

Encarnar la resistencia: *Un taller de diálogos performativos entre mujeres desde tres dramaturgias iberoamericanas*



*Embodying resistance: A workshop of performative dialogues
between woman from three Ibero-American dramaturgies*

Ximena Gómez Goyzueta

ximena.gomez@edu.uaa.mx

Universidad Autónoma de Aguascalientes

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8733-2216>

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

Recibido: 11/08/2025

Aprobado: 25/05/2026

Resumen

Este texto propone traer a la memoria la implementación de un taller de diálogos performativos sobre tres dramaturgias iberoamericanas del siglo XX, con perspectiva de género. El taller se realizó en el contexto de un albergue en la ciudad de Aguascalientes, México, para mujeres que han padecido violencias en sus entornos familiares. Las participantes, albergadas anónimamente por razones de seguridad, se involucraron en una experiencia creativa y co-participación que buscó propiciar el diálogo, la reflexión y la resistencia simbólica. Hablaré aquí, en primer lugar, de cuál fue la motivación para realizar el taller, desde una perspectiva académica, pero también personal y política; en segundo lugar, mostraré los presupuestos teórico-metodológicos que orientaron el diseño del taller, en particular, la idea de un diálogo performativo como guía y desarrollo del taller, construida con el uso de algunos elementos técnicos del Teatro de las Personas Oprimidas y de la Estética del oprimido (Boal, 1980, 2008); finalmente, describiré la propuesta del taller y propondré una interpretación de los resultados considerando que la crítica literaria del teatro puede servir como base para extenderse hacia su aplicación práctica en proyectos de índole social; en este caso, mediante un taller de diálogo performativo con personajes y obras teatrales.

Palabras clave: Crítica Literaria del Teatro, Taller, Participación, Diálogos Performativos, Resistencia.



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Atribución/Reconocimiento-No comercial-Compartir Igual
4.0 Internacional

DOI 10.33064/12ais8395

Abstract

This paper aims to recall the implementation of a workshop of performative dialogues on three 20th-century Ibero-American dramas, with a gender perspective. The workshop was held in the context of a shelter in the city of Aguascalientes, Mexico, for women who have suffered violence in their family environments. The participants, housed anonymously for safety reasons engaged in a creative and co-participatory experience that sought to foster dialogue, reflection and symbolic resistance. I will discuss here, first, the motivation for holding the workshop, from an academic, but also a personal and political perspective. Second, I will present the theoretical and methodological assumption that guided the workshop design, in particular, the idea of a performative dialogue as a guide and development of the workshop, constructed on some technical elements of the Theater of the Oppressed People and the Aesthetic of the Oppressed (Boal, 1980, 2008). Finally, I will describe the workshop proposal and propose and interpretation of the results, considering that literary criticism of theater can serve as a basis for extending its practical application to social projects; in these case though a performative dialogue workshop with characters and plays.

Keywords: Literary Criticism of Theater, Workshop, Participation, Performative Dialogues, Resistance.

El taller del que hablaré aquí, se inscribe en la última fase de una investigación más amplia, desarrollada entre 2023 y 2025. El objetivo general de este proyecto ha sido analizar las representaciones de las violencias ejercidas hacia tres personajes femeninos: Yerma, protagonista de la obra homónima de Federico García Lorca (España, 1934); Titina, de *Andarse por las ramas* (México, 1948) de Elena Garro, y la Negra, de *El despojamiento* (Argentina, 1973) de Griselda Gambaro. Elegí estas tres dramaturgias porque están situadas contextos históricos y culturales que tienen una relación directa con la historia de las mujeres, y que involucran afinidades culturales entre los tres países, además de que aún son cercanos a nuestro presente en el devenir histórico-cultural iberoamericano o hispano y latinoamericano. Asimismo, se ha buscado disertar sobre las posibilidades de revertir dichas violencias para que estos personajes tengan un destino de bienestar dentro de sus respectivos mundos socio-dramáticos.

