

Ilustraciones: LETRAS LIBRES / Jonathan López

EL ESTADO DE LAS ARTES EN CINCO CONVERSACIONES

Se aplaude al arte nacional. En sus diversas manifestaciones, parece vivir un buen momento. Cineastas que doman a la bestia hollywoodense; artistas que cotizan por millones. Del extranjero llegan los ecos de vítores y premios, y eso apacigua, enorgullece, tranquiliza. Por fortuna el escenario artístico nacional es mucho más amplio y diverso. Para iniciar el año 2014 pretendimos dar voz a esas expresiones diversas y variadas, dentro de cinco disciplinas. Organizamos cinco conversaciones con un cineasta, un colectivo de danza, un dramaturgo y director de teatro, una artista sonora y un curador. Sus opiniones sobre el estado de las cosas resultan reveladoras y refrescantes: ni todo es tan optimista, ni las críticas fáciles repercuten. Las cinco áreas son tan diversas y resisten a ser sintetizadas o resumidas: sus problemas son complejos y particulares. Entre ellas comparten, si acaso, una preocupación por la vitalidad, por el quehacer y por la crítica a través de la creación que resulta intemporal. —

Entre los cineastas, los documentalistas

CINE

CONVERSACIÓN CON SEBASTIÁN HOFMANN

GABRIEL LARA VILLEGAS

Amigo escéptico, cinéfilo desencantado, te tenemos un aviso: las alegrías del cine hecho en México no están saliendo de las billeterías más gordas, sino de las casas pequeñas, de las mentes con más soluciones que ambiciones. *Heli*, *Los insólitos peces gato*, *La vida después*, *Cuates de Australia*, *Quebranto*: todas ellas están dispuestas a defender esta postura. Otro ejemplo: *Halley*, de Sebastián Hofmann, cuya historia importa menos que su textura: un hombre no vivo, vigilante de un gimnasio, lucha contra la

putrefacción de su cuerpo, en una ciudad de México a la que más bien le importa poco lo que le suceda. La película ha cosechado más de un premio, especialmente en los certámenes de cine de género. Posiblemente ha creado un pequeño culto entre los fanáticos del horror, quienes aprecian su gusto por lo sensorial, por lo viscoso —por su *morbidez*.

¿Será que, como la gastronomía callejera, el cine mexicano de bajo presupuesto ha brillado a fuerza de resolver problemas con imaginación

financiera y un ímpetu por trabajar *a como dé lugar*? Hofmann opina que sí. Al treintañero realizador lo sentamos en el banquillo del crítico para hablar sobre la salud del cine mexicano contemporáneo.

■

¿Crees que el cine hecho fuera de México, como el de Cuarón o Del Toro, o el cine que hacen extranjeros en México es *cine mexicano*?

Me gusta que les esté yendo bien a Del Toro, a Cuarón, a Iñárritu, haciendo películas con la máquina que es Hollywood, pero no creo que sean películas mexicanas: no están

hechas aquí y las temáticas no tienen nada que ver con México. No es un cine social ni de protesta, no es un espejo como el cine de Amat Escalante. ¿Cómo dices que unos robots gigantes peleando contra godzillas en el Pacífico tienen algo que ver con México? El otro día oía que Cuarón dijo que quería hacer una *statement* en la primera toma donde sale México de cabeza. No sé qué es lo que quiso decir, no sé si eso ya la hace una película mexicana, pero más allá de eso me parece la historia de dos astronautas gringos perdidos en el espacio.

Hay gente que considera que el grueso de la mejor producción mexicana está en el documental.

¿Tú qué opinas?

Estoy de acuerdo. Creo que de los cineastas contemporáneos, los documentalistas son más interesantes; a los de ficción los siento confundidos, más consentidos por el *statu quo*, por los fondos. Hay un estigma contra los documentalistas, pero gente como Eugenio Polgovsky, José Álvarez o Everardo González han hecho bien las cosas. Están más interesados en hablar de México y un poco más conscientes de dónde nacieron. Están reinventando la manera de retratar la realidad, la están haciendo *poética*.

