidar que la creatividad no se puede reducir a la mejora y creación de nuestras propias vidas como individuos, sino que ha de trascender y crear comunidad como manifiestan Goleman, Kaufman y Ray (2000) y por lo tanto ha de estar volcada a la acción social. Es decir, la creatividad es hacer algo nuevo y valioso en beneficio de los demás.

Por otra parte, entendemos que las ciudades creativas han de tener la clara voluntad de dar a los ciudadanos excluidos la oportunidad y los medios para rescatar su voz, que les ha sido silenciada, y, de esta forma, facilitarles el acceso a la palabra pública.

En las páginas siguientes vamos a presentar el Teatro Legislativo de Augusto Boal , un método de intervención social para implicar a los ciudadanos, un experimento sobre la potencia del teatro como generador del cambio social y un proceso innovador de gobierno que apela a la inteligencia colectiva. Se trata de una modalidad del llamado Teatro del Oprimido que trata de transformar al ciudadano en legislador. Mediante el Teatro Legislativo se pretende alcanzar la aspiración de "*¡transformar el deseo en ley!*" (Abellán, 2001: 37). En este sentido la propuesta de Boal utiliza la creatividad como herramienta colectiva y colaborativa al servicio de los grupos y las organizaciones y como fuerza transformadora de entornos y grupos sociales, sobre todo, los no integrados, los excluidos (oprimidos[21]) y desatendidos o en palabras de Bauman (1998), los *estructuralmente superfluos*.

[21] Entendemos por oprimidos, según Paulo Freire y Agusto 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 ejercer este derecho de cualquier forma. Y diálogo como 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.

Con el Teatro Legislativo Boal retorna a su vocación fundacional de mejorar la vida de los colectivos menos favorecidos, creando un nuevo instrumento que pretende utilizar el teatro en un contexto político, con el propósito de establecer una democracia más fuerte.

1. La génesis del Teatro Legislativo

A mediados de 1986 Boal vuelve definitivamente a Brasil tras 15 años de exilio e instala su residencia en Río de Janeiro. Es contratado durante seis meses para la realización de talleres de teatro del Oprimido en los Centros Integrados de Educación Popular (CIEP)[22]. Para afrontar el reto, Boal[23] reúne a un equipo de 35 animadores culturales – la mayoría de ellos nunca había hecho teatro, e incluso, algunos jamás habían asistido a un espectáculo teatral y los forma en su metodología con talleres intensivos de Teatro Foro, Teatro Invisible y Teatro Imagen[24]. Al final de las seis semanas de capacitación ya tenían preparados un repertorio de cinco espectáculos cortos para ser representados en los CIEPs. Los temas se centraban en los problemas reales que tenía la gente con la que iban a trabajar: desempleo, drogadicción, violencia sexual, vivienda, salud, opresión de la mujer y de la gente joven, salud mental, etc.

Durante este periodo Boal empieza a tomar conciencia de la necesidad de crear alguna forma de teatro que pudiera encauzar toda la energía generada por los participantes espectadores en las sesiones de Teatro Foro para cambiar su mundo y para ser usada más allá de la inmediatez de la duración del espectáculo. Pero démosle la palabra para que nos cuente sus reflexiones sobre cómo empieza a gestarse en él la idea del Teatro Legislativo:

"el Teatro Foro es una reflexión sobre la realidad y un ensayo para acciones futuras. En el presente volvemos a vivir el pasado para crear el futuro. El espec-actor sube al escenario y ensaya lo que podría ser posible hacer en la vida real. A veces la solución de los problemas de los espect-actores dependen de ellos mismos, de su propio deseo individual, de sus esfuerzos, pero, igualmente, a veces la opresión está actualmente enraizada en la ley. En este caso, para provocar el cambio deseado se requiere la transformación, o volver a redactar la ley: la legislación. ¿Pero como hacer esto? Aquí termina el poder del teatro. No teníamos una respuesta.

