

CONFLICTO, TEATRO Y CARTOGRAFÍA: ALGUNAS LÍNEAS SOBRE LA MUESTRA ESTATAL DE TEATRO DE MICHOACÁN 2016

Said Antonio Soberanes Benítez

Quisiera hablarles de la Muestra Estatal de Teatro de Michoacán 2016 (MET 2016) que tuvo lugar del 13 al 20 de agosto de ese año, debido a que necesito reflexionar no sólo sobre el trabajo escénico, las estrategias institucionales y los mecanismos escénicos que se llevan a cabo en Michoacán, sino principalmente sobre aquello que se está diciendo sobre el teatro por parte del Estado.

Para ello, quiero pensar a la MET 2016 más allá de sus efectos inmediatos y contextualizarle como un dispositivo en términos foucaultianos (mecanismos de operación generados desde un poder que en su accionar generen a su vez nuevas líneas de visibilidad y enunciación) y como performance, es decir “investigar qué hace el objeto, cómo interactúa con otros objetos u otros seres”.¹

El gesto más sencillo sería acumular los diferentes comentarios sobre las distintas obras presentadas y hacer una lista

¹ Richard Schechner, *Estudios de la Representación. Una introducción*, México, FCE, 2012, p. 62.

ordenada de qué es lo mejor y lo peor del teatro en Michoacán. Volverme juez desde un espacio de comodidad y desechar todo aquello que no entre en mi propia perspectiva de calidad. Funcionar de crítico teatral ceñido a una estética “autónoma” más o menos coherente que sirva de criba del arte, pero no me urge este texto por motivos meramente poéticos.

Un estudio delimitado de las obras presentadas deberá ser motivo de otro trabajo que tome en cuenta lo revisado aquí; me conformo en este texto con presentarles afinidades, diferencias y relevancias de esos trabajos, aunque no ahonde en sus particularidades.

¿Qué se muestra, qué se dijo desde la Secretaría de Cultura de Michoacán que era el teatro michoacano? Para ello, concibo metodológicamente, en esta pregunta, a la MET 2016 como un dispositivo y un performance social que tiene lugar en múltiples espacios y posiciones, pero cuya función es la cohesión de un discurso desde un gesto. Para responder, se hace necesario interconectar el gesto al contexto, entender la acción performática de enunciar “aquello que el teatro es”, con su marco de enunciación. ¿En qué situación se encuentra el estado que lucha por enunciar que “a pesar de todo” realiza teatro?

Para contestar estas preguntas quisiera organizar el trabajo en tres apartados: histórico, cartográfico/expositivo y narrativo. En el primero contextualizaré sobre las condiciones en las que se encuentra el estado y en las que sucedió la muestra; en el segundo quisiera reflexionar sobre los espacios y lugares que participaron en esta muestra, para en el tercero poder repasar desde estos sitios los resultados de la misma.

HISTÓRICO

Michoacán ha vivido en los últimos 10 años una importante cantidad de experiencias y conflictos que deben ser tomados en cuenta

para pensar su presente. Por un lado, tenemos la crisis de seguridad, la guerra abierta en Michoacán, cuyos gestos más relevantes a nivel nacional son del conocimiento popular.

El periódico *La Jornada* reporta el 7 de septiembre de 2006 que, aproximadamente al filo de la 1:30 de la madrugada,

un comando armado irrumpió en un centro nocturno del municipio de Uruapan, Michoacán, y tras amagar a las personas que ahí se encontraban y hacer disparos al techo arrojó en la pista de baile cinco cabezas humanas, junto a las cuales colocaron una cartulina con el mensaje: “La familia no mata por paga. No mata mujeres, no mata inocentes, sólo muere quien debe morir, sépanlo toda la gente, esto es justicia divina”.²

Esto, como nos lo ha señalado Diéguez, cumplió una función coercitiva al convertir a la corporalidad “en un territorio resignificado para que a través de él hable determinado poder”,³ recordando que funcionó gracias al descuartizamiento de cinco personas. La amenaza y el *memento mori* tenían como objetivo intimidar al cártel de los zetas, pero el mecanismo ya involucraba a la población.