El cine mexicano de bajo presupuesto está poblado de personajes solitarios, aplastados por el tedio, a menudo huérfanos.

¿De dónde provendrá esta tendencia?

A lo mejor nunca superamos *Los olvidados*, de Buñuel, o el melodrama mexicano para el caso. A lo mejor tiene que ver con el CCC (Centro de Capacitación Cinematográfica), muchos han estudiado ahí. No tengo una respuesta muy clara, habría que preguntarle a todos los realizadores si al escribir dijeron “con esta fórmula voy a entrar a Cannes”. Hay gente que piensa así, definitivamente, hay gente que hace cine para festivales.

¿Qué autores o tradiciones extranjeras crees que tengan más peso ahora en el cine de bajo presupuesto mexicano?

Para mí, los europeos como Ulrich Seidl o Michael Haneke, sin duda han influido mucho, como en el cine de Amat Escalante. Quizás otros capos que están haciendo las cosas bien como Roy Andersson o Giorgos Lanthimos.

¿Qué le haría más falta al cine mexicano de bajo presupuesto?

¿Dinero, capacitación, mundo?

A lo mejor desburocratizar al *Incine* de entrada, ser más equitativos, no caer en favoritismos de compañías productoras. Hay gente muy brillante que a veces se las ve muy negras. Creo que es una cosa de recursos bien dados. También hay que tener en cuenta que el cine es una fuente de ingreso real. Los técnicos cinematográficos sí viven de esta industria. Una película genera empleo y le da de comer a muchas familias. —



Sinestesia disparada por el sonido

ARTE SONORO

JULIÁN WOODSIDE

CONVERSACIÓN CON LESLIE GARCÍA

Los artistas pop hacen instalaciones sonoras y los artistas experimentales hacen canciones pop. Los límites entre las distintas ramas de la creación musical y sonora se han encaminado hacia la transdisciplinariedad y la vinculación orgánica entre la tecnología y la expresión humana. En este sentido, y trascendiendo las nociones de arte sonoro, música experimental y exploración

tecnológica, Leslie García se inspira en el DIY (“do it yourself”) y la cultura *open source* para desarrollar proyectos de colaboración creativa entre científicos, artistas y público.

Investigadora, docente y artista autodidacta, Leslie acompaña su obra con una profunda reflexión teórica y pedagógica. Ha formado parte de diversos colectivos (DreamAddictive, Astrovandalistas) y ha participado en varios espacios internacionales (Medialab-Prado, Festival Píksel, NanoLab en Río de Janeiro), además de presentar recientemente su obra “Pulsu(m) Plantae” en los festivales *Transitio_MX* y *MUTEK.mx* en la ciudad de México. “Cada vez es más común encontrar músicos que trabajan con artistas sonoros”, piensa.

¿Cómo consideras que ha influido en tus procesos creativos el haber crecido en Tijuana?

La experiencia de la frontera tiene que ver con el encuentro de herramientas para trabajar desde un estado de precariedad y emergencia. Es por esto que la visión del *open source* y el DIY son formas que considero indispensables para las prácticas emergentes de arte, de ciencia y tecnología. En el norte la colaboración surge como necesidad, para generar nuestros propios recursos uno aporta a la comunidad lo que sabe y puede compartir, y eso que cada uno deposita es único e invaluable. Por eso es tan importante el tema de la documentación y los tutoriales, porque algo que se desarrolla aquí en México puede complementar otra exploración en cualquier otro lugar del mundo y viceversa.

Y en este sentido, ¿cómo ves el panorama de la música y el arte sonoro?

Cada vez es más común encontrar músicos que trabajan con artistas sonoros, con desarrolladores de *hardware* y de *software* que buscan explorar territorios que antes no eran indispensables para la música. Se trata de generar experiencias sensoriales más completas, sinestesia disparada por el sonido.