Hamlet dice en su famoso parlamento a los actores que el teatro es un espejo en el que se

[22] Una de las medidas socioeducativas más importantes de Darcy Ribeiro fue la apertura de 500 Centros Integrados de Educación Popular, un innovador proyecto pedagógico intensivo, dirigido a niños y adolescentes, que combinaba educación formal y no formal. Estos centros estaban formados por equipos de pedagogos y animadores culturales. La idea consistía en mantener a los niños en los centros escolares tanto tiempo como fuera posible (el día completo incluyendo desayuno, comida y cena) proporcionándoles atención en todos los aspectos: asistencia médica, deportes, y animación cultural, incluido, el teatro.

[23] La historia de cómo se gesta el Teatro Legislativo la relata Boal en le primer capítulo de su libro *Legislative Theatre* (2006), p. 6-18.

[24] Para mayor información sobre estas modalidades teatrales puede consultarse Baraúna, T. y Motos, T. (2009) *De Freire a Boal: Pedagogía del Oprimido-Teatro del Oprimido*, Ciudad Real: Ñaque, capítulos 4,6,7 y 8.

puede ver la verdadera imagen de la naturaleza, de la realidad. Yo quería pasar al otro lado del espejo, para transformar la imagen que había visto y traerla trasformada de vuelta a la realidad: para darme cuenta de la imagen de mi deseo.

"Yo quería que fuera posible, para el espect-actor del Teatro Foro, transgredir, romper las convenciones, entrar en el espejo de la ficción teatral, ensayar formas de lucha y después volver a la realidad con las imágenes de sus deseos. Esta insatisfacción fue la génesis del Teatro Legislativo, en el que el ciudadano hace la ley a través del legislador. El legislador no sería la persona que hace la ley, sino la persona a través de la cual la ley es hecha, ¡por los ciudadanos, naturalmente!" (2006: 9-10).

En 1989 con el pequeño grupo de animadores que aún seguían trabajando en el proyecto, pero sin apenas ayuda financiera, funda Boal el Centro de Teatro del Oprimido de Río. Las dificultades económicas fueron tales que en 1992 deciden terminar con la actividad de centro. En ese mismo año había elecciones para representantes en la Cámara Municipal de la ciudad de Río de Janeiro. Boal ofreció su colaboración al Partido de los Trabajadores, formación de izquierdas liderada por Lula da Silva, para hacer campaña en su favor. Su oferta fue aceptada sin reservas pero con una condición, que alguien del equipo formara parte de la lista electoral. Y esta responsabilidad recayó sobre él, que fue elegido *vereador* (concejal). Y así fue cómo comenzó el experimento de utilizar la experiencia adquirida en el Teatro del Oprimido -un teatro donde la circularidad del espacio se corresponde con la circularidad del mensaje- para obtener iniciativas políticas de las comunidades que él representaba. Lo bautizó con el nombre de Teatro Legislativo pues aspiraba a encontrar en esas creaciones la base para su tarea de gobierno. Las creaciones teatrales de los grupos populares surgidos en distintas comunidades cariocas (favelas, asociaciones de vecinos, sindicatos, etc.) fueron el punto de partida para estimular el debate sobre temas que les afectaban directamente y para recoger sugerencias con el propósito de elaborar proyectos de ley. En 1995 la Cámara Municipal de Río de Janeiro promulga la ley 2384/95 en la que se dispone que todos los hospitales municipales deben ofrecer servicios y cuidados geriátricos impartidos por médicos y enfermeras especialistas. Esta fue el primer texto legislativo surgido de las reivindicaciones planteadas a partir del espectáculo creado por el grupo comunitario de Teatro del Oprimido "Tercera Edad", formado por personas de entre 60 y 80 años[25]. El mandato de Boal como *vereador* duró hasta el 1996. Pero los grupos comunitarios siguen trabajado y también se crean otros nuevos en distintas ciudades del país. Después de Río de Janeirio el Teatro Legislativo se ha utilizado en Londres, Viena, Munich, Vancouver, Ramallah, etc.

