

El Teatro Comunitario como experiencia de emancipación en el Oriente de la Ciudad de México. Un diálogo con Rancière



Raúl Eduardo Cabrera Amador

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.

<https://orcid.org/0000-0002-8340-1488>

raulcamador@gmail.com

Fecha de recepción: 21/11/2023. Fecha de aceptación: 23/02/2024

Resumen

Con base en la realización de historias de vida a actores, actrices y directores de teatro comunitario de pequeñas compañías marginales en la zona Oriente de la Ciudad de México, marcada por la pobreza y por la violencia en distintos planos de la vida de sus habitantes, este artículo propone un acercamiento a la noción de emancipación intelectual desplegado por J. Rancière. Siguiendo la experiencia del pedagogo francés Joseph Jacotot, Rancière muestra que la educación y la producción del saber enseñan, primero que nada, la distinción y desigualdad entre quien posee dicho saber y el ignorante, y esa distancia determina un juego de posiciones donde el alumno siempre será el ignorante por más que la brecha se cierre. A esta “verificación de la desigualdad de las inteligencias”, Rancière opone la emancipación intelectual como una puesta en cuestión que opera sobre las estructuras que separan a quienes poseen determinadas capacidades respecto de quienes no las poseen, mostrando con ello su condición de estructuras de sujeción y de sometimiento. La experiencia del teatro comunitario en Chimalhuacán, en voz de sus actrices, abre un universo que despliega formas de supresión de esa frontera. Así, la capacidad comienza a ejercerse a través de un ensayo constante de asociaciones y disociaciones diversas y con ellas crea sentidos posibles tanto a su experiencia como a la que otros le comparten.

Palabras clave

■ Historias de vida; Teatro; Comunidad; Emancipación; Chimalhuacán.

Community Theater as Emancipatory Experience in the East of Mexico City: A Dialogue with Rancière

Abstract

Based on the life stories of community theater actors, actresses, and directors from small marginal companies in the eastern area of Mexico City (marked by poverty and violence at different levels of the lives of its inhabitants), this article proposes an approach to J. Rancière's notion of intellectual emancipation. Following the experience of the French pedagogue Joseph Jacotot, Rancière shows that education and knowledge production teach, foremost, the distinction and inequality between those who possess said knowledge and the ignorant, and how that distance determines a game of positions in which the student will always be the ignorant one no matter how much the gap closes. Intellectual emancipation opposes this "verification of the inequality of intelligences" and questions the structures that separate those who possess certain abilities from those who do not possess them, thereby showing their condition as structures of subjection and submission. The experiences of community theater members in Chimalhuacán, in their own voice, reveal forms of suppression in that false border between knowing and not-knowing. Thus, through the process of intellectual emancipation, the subject produces diverse associations and dissociations and with them creates possible meanings for her own experience and those which she shares with others.

Keywords

■ Life stories; Theater; Community; Emancipation; Chimalhuacán.

Introducción

Durante el año 2022 investigadores del Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, del Centro Nacional de Investigación Teatral y Documentación Rodolfo Usigli y de la Universidad Autónoma Metropolitana participamos en un proyecto de investigación, coordinado por Juan Carlos Domínguez del Instituto Mora y apoyado por el Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnología [CONAHCYT] denominado "Cartografía del teatro comunitario en México: memoria, resignificación y procesos identitarios". El propósito del proyecto estaba centrado en contribuir a la preservación de la memoria del teatro comunitario en el Oriente de la Zona Metropolitana de la Ciudad de México. Proponía entre otras tareas, llevar a cabo historias de vida con directores de teatro, actrices y actores de pequeñas compañías y con personas de las colonias del Oriente de la ciudad que habitualmente asisten a funciones teatrales llevadas a cabo en distintos espacios escénicos. Estos espacios suelen ser foros públicos, escuelas e incluso *garajes* de casas adaptados como escenarios teatrales. Sorprende ver la creatividad para convertir un *garaje* en un escenario, pero sobre todo sorprende la capacidad desplegada en torno a aquellos aspectos que son condición esencial de una propuesta teatral: actores, espectadores y escenario.

La investigación fue producto de un esfuerzo interinstitucional por incorporar miradas desde distintas disciplinas sobre el teatro comunitario. No sólo buscaba dar cuenta de la inclusión de actores comunitarios en la estrategia teatral, sino, sobre todo, reconocer la manera en que actores, directores y espectadores se sumergen en las historias que el teatro propone, las interpretan a partir de su propia historia y despliegan potencialidades singulares y colectivas para reorientar sus modos de vida. Con base en ello, se incluyeron perspectivas centradas en la historia, la sociología cultural y el

vínculo entre la estética y la política, particularmente a partir de la mirada de Jacques Rancière. Es en estas dos últimas disciplinas donde este artículo busca acercarse a la experiencia del teatro comunitario en el Oriente de la Ciudad de México como un modo de producción cultural independiente, que altera las formas de distribución desiguales, respecto de los lugares y funciones ocupados por sujetos sociales en condición de vulnerabilidad.

Para llevar a cabo esta tarea la investigación recurrió a la metodología de historias de vida considerando tres aspectos presentes en el trabajo de Daniel Berraux (2005). En primer lugar, los relatos muestran un conjunto de narraciones cuyo vector fundamental está en el tiempo vivido por las y los entrevistados. Así el modo en el que lo estructuran hace posible identificar situaciones que influyeron en sus propias trayectorias de vida y en su decisión de acercarse profesionalmente al teatro. En segundo lugar, las historias de vida incorporan, además de una experiencia singular, una dimensión pública vinculada al contexto donde estas tuvieron lugar. En este sentido, los relatos no sólo muestran episodios significativos en la vida de las y los entrevistados, sino que también abren una ventana a través de la cual mirar un conjunto de acontecimientos sociales y territoriales en el que se han desarrollado. Estos escenarios constituyen marcos socioculturales en los que las y los actores se mueven y, por tanto, trascienden como modos de delimitación de sus formas de vida. En tercer lugar, los relatos de vida abren, además de una experiencia subjetiva de las y los entrevistados, un modo de construcción de testimonios que revela la existencia de espacios de intercambio e interacción, a través de la narración de escenas de la vida cotidiana, en las cuales participan habitualmente, dando sentido a una experiencia más colectiva que es la del teatro comunitario. Por último, habría que considerar que, en su carácter de actores y actrices que empiezan a desarrollarse profesionalmente, los relatos de vida de estas y estos personajes ponen en juego una doble dimensión de la representación, como representación narrativa testimonial, a través de la cual interpretan episodios significativos de su historia, pero también como representación escénica de sus modos de vida. Con ello es necesario considerar que un testimonio no deja de estar inscrito en un ejercicio dramático que contempla también un carácter ficcional (Dominguez y López, 2021).