Tras el análisis de las obras, diseñé un taller en el que se leyeron y discutieron entre las participantes, incluida yo misma, las historias teatrales de estos tres personajes, cuyos destinos resultan desafortunados

en sus respectivas tramas por el hecho de ser mujeres. Mi rol combinó la participación activa con la labor de facilitadora. Como facilitadora, introduje el taller al grupo, di sus pautas generales, las particulares de cada sesión, y fui guiando las diferentes etapas de cada sesión: petición de voluntarias para repartición de papeles en la lectura en atril de las obras, realización de pausas durante las lecturas para comentarios sobre lo que se leía, ejercicios de diálogos liminales entre los personajes y nuestros puntos de vista, petición de propuestas para modificar la vida desafortunada de los personajes. Como participante activa, al mismo tiempo participé en cada una de las etapas de las sesiones como una más de las lectoras, que daba su opinión sobre las acciones de los personajes y proponía modificaciones posibles a la vida de los personajes femeninos. Como facilitadora intenté siempre dar las pautas para el transcurso del taller con flexibilidad en las acciones que había que se proponían a realizar, lo cual no dejaba de generarme un estado de tensión puesto que no identificaba bien a bien qué lograba diluir mi posición jerárquica en los encuentros. Asimismo, en todo momento traté de distribuir la palabra de manera dialógica y, sobre todo, de modo que las compañeras albergadas se reconocieran como protagónicas en el uso de la palabra, lo cual llegó a suceder en algunas ocasiones, pues se hacía presente allí lo innegable, nuestras diferencias interseccionales. En consecuencia y en mi rol de participante activa del taller, traté de participar en el diálogo de manera horizontal, equitativa y equilibrada en la interacción con las compañeras albergadas. Esto supuso para mí, por ejemplo, sin omitir mis experiencias de vida y mis puntos de vista, no hacer ostentación de mis privilegios interseccionales, de clase económica y de educación, lo cual, igualmente suponía estar en un estado de tensión. Sin duda, éste fue uno de los desafíos más complejos del taller tanto al momento de imaginar su diseño e implementación, como al momento de llevarlo a cabo; a veces se logró diluir las posiciones interseccionales, pero a veces, no. Todo ello supone la necesidad de una profunda reflexión crítica y autocrítica sobre este tipo de proyectos y talleres, los cuales son fundamentales desde la academia para contribuir de manera directa al desarrollo social. Aunque la conciencia de estas dificultades implica y posibilita estar atenta al cuidado de no asumir una posición redentora.

Asimismo, la motivación principal fue buscar que se activara, de un modo indirecto o por empatía hacia los personajes, nuestra memoria

emocional, ¿qué se entiende por memoria emocional? Lo comento porque es un concepto de Lee Strasberg para los actores y actrices que van a interpretar algo... conectando con sus dolores, pero, sobre todo, con sus anhelos. Esto en pos de una posible resolución a nuestras opresiones actuales —tanto las que recibimos como las que ejercemos—, y que en soledad solemos no saber cómo afrontar. De manera que, al seguir la Estética del oprimido para reactivar esta memoria, el taller buscó “reconquistar al artista que somos, sentir todo lo que toca nuestro cuerpo y sentir el cuerpo: escuchar los sonidos que oímos, los sonidos de la memoria y la imaginación. [Trabajamos, en este sentido, en] redescubrir el cuerpo” (Boal, 2008, 133). El diálogo performativo, pues, fue una vía que, al tiempo que permitió esta búsqueda emocional, lo hizo buscando igualmente reactivar y “reconquistar la Palabra, la Imagen y el Sonido” (Boal 2008, 57), en un encuentro colectivo en el que “leer, escribir, ver, oír, producir imágenes, palabras y sonidos” nos condujera a encarnar cada una su propio arte como “un derecho y una obligación, una forma de conocimiento y un placer” (Boal, 2008, 139). Buscamos, pues, activar y reconocer en este taller colectivo y performativamente dialógico, una posibilidad de liberación.

Si bien el taller fue diseñado desde el ámbito académico, que es el de mi profesión, también, y en primera instancia, lo pensé desde mi condición de mujer cisgénero en relación con otras mujeres que, en mayor o menor medida, nos hemos visto afectadas a lo largo de la vida por las dinámicas de las sociedades patriarcales en las que vivimos. En este sentido, las vidas ficticias de estos universos socio-dramáticos¹ se representan de un modo tan cotidiano y cercano a las vidas de muchas mujeres de nuestros contextos que resultó inevitable compararlos con nuestras experiencias personales; al mismo tiempo y gracias al taller, esas vivencias fueron colectivizadas y se resignificaron.