Según recoge la página Web del Teatro del Oprimido de Río[26], hasta el momento han sido

[25] El espectáculo montado por este grupo trataba sobre una persona mayor que había sido atendida por un médico inexperto, un dermatólogo. Obviamente el joven médico no tenía idea de lo que tenía que hacer con el enfermo y le prescribe un tratamiento inadecuado. La historia estaba basada en un hecho real recientemente ocurrido.

[26] http://www.ctorio.org.br/TEATROLEGISLATIVO.htm, consulta realizada el 15 de mayo de 2009. Los textos de las propuestas surgidas en el seno de los grupos populares se pueden consultar en esta página.

elaboradas doce leyes municipales, un decreto ley, una resolución plenaria, dos leyes estatales y dos proyectos de ley que están en trámite en la ciudad y en el estado de Río de Janeiro. Tales resultados demuestran que la democratización de la política mediante el teatro es viable y que el teatro estimula el ejercicio de la democracia directa y participativa.

El Teatro Legislativo ha contado con el apoyo de la Fundación Ford, del Ministerio de Salud, del Ministerio de Justicia, de la Fundación Heinrich Böll, de los Proyectos de Apoyo a la Salud Reproductiva de la Unión Europea (PROSARE). Estos organismos han sido socios del Centro del Teatro del Oprimido de Río para sacar a delante los siguientes proyectos: "Salud a escena", sobre la prevención de las enfermedades de transmisión sexual y del SIDA; "Representando los derechos humanos", sobre la promoción de los derechos humanos en las comunidades empobrecidas; "María lucha por una ley justa", sobre los derechos de los trabajadores domésticos; "Dialogar para aproximar", derechos sexuales y reproductivos.

Con el apoyo del Banco Nacional de Desarrollo Económico y Social (BNDES) han desarrollado el proyecto "El joven comunica y entra en escena", sobre el protagonismo juvenil que dio origen a una ley estatal, fruto de la interacción con las escuelas públicas de la ciudad de Río de Janeiro.

El Teatro Legislativo también ha sido intensamente desarrollado en el sistema penitenciario de siete estados de Brasil a través del proyecto "Teatro del Oprimido en las Prisiones".

2. El Teatro Legislativo: una alternativa entre la democracia representativa y la democracia directa.

Según Boal (2006: 19-20) el teatro convencional se gobierna por relaciones unidireccionales de intransitividad. Todo –ideas, emociones, propuestas morales- circula desde el escenario al patio de butacas, y nada, en el sentido contrario. Y para que este flujo pueda transitar se requiere el silencio de los espectadores receptores. Sin embargo, en el Teatro del Oprimido se crea diálogo. La transitividad no sólo es tolerada sino buscada, pues en esta modalidad teatral se plantean preguntas a los espectadores y se espera respuestas de ellos.

Y esto mismo es lo que trata de conseguir con el Teatro Legislativo.

"No aceptamos que el elector sea un mero espectador de las acciones de los representantes elegidos, incluso cuando estas acciones sean correctas. Queremos que los electores den sus opiniones, que discutan los temas, ... queremos que compartan la responsabilidad de lo que sus representantes hacen".

Con el Teatro Legislativo Boal trata de convertir el teatro en el centro de la acción y la decisiones políticas "haciendo del teatro política en vez de hacer teatro político". El objetivo del Teatro Legislativo es, pues, devolver el teatro al corazón de la ciudad, no para producir la catarsis sino la dinamización.

La finalidad del Teatro Legislativo no es provocar la catarsis, ni pacificar a los espectadores ni tranquilizarlos purgándolos de sus deseos y devolviéndolos a un estado de aceptación de la

sociedad tal y como es, sino contribuir a transformarla en otra más justa y equitativa, porque el hecho de pertenecer a una determinada cultura, clase social, género, religión o etnia disminuye y limita significativamente las oportunidades de ciertos colectivos. El capitalismo, el patriarcado y el racismo crean límites a la vida de las personas.