Con base en lo anterior, este artículo propone una lectura que se apoya en la realización de historias de vida efectuadas con integrantes de un grupo de jóvenes habitantes del barrio Los Cerritos en Chimalhuacán, e impulsados por el maestro Michael Pérez Cruz, un director de teatro en Netzahualcóyotl cuya formación proviene del encuentro, desde temprana edad, con el profesor Pedro Ibarra Gallegos integrante de la planta docente de la carrera de escenografía en la Escuela Nacional de Arte Teatral (comunicación personal, 21 de junio de 2022). Cabe señalar que a través de la entrevista realizada a otro director de teatro comunitario de una colonia aledaña a Chimalhuacán, en el Oriente de la Ciudad de México, Roberto Vázquez, es posible pensar que estas experiencias de teatro comunitario son producto, sobre todo, de una herencia que proviene en ambos casos del teatro popular y teatro político que tuvo un auge significativo en la década de los setenta del siglo pasado, a raíz de la formación de diversos colectivos de artistas ligados a organizaciones sociales de izquierda en México. Es a través de estos directores de teatro, que provienen de una escuela apoyada en el teatro popular, que se organizan en la región oriente de la ciudad pequeñas compañías de jóvenes interesados en el trabajo actoral (comunicación personal, 14 de julio de 2022).

A raíz entonces de la puesta en marcha de un par de entrevistas con dos actrices del grupo teatral Los Cerritos, que en todo momento resultaron conmovedoras, tanto por la realidad marginal de la que venían, como por su despliegue emocional y capacidad intelectual al narrar sus historias, tuve, al término de las mismas, un recuerdo de los

versos iniciales del poema de T.S. Eliot, *Tierra Baldía*, que no dejó de perseguirme a lo largo de ese día. Los versos del poema dicen: “Abril es el mes más cruel, engendra/lilas de la tierra muerta/mezcla memoria y deseo, remueve/inertes raíces con lluvia primaveral.” (Eliot, 2001, p. 3). Las historias de vida de Mayte y Marlene abrieron, desde entonces, una reflexión sobre el sentido de esos versos iniciales del poema de Eliot, que en el mapa de aquella tarde se situaban en una región de la ciudad donde la aridez, la alta marginación y la violencia en todas sus dimensiones son parte sustantiva de esa tierra muerta donde algo inexplicablemente nace. La experiencia teatral apareció entonces, en voz de estas actrices, como una condición de vida que hace posible, transformaciones subjetivas e intersubjetivas cercanas a la noción de emancipación intelectual en Rancière. Este artículo pretende explorar esta mirada que vincula la experiencia del teatro comunitario en esta región del Oriente de la Ciudad de México con la reflexión que Rancière (2022) hace sobre la noción de emancipación intelectual siguiendo la experiencia del pedagogo francés Joseph Jacotot a finales del siglo XVIII.

Cabe señalar que esta reflexión se inscribe en la encrucijada de una dimensión que vincula la estética propia de la experiencia teatral, con un entramado social y político. Al respecto, existen múltiples experiencias que han creado una mirada estética de la práctica política, así como también, otras que politizan las expresiones artísticas. En esta zona limítrofe entre el arte y el activismo político, que Diéguez (2014) propone pensar como espacio liminal siguiendo la noción desarrollada por el antropólogo Victor Turner (2013); entre la creación estética y la entrada en disputa de las orientaciones fundamentales de la vida en común, destaca un aspecto que a nuestro juicio resulta trascendente. Se trata de esa extraña disrupción, o, en términos de lo que señala Rolnik (2019), insurrección micropolítica, que está hecha de una reapropiación de la potencia creativa de sujetos que viven en situación de precariedad, que, ante determinados acontecimientos, se descolocan del papel que les corresponde asumir en esa condición precaria. Es decir, se mueven de ese lugar que les está reservado por un orden que los despoja de sus posibilidades y que restringe su capacidad de decisión. En este ámbito, esa encrucijada entre estética y política nos obliga a detenernos y pensar los trazos que vinculan a una y a otra disciplina y que cobran relevancia en nuestro abordaje del teatro comunitario.

En un texto titulado *Sobre políticas estéticas*, Rancière (2005) establece una mirada muy peculiar. Señala que la política acontece cuando aquellos que no tienen tiempo, porque su tiempo les ha sido sustraído a través de híper jornadas de trabajo, se toman el tiempo necesario para conformarse como habitantes de un espacio, en el cual pueden demostrar que son capaces de decir y proponer un discurso sobre lo que es común. En este sentido, introducen un lenguaje y una palabra que no era considerada en el mundo de aquellos para quienes está destinado hacerse cargo de los escenarios públicos. Es a esa distribución de lugares y de identidades, y a la forma en que cobran vida en espacios y tiempos, en formas de visibilidad e invisibilidad que Rancière denominó *división de lo sensible*. Con ello se acercó a una formulación más acabada de su idea de política que consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir “nuevos sujetos y objetos” (Rancière, 2005, p. 17) que hasta entonces no formaban parte de ese reparto.

La pregunta es ahora ¿Cómo vincular esta perspectiva de comprensión de la política con la estética? Esta relación tiene lugar, siguiendo al filósofo francés, como “[...] la manera en la que las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen en la división de lo sensible y en su reconfiguración [...]” (Rancière, 2005, p. 15). Así, la mirada estética no corresponde necesariamente con un modo histórico de representación y apreciación de lo bello, sino que hace alusión a una alteración en la vida de la comunidad, una alteración en la forma que toma un reparto determinado de lo sensible. La estética guarda entonces una particular relación con la práctica política

en la medida en que desaparece como conjunto de reglas que norman y determinan lo que es propiamente artístico y se configura como una experiencia que “suspende las condiciones mismas de la dominación sensible” (Rancière, 2011, p. 226). Ambas disciplinas se acercan de tal modo, que convergen en que el régimen estético propio de la creación artística crea otra mirada y apropiación del mundo y con ello introduce una reconfiguración distinta de lo sensible, que no es diferente de la actividad política. La estética no está entonces desligada de la realidad y de los problemas a los que la política pretende movilizar y redistribuir. El arte, por tanto, no es ajeno ni se encuentra separado de otras formas de expresión de la vida. Por el contrario, denuncia y evidencia las divisiones que separan las formas culturales instituidas de la esfera mundana en la que la creación social cobra relevancia.

En este campo de articulaciones, el teatro, y sobre todo el teatro comunitario no es sino la expresión performativa de esta conjunción. Así, en la medida en que produce escenarios que propician un distanciamiento temporal respecto de los modos de distribución de los papeles y lugares ocupados por las distintas identidades en una determinada realidad, contribuye a la puesta en cuestión de lo ya dado como formas de reparto y significación del mundo. Esa capacidad de producción desidentificatoria propia del espacio teatral es en realidad una metáfora de la práctica política que, a través de esa condición, abre la posibilidad de pensar en otros modos de redistribución del mundo. Con estas precisiones es posible pensar en un campo de experiencia del arte teatral que vincula la estética con la política, y que traza ciertas formas de discontinuidad o de ruptura con respecto a otros campos de experiencia. Es en este ámbito donde nos interesa acercarnos a una mirada propia del teatro comunitario a partir de las historias de vida de sus actores.