¿Para ti cuál es la principal diferencia entre “músico” y “artista sonoro”?

Se trata de un tema de lenguaje y formato. La música tiene un lenguaje definido que se aborda desde la composición, discurre en un código de notaciones donde los tiempos y ritmos conforman estilos. El arte sonoro viene de una tradición de ruptura del lenguaje musical, con la exploración de los sonidos cotidianos, de los ruidos que emergen al ritmo del desarrollo de nuestras sociedades.

¿Qué opinas de que cada vez que surge una tecnología o herramienta en los procesos creativos suele ser al tiempo aplaudida y criticada?

La tecnología tiene una clara dualidad: por un lado, provee de medios para solucionar problemas, para extender una habilidad, mientras que, por el otro, amputa, anula el origen de esa misma habilidad. Cuando se desarrolla tecnología y herramientas es muy importante mantener una postura crítica al respecto, observar de forma esencial qué es lo que está aportando y limitando. No se trata de cuántos aparatos puedas manejar, desarrollar o mandar a producir, sino de cómo la construcción y el desarrollo de los mismos ayudan a transmutar tu propia visión del mundo.

Te has legitimado mediante tu trabajo en tres ámbitos que, nos guste o no, pareciera que tienen todavía una brecha de género, al menos en México: el arte sonoro, la tecnología y, en menor medida, la música. ¿Qué opinas?

Definitivamente los espacios del arte sonoro, la tecnología y la música tienen una asimetría de géneros. Somos muy pocas mujeres trabajando en estos temas y muchas veces por no encontrar espacios para los discursos que manejamos, que son muy distintos a los discursos masculinos, se nos aplica una política de invisibilidad. Esta brecha se está acortando cada vez más, primero por el surgimiento de prácticas feministas relacionadas a procesos tecnológicos, y segundo porque cada vez más los espacios, los

curadores, están abriendo sus puertas para diálogos horizontales. Falta mucho trabajo en este terreno, pero creo que se están logrando avances. —



El teatro como contrapeso

A. ESCÉNICAS

VERÓNICA
BUJEIRO

CONVERSACIÓN CON
ALBERTO VILLARREAL

Alberto Villarreal es dramaturgo y director de teatro. Se le podría definir como un ensayista que hace teatro posdramático y experimental. Sus puestas en escena son una búsqueda de formas poco tradicionales de narrar: de 2006 a 2009 dirigió sus desmontajes ensayísticos —*Ensayo sobre la inmovilidad*, *Ensayo sobre la melancolía* y *Ensayo sobre débiles*— y hacia el final del año pasado presentó *El lado B de la materia*. El teatro en México, piensa Villarreal, “vive una de sus mejores épocas”.

¿Podrías aventurar un diagnóstico del teatro en México a comienzos de 2014?

Erróneamente se ha intentado que el teatro imite a la política y a la economía aplicando su mismo sistema de valores: éxito, rentabilidad, reconocimiento, prestigio... Sin embargo, la naturaleza del teatro, en su accionar práctico y estético, es la desestabilización, solo con esto es que consigue vitalidad. El teatro tiene aún pendiente asumir su sentido de contrapeso, de

contrafuerza, incluso en su forma de divertimento: la convocatoria de la risa o del placer mismo de vivir se oponen al sistema de forma radical. El teatro, entendido como agente de lucidez, debe ser un espacio que no responda al orden simbólico imperante sino que lo desajuste.

¿Cuál es la situación del teatro mexicano en un ejercicio de contraste con el teatro internacional?

Todavía pensamos que es mejor importar esquemas de producción o estéticas que desarrollar las nuestras. Sería necesario establecer un mapa de nuestras propias obsesiones. Pensamos poco en nuestra ubicación, en cómo es que funciona nuestro marco de impresiones artísticas y en las condiciones muy particulares de nuestras posibilidades de producción. Estamos en una teatralidad intermedia entre la que se realiza en Estados Unidos, modelo organizado y para nosotros ajeno, la de Sudamérica, que está en una situación política distinta, y los modelos europeos, que son un caso aparte.