Ser mujeres constituyó el punto de conexión con los personajes en cuestión, pero también entre las experiencias de las que estábamos presentes, no obstante que cada una se situaba desde sus condiciones materiales, ideológicas y socioculturales, cuya interseccionalidad, ciertamente, deviene en que estas experiencias involucren desigualdades

[1] Entiendo universo socio-dramático como la ficción teatral con sus propias reglas espacio-temporales y las relaciones entre los personajes.

entre las participantes. De estas reflexiones es que nace el taller de diálogos performativos.

Diálogos performativos en torno al teatro

De acuerdo con lo anterior, la investigación básica constituyó la primera fase de este proyecto. En ella, comencé con la contextualización de las obras desde la perspectiva de la historia de las mujeres en cada país y periodo según la fecha de estreno o de aparición de cada obra. Con base en ello, las analicé e interpreté teniendo en cuenta dos ensayos críticos del dramaturgo y creador del Teatro de las Personas Oprimidas, Augusto Boal, “El sistema trágico coercitivo” y “Hegel y Brecht: personaje sujeto/personaje objeto”, los cuales están contenidos en *Teatro del oprimido 1. Teoría y práctica* (1980).

En estos textos, Boal adopta y amplía las propuestas teatrales del dramaturgo alemán Bertolt Brecht, tanto en los ensayos referidos como en su sistema teórico-práctico del TdeO². Las propuestas de teatro épico y teoría del efecto de distanciamiento de Brecht, como sabemos, están fundamentadas en las teorías filosófico-científicas de los materialismos histórico y dialéctico. Esto significa que, cuando hablamos de teatro brechtiano o de TdeO, nos referimos igualmente a su base fundamental: los contextos históricos en los que se desarrollan las dramaturgias o sus interpretaciones. Desde esta perspectiva, el teatro es comprendido a partir de su historicidad y se pone en relación dialéctica con contextos históricos posteriores o contemporáneos, lo que amplía su potencia crítica y transformadora³.

Contextualizar las obras desde la historia de las mujeres significó observar que se trata de universos socio-dramáticos que, en efecto, son un reflejo de sus acontecimientos históricos. Aunque esta constatación pueda

[2] En adelante, me referiré al Teatro de las Personas Oprimidas como TdeO.

[3] Insertar la historicidad en su llamado *teatro épico* es la principal técnica de distanciamiento (*V-Effekt*) que Brecht, influido por el pensamiento marxista-engelsiano para su poética teatral, ideó. Gracias a la distancia histórica que tomarán actores y directores durante el proceso de montaje de la obra, así como espectadores durante la representación escénica, es que los participantes del montaje podrán observar analítica y críticamente el desarrollo de las tramas de personajes objeto de las fuerzas sociales que los constituyen y, en todo caso, se podrán idear posibilidades de cambio o transformación de esos condicionamientos que, en sí mismos son dialécticos, pues están sujetos al devenir de la historia. Es en el ensayo *Pequeño Organón para Teatro* (1945) donde Brecht propone por primera vez su teoría del efecto de distanciamiento.

parecer una obviedad, su relevancia está en que los personajes femeninos en los que se centran los análisis, y que resultan ser los protagónicos, se encuentran inmersos en dramas problemáticos que suponen conflictos violentos en torno a cuestiones de género, y comportamientos y reacciones ante ellos por parte de estos personajes femeninos que resultan rebeldes, transgresores o expresan gestos de resistencia.

Según los análisis e interpretaciones realizados hasta ahora, los contextos de la historia occidental de las mujeres en los que he observado estas dramaturgias son agitados, pues se encuentran en pleno desarrollo de las llamadas primera y segunda olas del feminismo⁴. Es decir, la presencia de las mujeres en Iberoamérica y Europa se patentiza en el espacio público, y los movimientos feministas desde distintas ideologías —principalmente de izquierda— pugnan por los derechos políticos, ciudadanos, laborales, sexuales y reproductivos de las mujeres, tanto en la organización político-social independiente, colectiva y popular como desde las estructuras institucionales (Duby y Perrot, 2000).

Como mencioné, esta metodología de análisis de las obras y sus personajes se desprende de dos ensayos críticos de Boal a propósito, por una parte, de la consideración del teatro occidental como aquel que responde a la poética aristotélica como un “sistema trágico coercitivo” (Boal, 1980, 12); y, por otra parte, del contraste entre la poética del personaje como sujeto universal y trascendental desde la estética hegeliana, y la poética del personaje como objeto de fuerzas sociales, de determinaciones históricas desde la estética brechtiana (Boal, 1980, 12).