Teatro y comunidad

Con base en la anterior reflexión, lo primero que habría que preguntarse es qué estamos entendiendo por teatro comunitario y qué tiene que ver el teatro con la comunidad. Según la tradición brechtiana (Rancière, 2010) el teatro tenía la función de movilizar al espectador pasivo para transformarlo en un sujeto activo, haciéndolo consciente de su realidad. El teatro aparecía como una forma pedagógica de confrontación del espectador consigo mismo en tanto que colectividad. Daba lugar a una experiencia asamblearia donde la gente del pueblo podía tomar conciencia de su situación a través de un ritual colectivo de participación social. Es decir, la comunidad aparecía como un soporte simbólico a través del cual los cuerpos individuales, los espectadores, despojados de una visión del teatro como espectáculo, que tiende a limitar su lugar a un puro consumidor de imágenes dramáticas, son capaces de producir un cuerpo colectivo restaurador: “El teatro es una asamblea en la que la gente del pueblo toma conciencia de su situación y discute sus intereses, decía Brecht” (Rancière, 2010, p. 13). Como tal, es productor de una reflexión más allá de la escena, y esa reflexión puede dar lugar a otro tipo de escenario donde el drama deja de estar circunscrito a la actividad teatral y hace resonancia en la condición sociopolítica y cultural que atraviesan las y los espectadores. Ese otro escenario es propiamente el de la comunidad.

De manera distinta la visión artaudiana del teatro se acerca a la idea de comunidad por la vía de poner al espectador en “posesión de sus propias energías” y es esa condición y lugar otorgado al espectador, la que revitaliza su capacidad de acción comunitaria. De este modo, la perspectiva artaudiana buscaba recuperar la esencia misma del teatro a través de la supresión de la distancia que separa a la escena teatral, de la propia actividad de los espectadores respecto de su realidad. El teatro de Artaud intentaba, sino sustituir, por lo menos acercar la representación, en términos

de exterioridad a la que se enfrenta el espectador, a la presentación de su verdad, de su historia y de su lugar social. Con ello daba lugar a “Enseñar a sus espectadores los medios para cesar de ser espectadores y convertirse en agentes de una práctica colectiva” (Rancière, 2010, p. 15).

Tanto en uno como en otro caso, la comunidad aparece como una condición indispensable para la puesta en marcha de la escena teatral, donde el espectador es empujado a salir de sí, para actuar y recuperar a través de la acción su energía colectiva. En ambas tendencias el teatro es pues una mediación entre el individuo y la comunidad, que incita a producir un desvanecimiento de esa distancia que separa al sujeto de su propio entorno. En el sentido marxista podría hablarse de tomar conciencia de su enajenación, aunque Artaud pone más bien el acento en la función restaurativa de un orden que rescata la capacidad de agencia de la colectividad, frente a un mundo que la despoja de su intencionalidad. De este modo, la idea de borrar las fronteras entre el teatro y la realidad social, hacer que actores y espectadores compartan y enuncien diversas problemáticas sociales, propicia capacidad colectiva para enfrentarlas. Este es el supuesto que está presente en ambos casos, y el que, de algún modo, podemos atribuirle al teatro comunitario.

A pesar de estas herencias, no es en ninguno de estos dos sentidos que interesa, en este artículo, construir una reflexión sobre la experiencia que dejan las historias de vida de actores y actrices del grupo Los Cerritos en Chimalhuacán. El punto de partida es, en todo caso, la puesta en cuestión de esa relación que existe entre quien actúa y quien mira, entre actor y espectador. Pero no como soporte de un camino que transita del espectáculo teatral a la puesta en marcha del espectador en dirección de la acción colectiva. Camino que toma forma a través del llamado del teatro comunitario, llamado en el sentido del llamado al que convoca. Lo que está en juego, más bien, es la capacidad del espectador de interpretar la palabra y la imagen que el otro le presenta, y de traducirla en una experiencia propia, que puede incluso ser colectiva. Esta experiencia abre para las y los involucrados en la escena teatral un espacio de comparaciones y cavilaciones que desdibujan esa frontera entre quien actúa y quien mira tal como lo señala Rancière (2010) y tal y como lo muestran, como veremos más adelante, nuestras interlocutoras.

Es esa experiencia la que, en otro terreno de la vida colectiva, las y los estudiantes del movimiento #YoSoy132 reivindicaban en las manifestaciones llevadas a cabo durante la segunda mitad del año 2012. En ellas, señalaban que la política no era un escenario del que participaban los partidos, los funcionarios, los legisladores y los magistrados convirtiendo a la población en espectadores pasivos (Cabrera, 2015). La política fue reinterpretada por los manifestantes como la capacidad de transformar la distribución de estas posiciones y lugares que dividen a los actores de los espectadores y que dejan en manos de los primeros el papel de producción y organización de la sociedad. Las y los jóvenes tomaron la palabra, tomaron los escenarios públicos, y construyeron otras orientaciones y otros modos de entender la vida en común, así como la participación de cualquiera en ello.

En analogía el espectador teatral (no es gratuita la metáfora con la concepción de la política que acabamos de expresar) también actúa y liga, a partir de su experiencia, la existencia de ese y de otros escenarios rehaciéndolos a su manera. De este modo es capaz de reinventar el espectáculo que se le propone, más allá de las intenciones del director de teatro o de los actores, en el sentido de persuadirlo para tomar conciencia de su realidad (Brecht) o para recuperar su energía colectiva (Artaud).

Con base en lo anterior es posible señalar que el teatro no es comunitario por su relevancia como actividad que pulsiona en favor de un lazo social. Lo comunitario

no es un estado de las relaciones sociales que antecede la producción de los intercambios teatrales y que busca a través de estos, restituir la importancia de un sujeto colectivo, sea por la vía de la conciencia o por la de la recuperación de la energía que transforma al espectador en agente. Rancière lo plantea en los siguientes términos:

El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra. Ese poder común de la igualdad de las inteligencias liga individuos, les hace intercambiar sus aventuras intelectuales, aun cuando los mantiene separados los unos de los otros, igualmente capaces de utilizar el poder de todos para trazar su propio camino” (2010, p. 23).

No hay pues una existencia comunitaria erosionada por la modernidad del capital en sus diversas manifestaciones, de la cual el teatro es un medio para poner a los espectadores de nuevo en contacto con su problemática social y convertirlos en agentes capaces de transformar su condición. La perspectiva pedagógica que orienta esta mirada del teatro comunitario suele pensar al espectador como aquel que es capaz de expresar una determinada condición social, pero que requiere de la presencia e intensidad del otro, para asumirla e impulsar a través de ella una transformación. La comunidad o colectividad de los iguales, a la que interesa hacer referencia en este capítulo, estriba más bien en la capacidad singular de cada una y uno de actuar, de mirar y de hacer como producto de una experiencia donde los participantes construyen su propia historia a partir de aquella que les es dada en el espacio escénico y pueden impulsar acciones performativas para renombrar el mundo que comparten. Lo que pone en juego esta concepción del teatro comunitario es entonces un modo de aventurarse, de lanzarse en una travesía del pensamiento que se sostiene por la puesta en escena de una igualdad de las inteligencias y por la capacidad de redefinir y reeditar los espacios en los que cada quien se desenvuelve.