Además, el mensaje de la cartulina pretende homologar la lectura de estos cuerpos y, como diría Marranca, hablando de mediaturgia, pensar que “todo es superficie. Las imágenes [o en este caso los cuerpos] no ilustran ni profundizan el entendimiento y no crean ningún sentido de profundidad”.⁴

² “Arrojan 5 cabezas humanas en centro nocturno en Uruapan”, en *La Jornada*, 7 de septiembre de 2006. En www.jornada.unam.mx/2006/09/07/index.php?section=estados&article=037n1est (fecha de consulta: 9 de septiembre de 2016).

³ Ileana Diéguez, “Necroteatro. Iconografías del cuerpo roto y sus registros punitivos”, en *Investigación teatral*, vol. 3, núm. 5, 2013-2014, pp. 16 y 17.

⁴ Bonnie Marranca, “La escena como diseño. La mediaturgia de *Firefall* de John Jesurun”, en Manuel Bellisco, María José Cifuentes y Amparo Écija [eds.], *Repensar la dramaturgia/Rethinking dramaturgy*, Madrid, CENDEAC, 2011, p. 203.

El 15 de septiembre de 2008, la ciudad de Morelia tuvo un momento crucial, amargo y oscuro. El estallido de múltiples granadas durante el grito de Independencia en la plaza principal de la ciudad, por un lado, fue la respuesta mediática más intensa de los Zetas a la Familia Michoacana y, por otro, el comienzo expreso y extremo de una militarización del estado, que hizo evidente a nivel nacional que la estrategia del narcotráfico y de los militares era el ataque sin cuartel y sin distinción.⁵ La radicalización del neocroteatro y de su estrategia de superficie.

Para terminar este recorrido excesivamente sencillo por el contexto de violencia e impunidad que ha tenido el estado, hay que recordar a las autodefensas indígenas, como el autogobierno de Cherán K'eri desde 2011, como resistencia a los talamontes/narcotráfico que sometían al pueblo, o el sonado caso de Ostula y el surgimiento de las autodefensas en febrero de 2013, en las comunidades de La Ruana, Tepalcatepec y Buenavista. Estas, ante un exitoso pero predatorio sistema tributario por parte de Los Caballeros Templarios, decidieron levantarse en armas (queda la duda del origen de estas), y durante ese año llevaron a cabo una campaña que les condujo a controlar de manera más o menos autónoma la costa, tierra caliente, la sierra sur y la meseta purépecha. A este movimiento se le confrontó, reguló y desapareció por medio del encarcelamiento de sus líderes, la inclusión de otros más en el sistema policiaco o con el ultimátum del comisionado de Seguridad, Alfredo Castillo.⁶ Este punto se volverá de gran relevancia más adelante.

⁵ *Cfr.* D. Rea, P. Ferrari y M. González, "Soldados mexicanos: ¿manos prestadas?", en *El País*, 29 de agosto de 2016, América. En <http://elpais.com/especiales/2016/soldados-mexicanos-manos-prestadas/> (fecha de consulta: 9 de septiembre de 2016).

⁶ Jaime Rivera Velázquez, "Crimen organizado y autodefensas en México: el caso de Michoacán", en *Perspectivas*, junio de 2014. En <http://library.fes.de/pdf-files/bueros/la-seguridad/10845.pdf> (fecha de consulta: 9 de septiembre de 2016).

Esta inseguridad conlleva a una crisis turística que a finales de 2010 redujo la afluencia de visitantes en un 80 % de lo previsto.⁷ A pesar de esto, durante los últimos cinco años se ha enarbolado como una de las opciones de reconstrucción social más evidente y efectiva (la veracidad de este supuesto es una duda que me sigo cuestionando), se aprovecha su eficacia a corto plazo y su facilidad para generar empleos medianamente pagados e intentar contrarrestar las raíces económicas del problema de seguridad.⁸

En el ámbito artístico y cultural, esto generó una proliferación de festivales y encuentros nacionales e internacionales cuya continuidad⁹ nunca ha estado asegurada. En el rubro teatral puedo mencionar el Festival Iberoamericano de Teatro que tuvo lugar por una sola ocasión, en 2009, o el Festival Internacional de Teatro Escena Abierta, que este año tuvo su segunda emisión con enorme dificultad por recortes presupuestales y errores administrativos.