La interpretación de las obras y los personajes femeninos a partir de estos ensayos permite observar que aquellas no responden ya al “sistema trágico coercitivo”, puesto que ya no hay “héroes trágicos” determinados por reglas inamovibles, por castigos aleccionadores ni por destinos inexorables, como sucede en la estructura de tramas de base aristotélica.

[4] La primera ola se considera entre el siglo XVIII y principios del siglo XX, comienza en Francia y se extiende a Europa, Estados Unidos y Latinoamérica; y su mayor logro fue el derecho al voto, el cual se dio en distintas décadas dependiendo de la región y el país. La segunda ola se considera a partir de los años 60 y 70 del siglo XX, y se extiende ya a los países africanos y asiáticos; sus pugnas y logros más destacados están en la necesidad de visibilizar las violencias contra las mujeres en los espacios privados, como los hogares, y la defensa de los derechos reproductivos. Para una síntesis historiográfica de las olas del feminismo, sus contribuciones y el estado actual de estos movimientos, véase el artículo de Andrea Delgado Quintero, “Las olas feministas y su histórica aportación en el reconocimiento de los derechos de las mujeres” (2022).

Estamos, más bien, ante personajes que podemos analizar en relación con sus determinaciones históricas como procesos dialécticos, cuyas características conflictivas les otorgan posibilidades de cambio respecto de sus destinos. En este sentido, la historicidad de los personajes no sólo permite releer sus destinos dentro de las obras mismas, sino también imaginar alternativas que, desde un ejercicio crítico y performativo, se proyectan como formas de resistencia y transformación.

El conocimiento generado a partir de esta mirada crítica de las obras fungió como plataforma para diseñar e implementar un taller de diálogos performativos. Entiendo por esto un proceso de dos etapas: primero, un diálogo crítico entre las participantes sobre los destinos de las protagonistas; y luego, un diálogo directo y liminal entre las participantes y los personajes encarnados en nosotras mismas para negociar con estos las posibilidades de transformar sus vidas dentro de sus universos socio-dramáticos, los cuales no son más que un reflejo de nuestros propios universos sociales.

Es decir, el supuesto fue que, si un análisis de crítica literaria teatral con esta metodología permitía indagar en la posibilidad de modificar las tramas de las obras y, por tanto, el rumbo desafortunado de los personajes femeninos, dada su condición de género en relación con el contexto de sus coordenadas históricas; entonces, esa exploración podía llevarse a la praxis a través de un taller, cuyos diálogos performativos encaucen a los personajes de estas obras a conectarse directamente con nuestras realidades sociales como mujeres. De este modo, la ficción y la experiencia se entrelazarían para imaginar posibles formas de transformación individual y colectiva, en las que las fronteras entre la ficción teatral y la vida se diluyen.

Del taller de diálogos performativos

El diseño y la planeación del taller se hicieron a partir de las herramientas y la metodología que a continuación expondré. Los ensayos críticos de Boal sobre el sistema aristotélico como coercitivo y sobre la poética hegeliana del personaje dramático como sujeto universal y trascendental, así como su inclinación por el teatro brechtiano son el sustento para la propuesta del TdeO.

Desde esta perspectiva, las dramaturgias occidentales plantean tramas y personajes cuyos destinos están determinados y todo ello, además, establece rangos jerárquicos entre personajes desde el punto de vista del decoro —es decir, los protagonistas siempre serán los personajes aristócratas, y los antagonistas o secundarios pertenecerán al pueblo llano, y cada rango de personaje hablará con un estilo que refleje su nivel socioeconómico en la jerarquía socio-dramática—. Entonces, este modelo teatral, según Boal, reafirma el estancamiento social. En cambio, cuando el teatro se libera de estas determinaciones y regresa a sus orígenes comunitarios, rituales, participativos, encuentra sus cauces dialécticos en el devenir histórico y, por tanto, se convierte en un espacio para plantear y representar dinámicas contradictorias, movilidad y transformación social.

De esta manera, el TdeO es un sistema teatral pensado para praxis de teatro comunitario. Esto es, un teatro que se hace desde las comunidades a las cuales se lleva, pues la base primera del TdeO es regresar los medios de producción artística a las comunidades y quitarles su status de mero espectador. De ahí que sea un teatro también *de y por* las comunidades, lo que implica un carácter plenamente participativo.