Las historias de vida de Marlene y Mayte

Con base en esta postura sobre el teatro y la comunidad es posible dar un giro a la tuerca y pensar el teatro comunitario, como esta experiencia que hace posible el despliegue de las capacidades de actores y espectadores por igual. Se puede partir de la idea de ensanchamiento de lo que algunos autores han llamado la potencia de ser (Agamben, 2016; Virno, 2021). Esta potencia estriba en la existencia de capacidades, sean o no reconocidas, para hacer o para no hacer. Es decir, la posesión sólida de facultades que por diversas razones no se despliegan en acciones. Adentrémonos con estas pautas de lectura, en expresiones de algunas de las actrices entrevistadas, a fin de poder destacar e interrogar la lógica de la emancipación en Rancière.

Mayte Ortega, una de las integrantes de la compañía Los Cerritos cuenta que llegó al teatro porque se enteró que habría un concurso en la escuela secundaria para seleccionar a candidatas y candidatos a participar en una obra de teatro. Se inscribió y la noche antes del concurso pensó que nunca había hecho teatro, que nunca había subido a un escenario y, sobre todo, que nunca había visto teatro y se preguntó qué iba hacer al día siguiente. Ante la duda por haberse inscrito al concurso recordó una imagen de la infancia cuando su abuela la llevo al centro de la Ciudad de México para “surtirse” de hilos y telas para el trabajo de bordado. Al caminar por una de las calles del centro vio a un artista circense haciendo un espectáculo y le llamo la atención que algunas de las personas que caminaban a su alrededor, sin detenerse, mostraban esos rostros de preocupación o de apresuramiento por llegar a sus labores cotidianas. Sin

embargo, la gente que se detenía a mirar, aunque fuera por unos momentos, dejaba de tener ese rostro adusto y por el contrario sonreía con los dichos y expresiones del actor. Mayte recordaba, en esa escena, cómo el artista lograba cambiar y hacer que, por un momento, quien miraba el espectáculo se sintiera diferente. Algo transmitía el performance del circense.

Este recuerdo de la infancia, ese brillo que de algún modo capto en la mirada de los espectadores era una luz muy distinta al tono gris en que veía su vida como adolescente. Mayte mencionó que a partir de la separación de sus padres y de las condiciones económicas de extrema vulnerabilidad en la que vivía con su madre y abuela, la familia la empujaba a casarse con un hombre que pudiera otorgarle un recurso adicional para sobrevivir. Así, podría terminar la secundaria y quizás hasta salir del lugar donde habitaba rodeado de pobreza y violencia. Mayte describe el paisaje cotidiano de los Cerritos hablando de sus amigas en la localidad:

Tengo amigas que, si no están casadas, o ya están embarazadas, o tienen problemas con adicciones, o están metidas en temas de prostitución. Temas bastantes complicados, que sé que si tuvieran una alternativa, que si encontraran la pasión no estarían ahí. Pero allá en los Cerritos no hay nada que te acerque a esto, realmente no hay nada que, que te lo brinde, que te lo entregue y bueno, tal vez no, no entregártelo; un lugar donde te puedas acercar y puedas ver qué clases hay, qué es lo que te ofrece el lugar, como una casa de cultura, un centro de cultura (M. Ortega, comunicación personal, 16 de julio de 2022).

Para Mayte haber subido a un escenario produjo muchas emociones encontradas, pero sobre todo había sentido algo que nunca había vivido y que describe como “una caricia en el alma”. Entonces señala:

Entendí que hacer teatro no es sólo subir a un escenario, hacer teatro es estar en constante cambio, hallarse siempre en otro sitio. Si no estoy cambiando es porque no estoy haciendo teatro, porque no estoy viviendo, y alguna vez me pasó. Me salí del grupo de teatro cuando recién íbamos comenzando porque... Mi familia, la más cercana, y eso sí me duele un poco, decide frenarme de algún modo... Buscarme a alguien con quien yo me casara para... Pues deshacerse de mí en una cuestión más económica. Y, y de algún modo pues yo me dejo llevar por esa situación así que me alejo del teatro... Fueron los años más grises de mi vida, no, no, no quisiera volver a vivirlo, pero... De repente era mi cumpleaños el año pasado, me manda mensaje Marlene; ella era mi cliente, me compraba cosas y yo dije, “pues seguramente va a ser porque algo le interesó” ¿No? Me manda mensaje y me dice, “oye, hay una oportunidad” y yo, “¿Cómo?” –“hay una oportunidad” y que no, todavía increíble... “sí, hay una oportunidad para que regreses, pero quiero hablar contigo” y yo, “ah, ok...” ¡No, no...! Fue como si me hubieran regresado todo lo que... Fue como si me hubieran vuelto a dar ese dulce que me dieron al momento de subirme al escenario. Me cambió, me cambió y apenas llevo un año con ellos de regreso. (M. Ortega, comunicación personal, 16 de julio de 2022).

La lectura de Mayte describe con una aguda percepción, un aspecto central de esta mirada capaz de alterar los lugares y los destinos que las formas de desigualdad imponen. Al señalar que hacer teatro es “hallarse siempre en otro sitio” y añadir que esa capacidad de transformación de sí, de plasticidad es constitutiva tanto del teatro como de la vida misma, toca un resorte esencial. En él, pone fin a la distancia entre actores y espectadores, creando una nueva forma de asignación de los cuerpos y las subjetividades. Con ello hace posible la existencia de otro modo de ser de la comunidad, cuyo soporte radica en esta alteración y redistribución de lo sensible, en este acceso a una condición de igualdad intelectual que la lleva a pensar en su

capacidad dramática. La mirada que le otorga al teatro como proceso de transformación subjetiva indica que, más allá de la relevancia que tiene para ella subir a escena, son estas transformaciones las que le permiten pensar en una conversión del modo en el que piensa su propia existencia. Es entonces que cobra relevancia la idea expresada por ella de que, haber abandonado el teatro dio lugar a los años más grises de su vida. Pero es justamente el peso de ese lugar, al que está destinada en su condición de marginalidad económica y sociocultural, el que la lleva a abandonar el teatro. A pesar de ello, las relaciones establecidas durante el periodo en el que trabajo en él, en este caso con Marlene, le abren una puerta a través de la cual puede mirar nuevamente su propia pasión y decidir volver a escena, sabiendo el precio que tiene que pagar por las rupturas que esta elección significa. De este modo la vuelta a la práctica teatral comunitaria le devuelve el brillo que alguna vez vio en la mirada de los espectadores que se detenían a presenciar, en las calles del centro de la Ciudad de México, el acto circense.