El Teatro del Oprimido busca no sólo desarrollar el deseo del cambio sino crear un espacio donde éste pueda ser estimulado y vivenciado, donde la propuestas de futuras acciones de intervención surgidas puedan ser ensayadas. Pero el Teatro Legislativo pretende ir más lejos y "transformar el deseo en ley".

En las complejas sociedades modernas, el modelo de la democracia directa no es posible ni factible. Es imposible reunir a todos los habitantes de una gran ciudad en un lugar concreto para que cada uno exponga su opinión y luego votar. Por eso se recurre a la democracia representativa, que siempre conlleva sus efectos secundarios negativos perversos. Durante la campaña electoral los candidatos hacen las más hermosas promesas que los electores quieren escuchar. Prometen sanidad, educación, pleno empleo, e incluso, la felicidad, pero luego durante el periodo de su legislatura la realidad es muy distinta. Constituyen un grupo de élite, de espaldas a la sociedad, por eso cada vez hay un mayor distanciamiento entre los partidos políticos y los ciudadanos. Actualmente estamos asistiendo cómo los ciudadanos muestran su desafección a los partidos políticos.

Boal (2006: 22) se pregunta si no hay ninguna otra alternativa entre la democracia directa y la participativa y su respuesta es el Teatro Legislativo. Un instrumentos que permite "una forma de política transitiva, que propone el diálogo, la interacción y el cambio".

Durante los cuatro años de su mandato como *vereador* (concejal), en vez de dirigirse a la ciudadanía en abstracto, dirigió el foco de su intervención hacia pequeñas unidades orgánicas (grupos unidos por alguna necesidad esencial, tales como, profesores, obreros, estudiantes, trabajadoras domésticas, etc.). Estos grupos se organizaba ellos mismos en dos niveles *núcleos* y *enlaces* dentro de una sociedad real, concretamente la de al ciudad de Río de Janeiro. Y con la ciudadanía real organizada de esta forma Boal con visión utópica pretende conseguir lo que un día llegará a ser "la democracia transitiva" utilizando como una de las herramientas para alcanzarla el Teatro Legislativo.

Un *núcleo* es un grupo constituido de Teatro del Oprimido que colabora con el diputado de forma sistemática y de diferentes maneras. Los grupos se componen de participantes que proceden fundamentalmente de la clase media baja, trabajadores y desempleados, pero también incluyen universitarios, profesores, profesionales del derecho, biólogos y otros. Los núcleos pueden ser agrupados en tres categorías:

a) Comunitarios: formados por participantes que viven o trabajan en una misma comunidad, por lo tanto comparten problemas y preocupaciones, por ejemplo, una asociación de vecinos de un barrio marginal.

b) Temáticos: definidos por una comunidad de intereses, por ejemplo, un grupo de

ecologistas, un colectivo homosexual, un colectivo de discapacitados, un sindicato de trabajadores de la enseñanza.

c) Comunitarios y temáticos: combinan los rasgos de las dos categorías anteriores, por ejemplo, campesinos que ocupan tierras abandonadas, enfermos y trabajadores de una institución de salud mental, personas de la tercera edad.

Un *enlace* es un grupo de personas que proceden de una misma comunidad y que se comunican periódicamente con el diputado y le proponen las opiniones, deseos y necesidades de colectivo al que representan.

3. Estructura y funcionamiento del Teatro Legislativo

Una sesión de Teatro Legislativo es participativa. La interactividad permite a los espectadores convertirse en protagonistas de la problemática puesta en escena, así se transforman primero en spect-actores y luego en autores de propuestas legislativas. Hasta llegar a la votación en la cámara de representantes correspondiente una propuesta surgida de los colectivos que participan en el Teatro Legislativo ha de pasar por una serie de etapas que se concretan en el cuadro 5.