El TdeO prescinde, por ende, de la ficción o del teatro de dramaturgia o, para decirlo en términos de la Estética del Oprimido, el TdeO tiene su propia dramaturgia y ficción, y se construye en el *aquí* y el *ahora* del encuentro con la comunidad en la que se presenta, con sus historias y sus personas. En este sentido, hay una serie de herramientas, técnicas y estrategias que usan los grupos practicantes de TdeO con las que se construyen estos teatros. El objetivo principal de este sistema es problematizar las relaciones de opresión entre opresor/a y oprimido/a en los distintos entornos comunitarios para ensayar, desde ambos roles, la transformación de la vida comunitaria de modo que las personas se liberen de estas relaciones de poder mediante el teatro. En este tenor, el teatro es visto como una posibilidad y un ensayo de la transformación de las condiciones de vida de opresión. Se trata, pues, de una poética teatral de carácter participativo de la comunidad y de corte político-social.

Por ello, Boal comienza su estudio de la siguiente manera:

Este libro intenta mostrar que todo teatro es necesariamente político porque políticas son todas las actividades del hombre y el teatro es una de ellas [...] Primero se destruye la barrera entre actores y espectadores; todos deben actuar, todos deben protagonizar las necesarias transformaciones de la sociedad. Es lo que cuenta una experiencia de teatro popular en el Perú. Luego, se destruye la barrera entre protagonista y coros: todos deben ser, a la vez, coro y protagonistas: es el sistema comodín. Así tiene que ser la poética del oprimido: la conquista de los medios de producción teatral (1980, p. 11).

De ahí que el TdeO sea una consecuencia de la crítica a la poética del sistema aristotélico como coercitiva por su determinismo, y a la poética del personaje hegeliano como trascendental y universalizante. Ya no importan las historias de los míticos héroes trágicos singularizados y representativos de la aristocracia —los cuales no dejan de estar sujetos y determinados por aquellos que hacen las leyes y que, dicho sea de paso, tienen el poder—; el TdeO reivindica un teatro que rompe jerarquías para convertir a la persona en protagonista de su propia transformación.

Entre otras reflexiones, Boal se pregunta por qué Hamlet puede discurrir libremente sobre la venganza de la muerte de su padre. La respuesta es que, en su universo socio-dramático, reflejo de la vida, Hamlet es un personaje aristocrático, un príncipe dedicado al ocio, y es por ello que dispone de todo el tiempo para hacer lo que quiera —o realizar acciones trascendentales, como diría Hegel en sus ideas estéticas —, puesto que tiene a un séquito de sirvientes a la disposición de sus necesidades mundanas, por las cuales no debe preocuparse.

Como contrapropuesta a las ficciones teatrales convencionales, en las que el espectador experimenta pasivamente la acción que encarna el artista como protagonista del espectáculo teatral, en el TdeO se configuran dramaturgias comunitarias mediante procesos técnicos y metodológicos de construcción teatral, los cuales apelan y propician distintos grados y roles participación comunitaria. Dice Boal en su propuesta que “lo que propone la *poética del oprimido* es la acción misma: el espectador no delega poderes en el personaje ni para que piense ni para que actúe en su lugar; al contrario, él mismo asume su papel protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, debate proyectos de cambio —en resumen, se entrena para la acción real” (1980, p. 17).

Este planteamiento general del TdeO es el que tuve presente para el diseño y la implementación de las dinámicas performativas del taller en los diálogos sobre las obras y con los personajes femeninos. Explicaré a continuación en qué sentido hablamos de un taller de diálogo performativo. Para Díaz Quintanilla y otros, un taller se puede definir de diferentes formas dependiendo del ámbito en el que se desarrolle (2012, p. 3). El taller resulta ser

un modo de proceder en la organización de un tipo de actividad del proceso pedagógico en la cual se integran todos los componentes de éste en una relación dinámica que asegura el logro de los objetivos propuestos: la reflexión colectiva sobre una problemática y la proyección de alternativas de solución a dichos problemas desde la experiencia o inexperiencia de los participantes (2012, p. 5).