Vayamos ahora al relato de otra de las integrantes del grupo Los Cerritos, Marlene Ruiz. Antes de iniciar la entrevista me llamó la atención el modo en el que Marlene describe ese momento previo a subir a un escenario como un flujo de adrenalina que lleva a su cuerpo a expresar sudoraciones y temblores, que son muestra tanto de ansiedad como de deseo, y mientras lo decía, se reía con una risa nerviosa. Ya durante la entrevista Marlene describió su llegada al teatro a raíz de un *casting*, organizado en la secundaria donde estudiaba, para seleccionar a actores y actrices interesados en participar en una obra de teatro. Cuenta Marlene que ella no fue seleccionada porque sólo lo hicieron con las y los estudiantes de la mañana, sin embargo, un día en que se llevaban a cabo los ensayos, una de las chicas no pudo asistir, entonces el director buscó a alguien más y propuso que fuera alguien de la tarde. “Fue entonces que me llamaron, –dice Marlene– y hasta entonces no tenía un acercamiento al teatro” (M. Ruiz, comunicación personal, 16 de julio de 2022). El director le dio el texto y le dijo qué personaje iba a interpretar. Fue gracias a su compañero de escena que Marlene logró aprenderse el texto de su personaje, pues luego de los ensayos, se narraban uno a otro sus textos, y así fue como se los aprendieron. Los días siguientes pensaba todo el día en los ensayos y buscaba algún templete al aire libre para hacer ejercicios de voz.

A pesar de que Marlene contaba con el apoyo de sus padres, quienes sólo habían terminado hasta el tercer año de la educación primaria, se enfrentaba a la exigencia familiar de llevar a cabo una “carrera de verdad”, cuando ella llevaba ya dos años trabajando en teatro y ya había decidido dedicarse a él. El trabajo de manualidades, más allá de la escuela y de los ensayos le permitió sacar algo de dinero para su manutención. Los padres mismos comenzaron a ver el teatro y la escuela de distinta forma cuando ella ya no les pedía dinero para sus gastos. Pero lo que Marlene narra como un encuentro definitivo con el teatro fue el fallecimiento de su abuela materna que conocía su trabajo y a la que Marlene quería particularmente. Ella lo narra en los siguientes términos:

Recuerdo que un día antes de que ella falleciera, nosotros estábamos haciendo una obra que se llama *Mamá, me voy a casar*, y yo interpretaba a una viejecita- Le marqué por teléfono a mi abuelita y le dije que necesitaba una cuchara de madera para una obra de teatro, “¿Cree que me la pueda prestar?”, y me dijo que sí y que me la mandaría con mi mamá. Esa noche mi mamá fue a verla y mi abuelita le entregó la cuchara de madera. Más tarde me enteré de que esa misma noche había fallecido (M. Ruiz, comunicación personal, 16 de julio de 2022).

Marlene rompió en llanto mientras narraba esta escena, y continuó:

El hecho que mi abuelita haya accedido de esa forma a apoyarme en lo que yo estaba haciendo, fue como, como una señal de que yo sabía que tenía que seguir aquí. Ese personaje se lo dediqué, se lo dediqué pues cien por ciento a ella y me di cuenta de que yo me sentía arropada por el teatro. Hacer teatro –señalaba Marlene– es como el ser escuchada y el saber que la gente te está prestando atención, que estás transmitiendo algo que la gente está entendiendo. Es sentirme viva, sentir esos nervios antes de entrar a escena, el estar sudando y que el estómago se retuerza. Es lo que de verdad siento que es estar viva, el subir escena y darlo todo. Es algo que no logro encontrar en otro lado (M. Ruiz, comunicación personal, 16 de julio de 2022).

Antes de concluir la entrevista Marlene describe el camino a través del cual al crear un personaje ella va profundizando en él, en lo que siente, en la forma en que interpreta lo que vive y paulatinamente ella va desvaneciéndose para dar paso en ella a su personaje. Es así como al estar en escena Marlene deja de ser Marlene y adopta el lugar de su personaje, y añade:

Cuando estamos en escena y de repente escuchamos un [sonido nasal de llanto] es porque sabemos que el espectador siente lo que estamos contando. Me pongo mucho en los zapatos del espectador, porque yo también soy una espectadora. Una espectadora de la vida y espectadora del teatro. A veces también no suelo ser la protagonista de mi vida, sino la espectadora de la vida de otras personas, y a través de ello aprendo (M. Ruiz, comunicación personal, 16 de julio de 2022).

Finalmente cierra diciendo:

Creo que cuando uno ve una obra de teatro no piensa en que es lo que está viendo, sino lo relaciona con su vida. De repente ve algo en el escenario, pero también lo relaciona de manera interna y creo que hace revolucionar, de alguna manera, el pensamiento de las personas (M. Ruiz, comunicación personal, 16 de julio de 2022).

A través de su relato Marlene introduce una conexión fundamental que es tanto consigo misma como con las y los espectadores. Estar arriba del escenario despierta esa sensación de vértigo, de fluidez de la adrenalina, que la ponen en contacto con una verdad de sí, más allá del reflector. Del mismo modo, ese estado de apertura le permite captar que las y los espectadores también se han acercado a emociones propias como producto de la puesta en escena. Tanto actores como espectadores están llamados a poner en juego este tipo de conexiones emocionales que alteran, por un momento, los espacios de la realidad proponiendo otras perspectivas. En su relato Marlene capta esta condición y la lleva aún más lejos. El espectador encuentra en el teatro un vínculo con su propia realidad que lo lleva a “revolucionar” el pensamiento propio y añade a esta reflexión su propia plasticidad para vivir el teatro no sólo como actriz, sino también como espectadora. Ser espectadora de la vida de otros es para nuestra interlocutora motivo de aprendizaje.

Por último, la referencia al episodio de la solicitud a la abuela para que le preste la cuchara de madera que requiere para uno de los montajes, la misma noche en que muere, se vuelve decisiva en su inclinación al teatro como profesión. Marlene toma este suceso como herencia, como destino elegido por ella en sintonía con el deseo de la abuela que, con el gesto de hacerle llegar la cuchara de madera para la producción, aprueba sus inclinaciones a pesar de que en ellas la experiencia teatral no constituye un escenario que le permita ganarse la vida. Más allá de la posible aprobación de la abuela para orientar su vida hacia el teatro, el testimonio de Marlene pone en juego, al igual que como ocurre con Mayte, el peso dominante puesto en la representación que expresan sus familiares y personas de la comunidad, de un destino al que sólo

se le ve, a través de la búsqueda por salir de la pobreza como una urgencia, como una condición que únicamente se podrá modificar, si se adquieren alternativas inmediatas y a cualquier costo, de un ingreso económico. Hay pues un valor impuesto por las formas propias de la circulación y distribución desigual del capital, a las que toda corporeidad en condición de marginalidad se somete. Pero al mismo tiempo, los testimonios de las entrevistadas abren una fisura expresada como transgresión, donde se afirma otra corporeidad que potencia la puesta en acto de otros valores, que los escenarios del teatro comunitario hacen posible, a través de este juego de asociaciones y disociaciones que hemos mencionado y que muestran la posibilidad de existencia de otros espacios. En ambas reflexiones, tanto Mayte como Marlene enuncian en sus relatos y testimonios que las historias y la puesta en escena de las mismas, pueden de algún modo, modificar esa jerarquía de posiciones que clausura las opciones para quienes habitan formas precarias de vida.