De este modo, la promoción turística, como herramienta de reconstrucción del tejido social, se ha convertido en una de las finalidades más concretas de la Secretaría de Cultura del estado de Michoacán.

Finalmente, en este apartado, habría que discutir los mecanismos concretos con los que la Secretaría de Cultura Federal ha tratado de “reinculcar” la experiencia de las muestras estatales, como concurso o competencia para después llevar a cabo distintas muestras regionales. Esto con la intención de que la

⁷ Miguel García Tinoco, “Baja 80% el turismo en Michoacán por la violencia”, en *Excelsior*, 27 de diciembre de 2010. En <http://www.excelsior.com.mx/node/699461> (fecha de consulta: 9 de septiembre de 2016).

⁸ Sobre este tema *cfr.* Juan Manuel Asai, “El turismo en la crisis de Michoacán”, en *Crónica*, 6 de febrero de 2014. En <http://www.cronica.com.mx/notas/2014/813571.html> (fecha de consulta: 9 de septiembre de 2016).

⁹ Más allá de los “dos grandes” el FICM y el Festival de Música de Morelia.

elección de la obra para la región Centro Occidente tenga más legitimidad.

Mayoría de edad, “contar con requerimientos mínimos necesarios para un traslado fácil y accesible”, exclusión de “obras en cuyo reparto participen menores de edad” y la entrega de un reporte de actividades para la Secretaría son lineamientos de participación que se asemejan mucho más a los de una preselección que a los de un muestreo y que restringen de forma un tanto estricta el tipo de obras que podían participar en la muestra.

La selección oficial, al no incluir de manera activa al departamento de Teatro de la SECUM, hizo infructuosas reuniones que algunos miembros de la comunidad teatral michoacana estábamos teniendo con la encargada del departamento (C. Selma Paola Sánchez Pérez), quien, para lograr un ejercicio mucho más incluyente, organizó una “programación alterna” que permitiera ir más allá del escalafón en las obras que se expusieran.¹⁰

CARTOGRÁFICO/EXPOSITIVO

Con lo anterior, habrá que reflexionar entonces cómo y en dónde se expuso el resultado de esta convocatoria.

Lo primero es que el teatro michoacano resulta ser moreliano y últimamente también uruapense. De 19 obras, 11 fueron de Morelia, 7 de Uruapan y una incursión de la CDMX actuada y escrita por una moreliana. Pareciera que los dos únicos espacios en diálogo escénico fueran la meseta p'urhépecha y la zona lacustre. La centralización de las experiencias escénicas puede

¹⁰ Se inscribe a este interés, por pensar a la MET 2016 como muestreo más que como concurso, las reflexiones en proceso de publicación que tuvieron lugar durante el 2º Congreso Nacional de Teatro, en el marco de la 37 Muestra Nacional de Teatro, en torno a la utilidad y operación de estas funciones estatales para la movilidad y crecimiento de la comunidad teatral.

bien no ser motivada por cuestiones administrativas y la falta de difusión de la convocatoria, sin embargo, resulta interesante que los dos espacios que a nivel nacional fueron los testigos más escandalosos del movimiento del narcotráfico en Michoacán sean los representantes del arte teatral.

Ahora bien, además de la ciudad de Morelia, donde el concurso MET 2016 tuvo lugar, hubo cuatro sedes alternas: Ixtlán, Pátzcuaro, Tacámbaro y Tlalpujahua (mapa 1), ubicados en las regiones Oriente, Zona Lacustre y Lerma-Bajío. La localización de estos espacios no me parece gratuita dado que evade los sitios más conflictivos de la ya citada inseguridad (mapa 2).

Es en este sentido que señalo una estrategia muy evidente por parte de la organización de este evento: primero, la exposición fundamentalmente de espacios atacados en términos nacionales por el narco, por motivos turísticos; segundo, la exclusión de lugares donde el conflicto ha generado la mayor réplica, por motivos de seguridad.