Así también, Díaz Quintanilla y otros mencionan que, “en la actualidad se nombra taller a las más diversas actividades pedagógicas, [como] el vinculado a actividades grupales relacionadas con una práctica interdisciplinaria, Ej.: taller científico, talleres de artes, talleres de lenguas” (2012, p. 3). Si tomamos en cuenta estas definiciones, el taller de diálogos performativos se desarrolló a través de una dinámica que buscó integrar los supuestos observados durante la fase de investigación básica de las obras y su puesta en práctica a partir de un diálogo que involucrara las subjetividades de las participantes en relación con las vidas de los personajes dramáticos, y como un reflejo de lo que pueden ser las vidas de las participantes con sus posibilidades de transformación.

Asimismo, la performatividad es un fenómeno que se tuvo presente durante la implementación de las dinámicas de interacción, pensando en el objetivo principal del taller: al tiempo que las participantes leíamos las obras y hablábamos sobre las situaciones de violencia que viven los personajes femeninos y los encarnábamos para dialogar con ellos directamente, se diluían las fronteras entre la ficción dramática y la realidad propia en relación con las situaciones de violencia que viven los personajes dramáticos y las que hemos vivido las mujeres. En este sentido, la performatividad dialógica como el modo en que acontecía el taller se puede interpretar según lo que Richard Scheshner reflexiona sobre el performance:

los experimentos de performance han acercado y borroneado las fronteras entre las artes performativas y entre el arte y la vida. [...] Las performances marcan identidades, tuercen y rehacen el tiempo, adornan y remodelan el cuerpo, cuentan historias, permiten que la gente juegue con conductas repetidas, que se entrene y ensaye, presente y represente esas conductas (2000, p. 13).

El taller se realizó en seis sesiones, de las cuales se destinaron dos sesiones con sus dos fases de diálogos performativos para cada obra: en la primera, transitamos por las acciones de Yerma, Titina y la Negra a través de lecturas semi-dramatizadas⁵ entre las participantes. Durante esta primera fase, en mi papel de facilitadora, interrumpía la lectura por escenas o en momentos estratégicos para que reflexionáramos lo que estaba pasando entre los personajes, ya fuera de manera descriptiva o crítica o ambas simultáneamente. Durante la segunda fase, generamos un diálogo para discurrir sobre las causas que llevan a estos personajes a seguir destinos que les afectan negativamente. Al mismo tiempo, se propuso un diálogo liminar entre el aquí y ahora del taller y la ficción dramática, así como entre las participantes y alguna de nosotras que tomaba el papel del personaje femenino de la obra en turno. El objetivo era llegar juntas a una reconfiguración donde las compañeras encontraran alternativas para su liberación, en términos de la Estética del oprimido, por reflejo con las posibilidades de liberación que se discutían para cada personaje.

De este modo, las técnicas que se usan en el TdeO, si bien no se aplicaron al pie de la letras, estaban presentes, puesto que el planteamiento del TdeO es que cualquier persona puede hacer teatro, incluso los actores y las actrices, lo cual permitió desde el inicio hasta el final ir propiciando la participación activa y protagónica de las compañeras como espect-actrices que permitieron que emergiera el diálogo de manera performativa.

El eje central del taller en una y otra fase fue la palabra, ya fuera a través de la lectura semi-dramatizada de las obras ya en la reflexión ya en

[5] Entiendo por *lectura dramatizada* la que se hace de una dramaturgia en voz alta con la participación de personas que toman los papeles de los respectivos personajes y leen sus intervenciones dándoles intención y un cierto grado de teatralidad o expresividad. Así, la lectura semi-dramatizada que se realizó de cada dramaturgia en el taller, se hizo en voz alta, con los personajes repartidos entre las participantes y hubo quien hizo una lectura dramatizada de su personaje y hubo quien leyó de manera neutral.

las discusiones sobre las causas de los destinos desafortunados de los personajes ya en diálogo directo con los personajes encarnados en alguna de nosotras; aún así, ineludiblemente nuestras corporalidades se involucraban durante las interacciones dialógicas. Un elemento clave para ese involucramiento fue que, en la apertura de trabajo con cada obra, y en mi rol de facilitadora, proponía pequeñas dinámicas que implicaban la palabra y el gesto, de reconocimiento personal y colectivo a partir de la temática central de cada obra, pero en relación con nuestras vidas: la maternidad en el caso de *Yerma*, la familia en el caso de *Andarse por las ramas* y la identidad de género en *El despojamiento*.