La emancipación intelectual

Tomemos estas experiencias sobre el acercamiento al teatro de nuestras interlocutoras, e intentemos aproximarnos a la noción de emancipación descrita por Rancière y a través de ella hacer una lectura de lo que describen Mayte y Marlene. En el *Maestro ignorante* Rancière (2022), siguiendo la experiencia del pedagogo francés exiliado en los países bajos Joseph Jacotot, durante la segunda década del siglo XIX, describe a partir de la experiencia del francés con estudiantes de habla holandesa, lengua que él no conocía, cómo la enseñanza se apoyaba en un saber que consiste en mostrar la desigualdad de las inteligencias, es decir, un saber que más que un conjunto de conocimientos que el maestro posee, se inscribe en una posición que lo diferencia del alumno. De tal modo opera así, que el saber enseña, primero que nada, la distinción entre quien lo posee y el ignorante, y esa distancia sólo se remite al juego de las posiciones ocupadas. Así el alumno siempre será el ignorante por más que la brecha se cierre. Esta “verificación de la desigualdad de las inteligencias” como la nombra Rancière (2010, p. 16), es lo que Jacotot llamó embrutecimiento, y a esta práctica de embrutecimiento oponía otra práctica que consistía en la verificación de la igualdad de las inteligencias. Rancière describe esta práctica en los siguientes términos:

La distancia que el ignorante tiene que franquear no es el abismo entre su ignorancia y el saber del maestro. Es simplemente el camino desde aquello que ya sabe hasta aquello que todavía ignora, pero que puede aprender tal y como ha aprendido el resto, que puede aprender no para ocupar la posición del docto sino para practicar mejor el arte de traducir, de poner sus experiencias en palabras y sus palabras a prueba, de traducir sus aventuras intelectuales a la manera de los otros y de contra-traducir las traducciones que ellos le presentan de sus propias aventuras (2010, p. 17).

Es a esta verificación de la igualdad que Rancière llama emancipación intelectual. En ella, el aprendizaje no pasa por acercar el saber del alumno al del maestro. Esa práctica, se encarga de sostener siempre una condición desigual, en la cual habrá siempre un déficit que hace que una comunidad de los iguales no pueda encarnarse por cuerpos concretos (Rancière, 2022). La distancia que el alumno o el aprendiz tiene que salvar es producto de su propio proceso entre aquello que ya sabe y aquello que puede aprender. Es en esa ruta donde se desenvuelve el arte de llevar sus experiencias a la construcción de un lenguaje que, empleando las palabras que le son afines, busca nombrar lo que lo circunda y poner a prueba eso que nombra. De este modo traduce la experiencia propia o la que otros le comparten en una aventura personal, que, a través de la palabra, presenta a otros. Cuando Benjamin (2002) menciona en *El Narrador* que el relato conforma una experiencia común, hace referencia justamente a ello. La

narración es una práctica que supone un encuentro con el otro a partir de la palabra, y en ella, están presentes tanto el narrador como quien lo escucha. Ambos someten su experiencia a la producción del relato como fuente de encuentro de las mismas.

La emancipación intelectual se pone en juego entonces, en la medida en que el sujeto comprende que las estructuras que separan a quienes poseen determinadas capacidades respecto de quienes no las poseen, son en realidad estructuras de sujeción y de sometimiento (Ranciére, 2010). La emancipación introduce una supresión de esa frontera, de tal manera que, el ejercicio mismo de las capacidades se descentra del vínculo de sujeción entre el que sabe y el que no sabe. Así, la capacidad comienza a ejercerse a través de un ensayo constante donde el sujeto produce asociaciones y disociaciones y con ellas crea sentidos posibles tanto a su experiencia como a la que otros le comparten. Lo que esta condición está enunciando es la instauración de rupturas en el orden que determina las formas de enseñar, de aprender o de modificar la brecha de las capacidades. En ella, los tiempos y los espacios destinados a la enseñanza cobran otra dimensión. Al despojarse de las rutinas que parcializan el tiempo y las materias de esas competencias de acuerdo a una organización que preexiste al conocimiento mismo, la emancipación se convierte en lo que Butler describe con agudeza en torno a su reflexión sobre el discurso del amo y el esclavo en Hegel (Cabrera, 2021, p. 186). Señala la pensadora estadounidense que el apego del esclavo a su condición está vinculado al hecho de que ni su trabajo, ni los productos de su trabajo, ni su propia identidad le pertenecen. Estas esferas en las que se desenvuelve configuran en realidad una emanación del amo, que es el propietario de las mismas. Sin embargo, y es aquí donde cobra sentido la emancipación intelectual, en la medida en que el esclavo se afana en su trabajo, reconoce en la producción de objetos su propia actividad productora. Si bien hay en su trabajo un espacio y tiempo, que le son impuestos y a los cuales se somete, y que, además, él mismo no es propietario de los beneficios de su trabajo, la actividad creadora le permite reconocer signos de sí mismo cuya presencia está, de algún modo representada en los objetos que produce, y es reconocida como propia. Es ahí, señala Butler, que el esclavo encuentra el camino de la libertad.

Podemos llevar esta reflexión sobre la emancipación al campo de la escena teatral. Uno de los presupuestos de los que hemos hablado anteriormente, refiriéndonos al teatro comunitario, es que tanto los dramaturgos como los directores y actores probablemente no saben qué esperan de los espectadores, pero esperan al menos que algo ocurra, algo se mueva en ellos como producto de su intervención y con ello buscan salvar la distancia que separa la actividad dramática de la pasividad del espectador. Mayte encuentra un rasgo de vida esencial en aquel pasaje en que mira los rostros de los espectadores que se han transformado y nota que sus gestos muestran otra perspectiva de la vida cotidiana, aunque sea por unos instantes. Es en esa experiencia que aparece un resorte que la impulsa a continuar su acercamiento al teatro. La emancipación tiene lugar en la medida en que se pone entre paréntesis la distancia entre mirar y actuar. De este modo la mirada aparece como una acción que transforma la distribución de las posiciones. El espectador en términos de Ranciére “También actúa como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante” (2010, p. 19). Así, los espectadores ven, sienten y componen su propia creación, tal y como lo hacen los dramaturgos y los actores. Marlene deja en claro, de qué está hecha su propia composición como actriz al desvanecerse como una mujer que habita una región marginal en un mundo donde la precariedad se muestra tanto en términos materiales como subjetivos y culturales, para dar lugar a la vida de sus personajes. Es en esa transfiguración que Marlene encuentra la adrenalina que la empuja a actuar y a vivir, no sólo el teatro, sino la vida a través de múltiples representaciones que la sacan del escenario al cual está destinada como mujer y como habitante de un barrio marginal sitiado por la violencia.