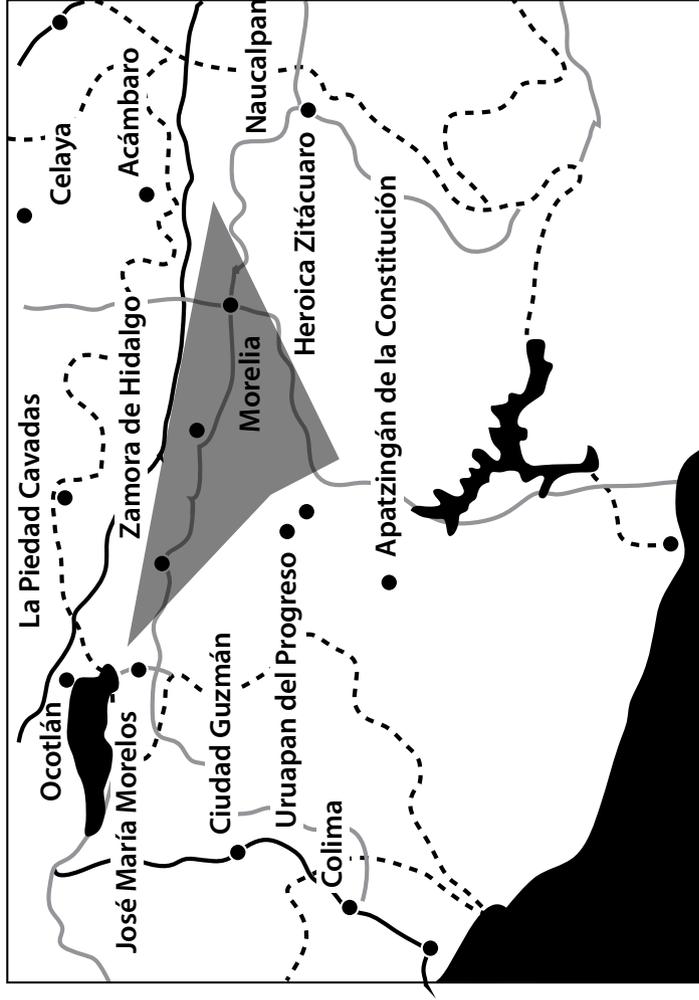
A la par, en Morelia, podemos observar el uso de espacios privados para realizar este evento, debido a la pérdida de los teatros públicos, misma que no ha sido resarcida ni se ha discutido un plan oficial de solución al conflicto.

NARRATIVO

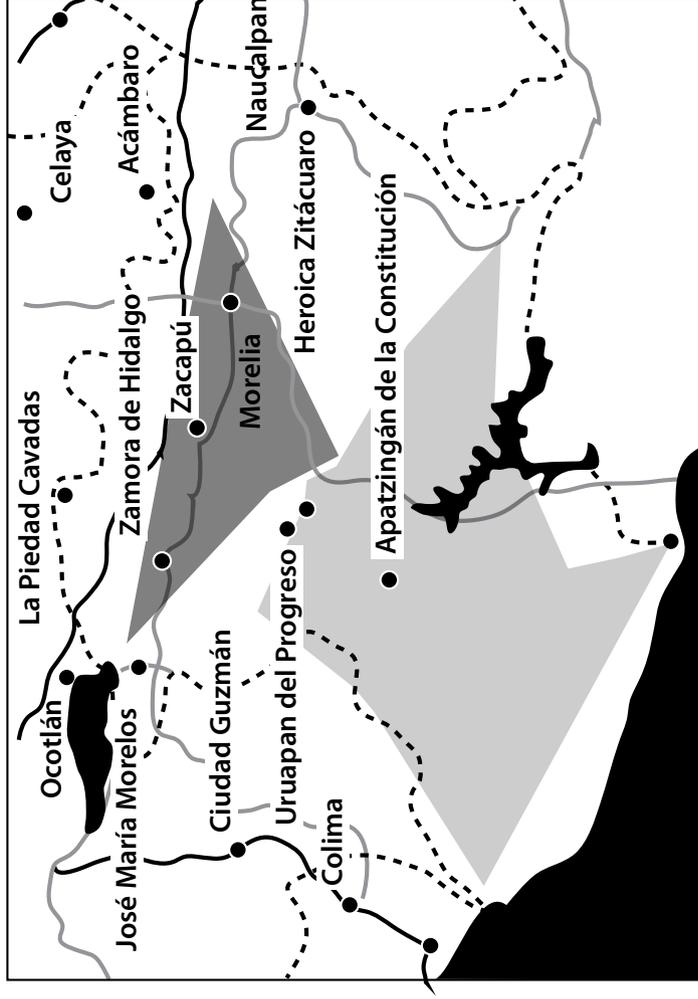
¿Entonces qué hubo en la MET 2016? Dadas las características de la convocatoria, la Muestra se caracterizó por priorizar montajes con escenografía minimalista, con preferencia en los monólogos, con poco diálogo creativo.