Ya en diálogo con los personajes y sus mundos socio-dramáticos, en ambas fases se propiciaba una participación en la que las opiniones oscilaban constantemente entre los sucesos de la ficción dramática, las acciones de los personajes y los sucesos de la propia vida en situaciones semejantes o con temáticas relacionadas con las obras: el matrimonio, la maternidad deseada, la maternidad no deseada, el divorcio, el amor, la ruptura del vínculo amoroso, la familia, la capacidad de decisión de las mujeres para optar por la familia o por la independencia, la posibilidad y la capacidad de establecer acuerdos y desacuerdos en las relaciones de pareja, la puesta de límites en entornos familiares violentos, las posibilidades de inicio y desarrollo de otra vida distinta de la que se tiene.

De este modo, lo que se ponía a discusión sobre los rumbos de los personajes, también se ponía a discusión a partir de las vidas de las participantes. Esto encarnaba en comentarios críticos, preguntas, afirmaciones sobre qué hacer, cómo afrontar, cómo identificar las problemáticas, cómo proponer soluciones o un cambio de vida, hacia dónde llevar todo esto cuando las mujeres nos hemos encontrado en situaciones de violencia física, psicológica, verbal, económica, vicaria en nuestros entornos familiares y particularmente con quienes han sido nuestras parejas o en nuestros entornos familiares. Las reflexiones, las discusiones, los porqués y, en todo caso, las soluciones se proponían para los personajes, se dialogaba con ellos, pero igualmente, se proponían como mundos posibles para las participantes. Lo performativo, la performatividad fue el camino metodológico, pero también experiencial para generar estos diálogos en los que nuestras palabras encarnadas y

entrecruzadas con las de los personajes y por reflejo con éstos, nos llevaban a reflexionar sobre nuestras propias experiencias. Se ponía la atención en ese “despliegue de intimidades” que permitía generar un proceso dialógico y colectivizado de igualdad de voces (Tennina, 2022, p. 50), pues desde la experiencia de la performance, se busca “convertir al espacio en proceso, temporalizarlo, contrario a la espacialización del proceso y el tiempo” (Scheshner, 2000, p. 85)

Consideraciones finales

El taller de diálogos performativos se desarrolló en la última fase de un proyecto de investigación más amplio que tuvo como temática diálogos entre mujeres sobre violencias hacia personajes femeninos de tres dramaturgias iberoamericanas: *Yerma*, *Andarse por las ramas* y *El despojamiento*. La primera fase correspondió a un trabajo de investigación y crítica literario-teatral de las obras contextualizándolas en relación con la historia de las mujeres para el momento en que surgieron. Además, las obras se interpretaron desde las ideas críticas de Augusto Boal sobre el sistema teatral aristotélico como coercitivo y la poética hegeliana del personaje dramático como trascendental y universalizante. Esta interpretación fue la base para considerar que las dramaturgias elegidas ya no corresponden a poéticas que son, más bien, deterministas y jerarquizantes, como la aristotélica y la hegeliana. Sus personajes femeninos ya no se configuran mediante determinaciones estilísticas del decoro socio-dramático del teatro occidental, pues sus vidas son tan cotidianas que se acercan bastante a las vidas de las mujeres de carne y hueso.

El taller de diálogos performativos fue una extensión práctica del análisis investigativo de las obras, y se llevó a cabo junto con mujeres que se encuentran albergadas anónimamente en la ciudad de Aguascalientes por padecer violencias en razón de género. Los motivos y el objetivo del taller fueron que, si estos personajes femeninos viven en universos socio-dramáticos que pueden modificarse en un ejercicio crítico y creativo a la luz de los cambios sociales y políticos en la historia de las mujeres para que sus vidas se transformen del infortunio a la buena ventura, entonces esta lectura se puede llevar a la práctica de un taller, desde un diálogo

performativo sobre y, con estas obras y estos personajes, que no son más que reflejos de nuestras vidas. Si bien este taller se diseñó con herramientas de la praxis teatral del TdeO, no fue propiamente un taller de teatro, pues tuvo como eje central la palabra desde la lectura semi-dramatizada de las obras, la reflexión sobre las mismas y la encarnación de los personajes para dialogar entre ellos y nosotras. Sin embargo, esto no impidió que la performatividad se hiciera presente en las interacciones dialógicas con los personajes femeninos en cuestión y entre las participantes.