Lo que está en juego es pues la producción de una intensidad de sentimientos que bien puede traducirse en una acción colectiva. Esos sentimientos que se erigen entre ambos, actor y espectador, como lo deja ver con toda claridad el relato de Marlene al referirse al sonido del llanto de los espectadores, está más allá de la búsqueda de producir algún tipo de reacción desde el primero hacia el segundo. Por el contrario, transmite un potencial para la expansión de este último, en sentidos que no están presentes hasta antes del acontecimiento teatral. No hay un lenguaje oculto que impulsa al espectador a actuar en determinada dirección. De este modo el poder común de los espectadores no reside en cobrar conciencia de su conformación como un cuerpo colectivo o comunitario. Es más bien el poder de “traducir cada uno a su manera, aquello que percibe y de ligarlo a una aventura intelectual” singular, por usar las palabras de Rancière (2010, p. 20), que lo vuelve semejante a cualquier otro. Marlene interpreta su propia percepción del teatro, de su lugar en él y de su potencial, a través del legado producto de la donación de la abuela. Ese legado la empuja a continuar, como un gesto de reconocimiento a su trabajo, en un mundo donde esa experiencia no tiene ningún valor. Pero abre otro valor situado en el despliegue de capacidades que hacen posible, por ejemplo, la conversión de un espacio usado como *garage* en una vieja casa del barrio, en un escenario teatral donde actores y espectadores de la comunidad construyen otras historias posibles acerca de sí mismos. Así, sumada a la adrenalina que siente cada vez que sale a escena, se pone en juego la capacidad de vivir la vida de sus personajes, tanto como la vida de otras personas, de mirar y de ser mirada. La manera en que Marlene asume su experiencia como actriz disipando su propia identidad y privilegiando la de sus personajes, le permite mostrar escenarios de vida a través de las obras que interpreta. De igual modo hace posible la creación de espacios escénicos donde la comunidad se expresa y advierte la existencia de otras posibilidades de vida donde no las hay. De este modo es posible reconocer diversas atmosferas de desenvolvimiento personal y colectivo y diversos territorios de vida, enriqueciendo no sólo la capacidad performativa de actores y espectadores, sino también, rehaciendo a su manera un mundo de vida. Es así como se pone en juego la reformulación de las relaciones establecidas entre el mirar y el actuar.

Hay pues diversos ordenes de composición que están ligados entre sí por la escena teatral, en los cuales cada una y uno, a su manera, interpretan una obra movilizadas por la capacidad de pensar y de sentir lo que en ella está en juego. Dramaturgos, directores, actores y espectadores convergen en una composición que es fruto de los primeros, pero cada una y uno traduce esa composición de acuerdo a sus propios escenarios de vida y crea con ello su propia comprensión. El teatro comunitario en este sentido no está empujando a establecer una unidad de conciencia en torno a una determinada problemática que el drama escénico pone sobre el espectador. No hay una intención de instruir al espectador, sino de producir una cadena de disociaciones que desbordan los lugares que a cada una y uno les corresponde jugar. La percepción del espectador está pues sujeta a esas disociaciones a través de las cuales enlaza lo que pasa en escena con retazos de su propia vida y recompone en ellos su capacidad anónima de nombrar y dar sentido a su propia historia. Marlene es clara al señalar cómo la escena teatral hace revolucionar el pensamiento de las personas y como transita, en su relato, de su condición como actriz, a su condición como espectadora del teatro y de la vida. Su experiencia en los pocos años de acercamiento a los espacios dramáticos le permiten expandir, tanto su capacidad de actuación, como de ser espectadora, observadora del drama que otros proponen. Mayte encuentra, en cambio, que el ser actriz no está únicamente relacionado con presentarse en escena. Para ella el teatro que no está anudado a la experiencia constante de transformación, de “hallarse siempre en otro sitio” no significa hacer teatro. Con ello abre en la idea de desplazamiento y deriva de las identidades un lugar significativo a través del cual los escenarios propician y estimulan la capacidad emancipadora afín al pensamiento de Rancière.

Para finalizar quiero señalar que las narraciones de Mayte y Marlene muestran cómo la experiencia teatral impacta sobre las formas de vida propiciando otras prácticas de reconocimiento de sí y de los otros, que ponen de relieve el deseo de ser de otro modo, de escapar a los límites que impone el contexto de marginación y con ello dar lugar a formas de desujeción. Así, cabe señalar que la emancipación intelectual es sobre todo un movimiento que transgrede los lugares ocupados y las funciones asignadas en esos lugares. Con ello se abre la posibilidad de buscar otro tipo de vida diferente a la habitual. La emancipación intelectual es entonces una ruptura con un modo de ser al que está sujeto cada lugar y las representaciones sociales que son asignadas a él. Es la posibilidad de acceder a una plasticidad propagada del cuerpo y de la palabra al margen de las formas de erosión de la vida individual y colectiva.

Cabe señalar que, a partir de esta lectura de la experiencia teatral en voz de estas dos actrices, la precariedad, o más preciso llamarla precarización de las formas de vida, tiene su soporte, no sólo en la discontinuidad contemporánea de los modos de empleo y sostenimiento de la vida para acceder a educación, salud, disfrute de la cultura y bienestar (Castel, 1997), sino también, en la vulnerabilidad a la que conduce la precariedad de expresiones emocionales o intelectuales. La emancipación intelectual es entonces una respuesta que, al abrir y transformar esta segunda manifestación de la vida precaria, también propicia la búsqueda de alternativas para modificar la primera.

Emancipación intelectual y emancipación política

La pregunta ahora es que tiene qué ver la emancipación intelectual con la emancipación política. Es decir, de qué manera ese hallazgo expuesto en la experiencia de Mayte y Marlene, que permite la expansión singular de sus posibilidades de vida como emancipación intelectual, ofrece vías para la creación de escenarios distintos de reconfiguración de las formas de distribución dominantes expresadas en un reparto determinado de lo sensible. Para intentar una respuesta quiero recurrir a la reflexión que pone en juego la filósofa colombiana Laura Quintana (2013), siguiendo el pensamiento de Rancière. En un texto titulado *Institución y acción política* Quintana se pregunta por la relación que existe entre la irrupción de un acontecimiento, como un referente central de la acción política, es decir la forma en que se transfigura el tejido común, y, por otra parte, la prolongación de esa transformación a través de una determinada organización. En otras palabras, la prolongación de la emancipación intelectual y la subjetivación o emancipación política que tienen un carácter discontinuo, en un modo de continuidad propio de la institución. La autora señala que la noción misma de subjetivación contempla dos perspectivas:

En un caso, la subjetivación atañe al cuerpo singular y a su movilidad singular y a cómo ella afecta, ya en su trazado particular, el paisaje de lo común; en el otro, en el caso de la emancipación o subjetivación política, atañe a la manera en que una corporalidad social puede ser confrontada e interrumpida en sus relaciones de desigualdad, a través de la manifestación colectiva de lo que podríamos llamar, por lo pronto, una “injusticia” (2013, p. 148).

Tanto en un caso como en el otro, se trate del cuerpo singular o de un cuerpo colectivo, el tema de la prolongación de la acción política pone en juego una relación discontinua entre la emancipación intelectual y emancipación política y la institución, que es el modo en el que se traduce en la segunda la búsqueda de continuidad de la primera. A pesar de ello, entre los trazos individuales de la emancipación intelectual que crean formas de desujeción respecto de las identidades asignadas por un modo de ejercicio de la desigualdad, tal y como ocurre en la experiencia de Mayte y Marlene,

y, la verificación colectiva de esa desigualdad capaz de confrontar las relaciones de dominación, hay una distancia que cabe examinar. Quintana lo formula en los siguientes términos:

En un caso, se trata de pensar la manera en que unas experiencias *otras* transgreden lo instituido, movilizándolo algunas de sus formas, para instituir otros modos de relación desde la fracturación de las identidades individuales; en el otro, se trata de pensar cómo puede fracturarse el mismo cuerpo social para mostrar que ese espacio unitario que se pretende común y equitativo está atravesado por unos que no cuentan, y cómo puede instituirse esta fractura, cuál es su relación con el orden instituido, y en qué medida permite confrontarlo (2013, p. 148).