Obras como “Desencantadas”, de La coregía, o “Historias de Terror”, de Uno más otros teatro, que tienen un elenco variado, son construidas escénicamente como espectáculos de monólogos. Aunque la primera se ha organizado más como una suerte

Mapa 1



Mapa 2



de *stand up* y la segunda llega a tener diálogos en niveles secundarios, la meta y finalidad de ambas es la narración de historias breves cuyo sentido sea expuesto por una sola persona.

Podemos ver ese camino en el trabajo creativo de Manuel Barragán, el principal expositor del teatro michoacano a nivel nacional actualmente. La dramaturgia de Barragán ha recurrido al diálogo y a la confrontación de varios personajes en constante tensión. Ha hecho obras de corte realista con requerimientos muy específicos, como su versión personal de *Antígona*, “Antonia”; sin embargo, sus últimos trabajos, como “Se venden mace-tas”, obra con la que participó en esta MET 2016 y “A lo mejor te encuentro”, con la que giró por la República Mexicana y que tuvo funciones en Buenos Aires durante el 2015 y 2016, son monólogos que, intercalando la narraturgia y la interpelación directa al público, tratan de exponer el problema del abandono conyugal por el contexto de impunidad y violencia desde la individualidad.

El caso donde podemos ver con más claridad no sólo la elección creativa sino sus consecuencias expresivas, es en la obra “Bajo el dintel”, de Contrapeso, en la que una mujer en escena dialoga únicamente con una voz que nunca entra al escenario, pero está ahí replicándole sin rostro ni cuerpo visible. El hecho de no traer al sujeto dialogante a escena resulta en un monólogo esquizofrénico, en el que la otredad es, meramente, una exposición teórica distanciada de su presencia, poniendo atención en su confrontación permanente.

Resulta interesante de esta perspectiva que el monólogo en su uso poético tienda a la confrontación con un otro no visible a quien le impondrá una opinión cuyos motivos no suelen quedar claros, como pudimos observar en “Gertrudis y otras guer-ras”, de Pentagrama/Posada, en la que una mujer defiende dis-cursivamente el papel femenino en la Independencia, sólo para finalmente regresar a un discurso nacionalista donde volvemos a perder de vista el papel.

El minimalismo escénico parecería, por otro lado, una postura creativa propia de la comunidad, si no fuese porque hemos visto que en la misma convocatoria se señala como requerimiento cierta simplificación técnica (para abaratar costos) para poder participar.

En varios de los trabajos presentados, particularmente en “Cuentos de Terror” o “Filial en 4”, de 4 Letras Teatro, pudimos observar cómo el discurso aparecía generalmente “a pesar de” las limitaciones técnicas que se le impusieron.

Aun así, trabajos como “Franz Kafka: un mexicano cualquiera”, de Teatro Conversor, los límites se adoptan como mecanismo funcional para generar una crítica de los mismos al poner en cuestión la operatividad de la burocracia; “Memorias domésticas de Marquitos Lambert”, de La Sombra Rinconera, es el reto del límite el que funciona como motor del montaje, o “Maraca y Pandereta, una historia en Do Mayor”, de Cronopio Colectivo de Arte Escénico, que desde el clown nos mostró cómo hiperfuncionalizar la utilidad de los elementos escénicos, nos pueden dar cuenta de las distintas formas en que algunas de las experiencias escénicas están aprovechando las limitaciones técnicas “para” hacer aparecer su discurso “desde” el límite.

De aquí, también podemos rescatar otro hecho: no existe una constante creativa reflexionada conjuntamente, sólo podemos ver ciertas sucursalizaciones de movimientos de escala nacional, las cuales no parecen haber generado raíces con la comunidad, pues parecen trabajos monolíticos que no encuentran réplica en los demás creativos. Radio Teatro, Cabaret, Clown, Absurdo, Costumbrismo resultan corrientes solitarias al no encontrar entre ellas confirmación ni rechazo.