Esto fue posible gracias a que nos encontramos ante universos socio-dramáticos tan parecidos a los nuestros que se diluían las fronteras entre la ficción dramática y las experiencias de las mujeres que desarrollábamos el taller. El diálogo partía de vidas ficticias que se podían discutir y transformar, pero las preguntas sobre nuestras vidas se abrían, y emergían las posibilidades de transformarlas también. Estas dinámicas se desplegaron en tres niveles de interacción dialógica con la ficción y entre las participantes: el primero, supuso un diálogo indirecto con los personajes a través de la lectura semi-dramatizada; el segundo, un diálogo entre las participantes sobre el desarrollo de las tramas, y la vida y el rumbo de los personajes femeninos; y el tercero, un diálogo liminal entre los personajes femeninos de la obra en turno, encarnados por alguna de las participantes y con el resto de las participantes. Diálogo, reconocimiento, performatividad, interacción y posibilidad hicieron de este taller un punto de partida, un posible camino que, si bien no estalla en una transformación radical, supone un ensayo, un micro-gesto de encuentro y resistencia, de las posibilidades de imaginar otra vida. Así lo pensamos y estamos de acuerdo con las ideas de Boal en ese sentido. Esta posibilidad no puede serlo, si este micro-gesto no tiene continuidad. Apenas comenzamos, pues, a construirlo.

Todo ello, sin embargo, no estuvo exento de problemáticas por lo siguiente. Las dinámicas de interacción las planteaba, entonces, sin nombrar de manera expresa roles de participación. Esto tuvo dos enveses. Uno, que permitió que el diálogo sobre los personajes y las obras se cruzara de manera espontánea con el diálogo sobre nosotras y se hacía presente más o menos una cualidad performativa en las interacciones

dialógicas. El otro envés fue consecuencia del anterior: al no fijar roles y cruzarse los diálogos ficticios con los de nuestras vidas, eso hacía que cada quien hablara de sus circunstancias en un plano de aparente horizontalidad, y eso propiciaba que emergieran las interseccionalidades en cada una. Así, el diálogo performativo en ocasiones adquiría una estructura jerarquizante entre nosotras que era muy evidente a propósito de los temas que tocábamos en relación con las obras en turno. Por ejemplo, hablar de la identidad de género para algunas resultaba un tema doloroso y desconcertante, mientras que para otras, era un tema privilegiado. O mientras que para unas hablar de los saberes entre mujeres, por ejemplo, alrededor de la cocina y la comida resultaba sanador, para otras, una reunión entre mujeres alrededor de la comida resultaba un abuso hacia la persona que cocina esa comida, más allá de la reunión comunitaria y del intercambio de saberes entre madre e hija o abuela y nieta. O bien, ante la intención por tratar de buscar afinidades entre las experiencias de los personajes y las de las participantes, alguien tomaba distancia y analizaba al personaje en términos clínicos. Hay, entonces, aspectos que se tienen que resolverse, reflexionar críticamente y resultar en mejoras para este tipo de actividades que parten de la academia, un espacio por demás privilegiado, y su necesaria interacción con la sociedad civil.

Referencias

- Boal, A. (2008). *La Estética del oprimido*. Trad. Joana Castells Savall. Alba.
- Boal, A. (1980). *Teatro del oprimido. I*. Nueva Imagen.
- Brecht, B. (1970). “Pequeño Organón para Teatro”. *Escritos sobre teatro 3* (pp. 4-16). Trad. Nélida Mendilaharsu de Machain. Ediciones Nueva Visión.
- Delgado Quinterio, A. (2022). “Las olas feministas y su histórica aportación en el reconocimiento de los derechos de las mujeres”. *Revista Internacional y Comparada de Derechos Humanos*. 5, 2 (Julio-Octubre), pp. 187-216.
- Díaz Quintanilla, C., Pérez Rodríguez, A. y Díaz del Solo, I. (2012). “Reflexiones teóricas sobre el taller metodológico”. *Pedagogía y Sociedad*. 15, 35 (Noviembre), pp. 1-10.
- Duby, G. y Perrot, M. (Comp.). (2000). *Historia de las mujeres en Occidente*. Taurus Minor.
- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Trad. M. Ana Diz. Universidad de Buenos Aires.
- Tennina, L. (2022). “Crítica performática. Los desplazamientos y afecciones de la producción crítica y la producción literaria contemporánea”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 24, 45 (Enero/Abril), pp. 40-54.