En ambos casos, se trate de la emancipación intelectual o la emancipación política, la discontinuidad respecto de la forma institucional es una constante, sin embargo, la constitución de la emancipación o subjetivación política, desde la perspectiva de Quintana, estaría hecha de una multiplicidad de grietas que separan a los cuerpos singulares de las expresiones de sometimiento respecto de las identidades asignadas. Es decir que es a través de la multiplicación de las experiencias de emancipación intelectual, que se produce una potencia capaz de desactivar los paradigmas de la desigualdad presentes en las formas de dominación. Esta multiplicación de experiencias de emancipación intelectual, por lo general se expande en momentos históricos específicos, que son aquellos que dan lugar a las revueltas populares. Las constantes irrupciones de emancipación singular, es decir, la expansión de formas de rechazo a los lugares asignados, para usar la expresión de Blanchot (2007), cobran forma en un tiempo que suspende las categorías identitarias y las formas de distribución de estas en un orden de división de lo sensible. A pesar de ello, consideramos que esta expansión de las formas singulares de emancipación en formas de subjetivación política, no son sólo producto de esta multiplicación referida por Quintana, hay en ella, además, una especie de vasos comunicantes entre condiciones de vida vividas individualmente en un campo de relaciones arruinado según la expresión de Stoler (Quintana, 2021), y la gestación colectiva de un sentimiento de que ese daño es una expresión de un modo de desigualdad propia de un sistema colonial, capitalista.

Ahora bien, en los casos que hemos reseñado en este trabajo, la inscripción de las jóvenes actrices del grupo Los Cerritos en Chimalhuacán, en un espacio social donde existe la desigualdad en tan altos niveles y en los diversos planos de la vida (familiar, socioeconómico, cultural), es casi imposible la creación de escenarios que permitan el establecimiento de nuevas relaciones con el mundo, que lleven a nuestras interlocutoras a modificar su *ethos* de vida y a encontrar una voz propia que haga posible la producción de escenarios de igualdad y de despliegue de sus capacidades. Pero es justamente ahí donde cobra relevancia la voz de Eliot que muestra, cómo en el mundo natural, el tiempo está sujeto a esas transformaciones que hacen posible la aparición de la vida, ahí donde no existen las condiciones para que esta se despliegue. Unos versos más adelante de aquellos que hemos citado al inicio de este artículo, Eliot dice lo siguiente:

¿Cuáles son las raíces que prenden, qué ramas
se extienden en esos pétreos escombros? Hijo de hombre,
no lo puedes decir, ni adivinar, pues sólo conoces
un manojo de imágenes rotas en las que el sol golpea,
y el árbol muerto no cobija, ni consuela el grillo
ni mana el agua de la piedra. (Eliot, 2001, p. 3)

No hay pues manera de saber qué particulares condiciones hacen posible que una raíz “prenda entre los escombros”. Para que una interrupción de los mandatos propios

del ejercicio de la dominación ocurra y dé lugar a una emancipación intelectual, es necesario que se ponga en juego algún tipo de reconfiguración de ese orden simbólico dominante. Si bien estas transformaciones singulares que emanan en condiciones precarias movilizan palabras, sensaciones, expresiones corporales y sentidos que interrumpen un modo de ser establecido a partir de patrones, funciones y reparto de lugares en una determinada división de lo sensible, estas interrupciones singulares requieren de anudamientos con otras formas de interrupción, que van más allá de los individuos, producidas por un cuerpo social. Es esta multiplicación de las experiencias de emancipación intelectual la que puede dar lugar a una emancipación política. Es decir, a pensar un cuerpo social capaz de poner entre paréntesis las relaciones de desigualdad y confrontarlas.

Ese puede ser el lugar del teatro comunitario, una experiencia colectiva donde directores, actores y espectadores por igual, entran en un escenario capaz de abrir a las y los involucrados en un espacio de relaciones entre la palabra, la imagen y la mirada que, como lo señalaba Marlene en su relato de vida, revoluciona, de alguna manera, el pensamiento de las personas. El teatro comunitario sería entonces una capacidad de los distintos integrantes de la escena, que se ejerce a través de una constante recreación de asociaciones y disociaciones producidas por sus participantes, que permite vincular y reformular las relaciones entre espectadores, actores y creadores desdibujando las fronteras que los separan. Rescatar esta heterogeneidad y al mismo tiempo este despliegue de competencias o capacidades puede dar paso a reconfigurar nuevos contextos frente a ese mundo arruinado en el que subsisten quienes están condenados a la subsistencia.

Bibliografía

- » Agamben, G. (2016). *El fuego y el relato*. Sexto Piso.
- » Benjamin, W. (2008). *El Narrador*. Metales Pesados.
- » Bertaux, D. (2005). *Los relatos de vida. Perspectiva etnosociológica*. Ediciones Bellaterra.
- » Blanchot, M. (2007). *La Amistad*. Trotta.
- » Cabrera, R. (2021). En los bordes de la biopolítica. *Nomadías*, (30), pp. 165-189. <https://nomadias.uchile.cl/index.php/NO/article/view/66097/69719>
- » Cabrera, R. (2015). El escenario, el espectador y el encuentro con el otro. En C. Salazar y R. Cabrera (Coords.), *Nos quieren enterrar, olvidan que somos semilla. El devenir de las nuevas insurgencias*. Universidad Autónoma Metropolitana y Juan Pablos.
- » Castel, R. (1997). *La metamorfosis de la cuestión social*. Paidós.
- » Eliot, T.S. (2001). *Tierra Baldía* (Traducción de Juan Malpartida). Círculo de Lectores. https://www.madrid.org/fo/2010/es/prensa/pdf/poema_the_waste_land.pdf
- » Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales*. Paso de Gato.
- » Domínguez, J.C. y López, J.C. (2021). *Autonomía y resistencia en el Siglo XXI: voces del teatro independiente en la Ciudad de México*. Instituto Mora.
- » Quintana, L. (2021). *Rabia. Afectos, violencia, inmunidad*. Herder.
- » Quintana, L. (2013). Institución y acción política: una aproximación desde Jacques Rancière. *Revista Pléyade*, (11), pp.143-158. <https://www.revistapleyade.cl/index.php/OJS/article/view/196>
- » Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.
- » Rancière, J. (2022). *El maestro ignorante*. Libros del Zorzal.
- » Rancière, J. (2011). *El tiempo de la Igualdad*. Herder.
- » Rancière, J. (2007). *En los bordes de lo político*. La Cebra.
- » Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Universidad Autónoma de Barcelona.
- » Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección*. Tinta Limón.
- » Turner, V. (2013). *La selva de los símbolos*. Siglo XXI.
- » Virno, P. (2021). *Sobre la impotencia*. Tinta Limón.