3.1. **Espectáculo de Teatro Foro**. Se comienza con la representación de un espectáculo de Teatro Foro, de una pieza antimodelo, consistente en la escenificación de problemas basados en hechos reales cuyos personajes no consiguen resolverlos según sus deseos. El tema ha de ser del interés de la colectividad, por ejemplo: las inundaciones en un

Cuadro 5. Dinámica del teatro Legislativo. Elaboración propia.

localidad de la Provenza francesa[27] o el embarazo no deseado en las adolescentes y la salud sexual de la mujer[28]. Lo que se pretende en esta fase es informar a los participantes sobre el problema a debatir y mostrar la complejidad del mismo.

Los espectáculos que se representan han sido previamente creados y ensayados por los grupos que trabajan en los talleres constituidos en los núcleos. En los talleres se inicia el contacto entre los *curingas*[29] y la comunidad de actores. Representan un espacio estético en el que los participantes pueden expresarse políticamente por medio de las actividades que propone al metodología del Teatro del Oprimido (ejercicios y juegos, formación de imágenes, discusión y debate de temas, etc.). La duración del periodo de preparación del espectáculo dependerá de la inminencia de la intervención que se haya de realizar.

El periodo de ensayo de las obras debe ser entendido en sí mismo como un encuentro cultural y político, un espacio de discusión y debate de los problemas de la comunidad y de relación entre los individuos y su comunidad.

"El teatro será el medio de encuentro, el teatro será representado, pero es muy importante ser consciente de que son los ciudadanos quienes harán el teatro, sobre sus problemas, ensayando sus propias soluciones. En este contexto, cada ejercicio, cada juego, cada técnica es al mismo tiempo arte y política" (Boal, 2006b: 48).

Pero no se ha de olvidar que el objetivo final es hacer propuestas de normativas legales para que el diputado o concejal las presente para su aprobación en Cámara legislativa correspondiente.

Boal pone mucho énfasis en dejar bien claro que no sólo importa el proceso sino también el resultado: "no es suficiente simplemente con 'ser teatro', ¡nosotros debemos 'hacer teatro'!" (2006: 52). Es decir, el espectáculo resultante debe ser visualmente rico y muy teatral: un producto estéticamente bien elaborado desde el punto de vista dramatúrgico, utilizando las leyes, las reglas y los instrumentos propios del arte dramático.

3.2. **Sesión de Teatro Foro**. Los espectáculos son una forma de comunión social, pues otros ciudadanos de la comunidad son invitados a participar en los debates e incluso a utilizar

---

[27] Véase el video http://www.youtube.com/watch?v=KionZPxQgdo "Le Théâtre Législatif - A la source". Se muestra la experiencia llevada a cabo a Grasse (Francia) sobre la gestión sostenible del agua, en la que se experimentó el Teatro Legislativo con éxito para tratar el problema de las inundaciones. Esta sesión fue el resultado del proyecto de los Talleres de los Ecociudadanos y se desarrolló en el festival ECOForo el 10 de diciembre de 2005.

[28] El grupo Panela de Opresión realizó el espectáculo *Despierta, el sueño ya acabó*, sobre el embarazo no deseado en adolescentes y a partir de las propuestas surgidas por los se aprobó la estatal 4384 de 28 de junio de 2004.

[29] El *curinga* o *coringa* (comodín) es una figura, mezcla de animador, coordinador, director de teatro o moderador en el Teatro del Oprimido.

el mismo lenguaje teatral. Para experimentar las ideas que proponen como respuesta a la escena antimodelo que han presenciado, los asistentes realizan intervenciones en la obra, improvisando alternativas de solución al problema planteado en la misma. Además de las intervenciones en la acción dramática, los espectadores son estimulados a realizar propuestas por escrito que permitan, según su criterio, la resolución del

problema escenificado. La redacción y elaboración del sumario final donde se recogen la propuestas y se teoriza sobre ellas es tarea del *curinga*.