La escena teatral mexicana contiene todo tipo de propuestas. Asistimos al fenómeno de la diversidad y, dentro de ello, México vive una de sus mejores épocas teatrales: primeros frutos de la internacionalización de algunos de sus creadores, varias generaciones en convivio —aunque en poco conflicto creativo— y temporadas exitosas de público. Hay intentos de voces personales, de diferenciación de estéticas. El problema es que se apela a valores de efectividad y no de contrapeso, de sabotaje a los valores que bloquean el imaginario colectivo. En ese punto, la cultura popular sigue dándonos profundas lecciones.

¿Qué rol desempeña el público dentro de este auge del teatro mexicano?

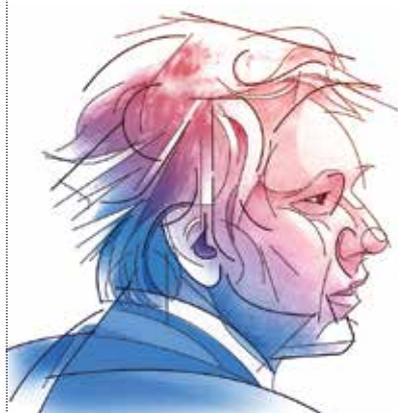
Hasta hace algunas décadas el teatro asumía que debía modificar la política y la sociedad y ahora la escena teatral está aceptando su naturaleza antiutilitaria, que no participa de la estructuración del poder ni de la manipulación ideológica de los públicos. El público en números y calidades era una obsesión, y ahora, sin la

utopía de modificar teatralmente a la sociedad, se toma una vía, para mí, mucho más radical, que apela al trabajo sobre la conciencia, la relativización de lo real, del tejido subjetivo. Es un teatro más filosófico y que no está al servicio del público —entendido este como un consumidor al que hay que dar gusto en la lógica del mercado—, sino que lo concibe como un cómplice con el que se convive en una franca tensión vital. Esto no había acontecido antes, salvo en excepcionales montajes, y desde luego, se llega a este momento gracias a un proceso de generaciones. Creadores que se interesaron también en la gestión de mejores medios de producción, como Luis Mario Moncada, Mario Espinosa, David Olguín, Jaime Chabaud, entre otros, aportaron estrategias de internacionalización de financiamiento, de captaciones de nuevos públicos. El riesgo estético no es posible por capricho en sí, sino porque hay antecedentes que lo validan. Mi generación y las siguientes están en deuda con estos creadores.

¿Qué papel juega la participación del Estado en la producción teatral, los modos de subvención a los que nos enfrentamos, para bien o para mal, los que hacemos teatro en México?

Las instituciones son la clave para lo que está sucediendo y sin ellas no tendríamos esta libertad de creación y exploración, pero creo que hay unos puntos que valdría la pena pensar, pues aún se les da una función de “repartición de tierras”. Como política cultural las instituciones son las encargadas de administrar recursos, de establecer valores de legitimación. Se piensa sobre ellas con los mismos valores de desconfianza aplicados a las demás instituciones, y para el desarrollo de otra teatralidad deberíamos darles más bien una posición de direcciones artísticas y no administrativas. Para mí, el punto de partida sería poner en perspectiva el espacio simbólico, el que está debajo de la superficie, el que mueve las pasiones y las conversaciones a voz baja de los hacedores. En México no se accede a una infraestructura de acción por un ideario, o por una puesta en práctica

del poder mismo, sino por “derecho de legitimidad”. Las instituciones cumplen esa función, y hay una legitimidad al estar con ellas y otra al estar en contra de ellas, pero al final ambas se convierten en una lucha contra la autoridad. Pensar nuestras instituciones fuera del orden simbólico imperante sería un proceso importante para que el teatro comenzara a ser otro referente de lo real posible. —