Al comparar obras de formato similar, como “Gertrudis” y “Franz Kafka”, podemos observar que operaciones técnicas que resultan efectivas en “FK” para la transición de escenas, como cambiar vestuario en escena o el movimiento de escenografía, parecen no ser siquiera reconocidas en “Gertrudis” como opción.

CONCLUSIONES

¿Qué significa entonces en este encuadre la MET 2016? ¿Qué es el teatro que se está haciendo en Michoacán?

Si lo pensamos como dispositivo, reconozco un ejercicio que prioriza la construcción de una red de turismo cultural, exacerbando las posibilidades de reintegración social que permite este, por encima de la posibilidad de ser un espacio de diálogo creativo que permita reevaluar el trabajo artístico de acuerdo al contexto, tratando de realzar turísticamente a dos ciudades importantes: Uruapan y Morelia. Por lo que los resultados que deberíamos esperar de este ejercicio serían una recuperación paulatina del turismo y la desaparición lenta del contexto de violencia. Del mismo modo, se esperarían obras que tendieran a su espectacularización y su fácil compra-venta.

Este dispositivo, sin embargo, “funciona fallidamente”, por un lado, porque genera en su presentación una frontera explícita entre la zona de conflicto/“pacificada”, por lo que las supuestas capacidades reintegrativas del turismo resultan inútiles; por otro, porque no reconoce a la comunidad teatral como tal y espera obras que no responden al contexto de la institución teatro michoacano, ni al interés de los creadores, ya que el cuerpo del proyecto federal no concibe a esta MET 2016 como un espacio de crecimiento estatal, sino regional.

Como performance, abre una amplia cantidad de dudas. ¿Qué teatro se está haciendo en la zona de conflicto? ¿Cómo es que la superficialidad narrativa del narco ha afectado al texto escénico? ¿Hay relación entre la forma tan propia con la que se experimenta el monólogo con las formas en que narra la política? Estas preguntas organizan una línea de reflexión futura para el estudio de la comunidad teatral en Michoacán.

BIBLIOGRAFÍA

- “Arrojan 5 cabezas humanas en centro nocturno de Uruapan”, en *La Jornada*, 7 de septiembre de 2006. En www.jornada.unam.mx/2006/09/07/index.php?section=estados&article=037n1est (fecha de consulta: 9 de septiembre de 2016).
- Asai, Juan Manuel, “El turismo en la crisis de Michoacán”, en *Crónica*, 6 de febrero de 2014. En <http://www.cronica.com.mx/notas/2014/813571.html> (fecha de consulta: 9 de septiembre de 2016).
- Diéguez, Ileana, “Necroteatro. Iconografías del cuerpo roto y sus registros punitivos”, en *Investigación teatral*, vol. 3, núm. 5, 2013-2014.
- García Tinoco, Miguel, “Baja 80% el turismo en Michoacán por la violencia”, en *Excelsior*, 27 de diciembre de 2010. En <http://www.excelsior.com.mx/node/699461> (fecha de consulta: 9 de septiembre de 2016).
- Marranca, Bonnie., “La escena como diseño. La mediaturgia de *Firefall* de John Jesurun”, en Manuel Bellisco, María José Cifuentes y Amparo Écija [eds.], *Repensar la dramaturgia/Re-thinking dramaturgy*, Madrid, CENDEAC, 2011.
- Rea, D., P. Ferrari y M. González, “Soldados mexicanos: ¿manos prestadas?”, en *El país*, 29 de agosto de 2016, América. En <http://elpais.com/especiales/2016/soldados-mexicanos-manos-prestadas/> (fecha de consulta: 9 de septiembre de 2016).
- Rivera Velázquez, Jaime, “Crimen organizado y autodefensas en México: el caso de Michoacán”, en *Perspectivas*, junio de 2014. En <http://library.fes.de/pdf-files/bueros/la-seguridad/10845.pdf> (fecha de consulta: 9 de septiembre de 2016).
- Schechner, Richard, *Estudios de la Representación. Una introducción*, México, FCE, 2012.