3.3. **Encauzamiento de las propuestas**. Los espectadores precisan y debaten sus propuestas que son recogidas, votadas y entregadas a la célula metabolizadora. Lo más importante de toda investigación teatral reside en los medios mediante los cuales pueda ser extrapolada a otras realidades. Un experiencia llevada a cabo en una plaza pública, aunque haya sido maravillosa, sus efectos se acaban en sí misma, si no es compartida. "Cuando se hace investigación lo importante es compartir la investigación y sus resultados. En el caso del Teatro Legislativo, todos los espectáculos deben transitar desde la comunidad originaria hacia otras, de esta forma se puede compartir el conocimiento.

3.4. **Célula Matabolizadora**. Equipo interdisciplinar formado por especialistas en el tema analizado, asesores legales y asesores administrativos, cuya función es analizar y sistematizar las propuestas de los grupos comunitarios. Su composición variará según los casos, pero lo importante es que haya expertos que puedan asesorar al diputado o concejal que va a presentar su proyecto de ley en la Cámara legislativa correspondiente. La labor de este equipo es leer cuidadosamente los sumarios recibidos y eliminar lo superfluo y dar al texto resultante la forma propia de los textos legislativos.

3.5. **Votación de las propuestas "metabolizadas**". Las propuestas analizadas y sistematizadas son devueltas a los grupos comunitarios de donde partieron para su discusión y votación en las asambleas.

3.6. **Proceso legislativo**. Las propuestas aprobadas por las asambleas son remitidas a las respectivas cámaras legislativas donde se tramitan hasta ser aceptadas como precepto normativo o son rechazadas. El objetivo último del Teatro Legislativo es que una propuesta surgida de los foro se convierta en ley o produzca la modificación de algunos artículos de una ley ya existente.

> "Un espectáculo de Teatro Foro siempre busca entender la ley que hay tras un fenómeno. Pero con el Teatro Legislativo vamos más allá, tratando no solo de descubrir la ley sino promulgarla en la Cámara legislativa, o descubrirla y modificarla. Cuando hablamos de ley estamos hablando de ley escrita o de ley para ser puesta por escrito. Para ser escrita en la legislación. Esta es la principal conquista de nuestro experimento" (Boal, 2006: 94).

4. Conclusión

El Teatro Legislativo se presenta como un instrumento para la construcción de la ciudadanía, entendida como sentimiento de pertenecía a una comunidad y el derecho y la disposición de

participar en ella, de forma inclusiva, pacífica y responsable, con el objetivo de optimizar el bienestar público. Pretende utilizar la creatividad expresiva manifestada a través del teatro como un medio de concienciación política y social, como herramienta colectiva y colaborativa al servicio de los grupos y las organizaciones y como fuerza transformadora de

entornos y grupos sociales, sobre todo, de aquellos colectivos a los que se les ha excluido del derecho a la palabra pública. Las diferentes experiencias llevadas a cabo en Río de Janeiro, Londres, Viena, Munich, Vancouver, Ramallah, etc. demuestran su capacidad de aportar una nueva dimensión a las ciudades creativas: la democracia transitiva, alternativa entre la democracia directa y la democracia representativa.

Bibliografía

Abellán, J. (2001). Boal conta Boal. Barcelona: Institut del Teatre.
Baraúna, T. y Motos, T. (2009). De Freire a Boal: Pedagogía del Oprimido- Teatro del Oprimido, Ciudad Real: Ñaque, capítulos 4,6,7 y 8.
Bauman, Z. (1998). Trabajo, consumismo y nuevos pobres. Barcelona: Gedisa.
Boal, A. (2006). Legislative Theatre. London: Routhledge.
Csikszentmihalyi, M. (1998). Creatividad. El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención. Barcelona: Paidós.
Goleman, D., Kaufman, P. y Ray, M. (2000), Espíritu creativo. La revolución de la creatividad y cómo aplicarla a todas las actividades humanas. Buenos Aires: Vergara.
Torre, S. de la (2003). "Creatividad Comunitaria". En I Jornadas sobre Creatividad y Sociedad. El Desarrollo Creativo de la Comunidad. Ceuta, 15-17 de mayo.