Museos en transición

A. PLÁSTICAS VERÓNICA GERBER BICECCI

CONVERSACIÓN CON GUILLERMO SANTAMARINA

Guillermo Santamarina entiende la curaduría desde una perspectiva distinta, porque también es artista visual. Además, a través de su amplia experiencia, ha adquirido una comprensión única de las instituciones culturales mexicanas: dirigió el Ex Teresa Arte Actual y el Museo Experimental El Eco, fue coordinador de gestión curatorial del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) y del Museo Universitario de Ciencia y Arte (MUCA), y actualmente es curador en jefe del Museo de Arte Carrillo Gil (MACG). “Los museos mexicanos —dice— están pasando por una transición muy seria.”



¿Crees que las instituciones todavía hoy se resisten a comprender las prácticas artísticas del presente?

A pesar de que dentro de los museos puede ser que no, todavía hay resistencia y cuentachilismo. Se ha relegado, por ejemplo, el desarrollo de una política cultural en el extranjero. Se le ha dado mucho más espacio a formas antiguas y seguras: obviamente el México prehispánico, algo de la Modernidad, Frida Kahlo, los muralistas... Pero incluso los modernos quedaron un poco afuera de la proyección en el extranjero. Y lo que está sustituyendo a una política cultural abierta, no centralizada, pero tampoco regionalista y también extranjera, es la trampa del mercado del arte en Zona Maco. Es una trampa porque al mismo tiempo es centralista y tiene intereses muy específicos. Llegan galerías extranjeras que tienen artistas mexicanos que no necesariamente viven en la ciudad de México, que no son conocidos, y al ponerlos en el stand de la feria los hacen “visibles” y cumplen el trabajo que no cumplen las instituciones. Esto genera ciertas ideas en los artistas. Por ejemplo, suponen que la solución de sus carreras está en llegar cada año a Zona Maco, pero en realidad es una trampa. Muchos consideran que Zona Maco es un termómetro de lo que está pasando en el arte, pero es únicamente un termómetro del mercado o de otros intereses...

¿Y dónde quedan los museos en esa configuración?

Los museos mexicanos están pasando por una transición muy seria. Una crisis relacionada con infraestructura, flujo de recursos y, lo más importante de todo, la falta de un conocimiento real de las condiciones y los procesos de la cultura contemporánea, que no puede ser definida en unas cuantas líneas. El hecho de que la iniciativa privada tenga ahora un muy emblemático museo —como en su momento fue el centro cultural de Televisa, ahora lo es el museo de Jumex— también genera cierta apatía por parte de las instituciones: ya no tienen por qué tratar de ser mejores que aquel museo, y le permiten a la iniciativa privada que lleve la cultura. Es un proceso que se ha favorecido y empujado desde hace mucho tiempo y ahora quizá se cumpla: habrá un museo

internacional, con afluencia, que era necesario para abrir la oferta cultural más allá de las agendas políticas y los intercambios con embajadas.

Pero no solo las instituciones se resisten, y a lo largo del año pasado también se hizo evidente cierta animadversión en voz de algunos críticos de arte y muchos intelectuales.

Creo que ahí hay un nudo generacional que hemos vivido durante mucho tiempo. Sigue habiendo grupos que entienden la cultura como se entendió a partir de Vasconcelos y de la Escuela Mexicana de Pintura y Escultura o de los muralistas. El poder de la Generación de la Ruptura también se extendió más de la cuenta. Además, creo que nos tocó una situación crítica a partir de los años noventa: carecemos de líderes de opinión actualizados, tal vez porque es más fácil quedarse callado y recibir la beca del Fonca.

Ahora que mencionas al Fonca, pienso que han pasado suficientes años como para preguntarse si las becas han redituado en algo a la escena artística mexicana.

La beca es una medicina, es una pildorita que, como un analgésico, te quita el dolor de cabeza, te da la oportunidad de seguir adelante. Te puedes seguir tomando el analgésico, pero al cabo de un tiempo tal vez ese analgésico tenga efectos secundarios, que también puedes negar. Para unos la pildorita ha sido efectiva, pero la verdad es que han sido pocos los beneficiados de esa pseudoterapia.

Y siguiendo tu metáfora, entonces, ¿lo que se produce con las becas es un arte un tanto adormecido?

Exacto. Eso es lo que sucedió, ha sucedido y seguirá sucediendo. Es horrible porque es hablar de que hemos estado ciegos y amordazados muchos años. Y de que los discursos críticos son oblicuos. Pero el hecho es que también ha sido la manera en que muchos han tenido la oportunidad de tener un poco de tranquilidad para enfocarse y hacer algo que

no se habría podido hacer sin la beca. Entonces tampoco podemos darle una patada al programa, ni morder la mano que nos da de comer. Y tampoco podemos decir que toda la obra que ha resultado de esos veintitantos años es mala: en el recuento aparecen proyectos importantes, claves, que no han sido reconocidos ni siquiera por el mismo Fonca. —



Momento bisagra

DANZA AMANDA DE LA GARZA

CONVERSACIÓN CON EL COLECTIVO A.M.

El Colectivo A.M., compuesto por diversos bailarines residentes en México, se ha caracterizado por una producción dancística atípica. Cada uno de los integrantes desarrolla un trabajo individual, a la vez que proyectos de carácter colectivo. Dos de los más recientes son: *Arrecife* en el MUAC, el cual ha producido múltiples reflexiones sobre las posibilidades de la danza, y el libro *Recetario coreográfico. Un roadbook. Texto en proceso*. El Colectivo ha buscado repensar el ejercicio de la disciplina desde un punto de vista crítico y a través de un concepto expandido de coreografía. A varios años de esta iniciativa grupal resulta necesario reflexionar cuál es la situación actual de la danza en México, y cuáles han sido los cambios a nivel institucional y artístico para saber hacia dónde seguir. El Colectivo está compuesto por: Bárbara Foulkes, Nuria Frago, Nadia Lartigue, Magdalena Leite, Juan Francisco Maldonado, Leonor Maldonado, Hunab Ku Mata

Caro, Anabella Pareja, Esthel Vogrig y algunos otros miembros intermitentes o invitados.

■

Uno de los principales aspectos y virtudes que han destacado de *Arrecife* es la puesta en juego de la relación entre danza y afecto.

¿Cómo se está desarrollando esta línea de trabajo en la danza en México?

Juan Francisco Maldonado (JFM):

Si el cuerpo ha sido el principal objeto de dominación es en gran medida por su capacidad afectiva, radical y revolucionaria, y justo esto es un gran potencial de la danza. Es una pregunta que la danza se está haciendo ahora.

Esthel Vogrig (EV): Cada vez hay más personas que se están enfocando a ese potencial de la danza, en donde el espectador pueda involucrarse de una manera más afectiva que racional. Sin embargo, en general hay una apuesta más hacia una relación racional. En las escuelas predomina esa manera de pensar la danza.

Nadia Lartigue (NL): Tiene que ver con que las condiciones de presentación de la danza están dadas. Se asume que la duración de las piezas está predefinida. Pocas veces se cuestiona acerca de esta y su efecto artístico, y sobre la posibilidad de que las obras no estén enmarcadas en estas temporalidades. Muy poca gente en México, en coreografía, se está cuestionando sobre cuánto debiera durar su obra.

EV: Mucha gente al ver nuevas propuestas se cuestiona qué es la danza. Muchas de estas obras buscan construir una circunstancia distinta y provocan este cuestionamiento acerca de si algo es danza o no, o si es performance o coreografía. Cuando comenzamos evadimos la pregunta sobre si lo que hacíamos era danza o no, buscábamos generar otros públicos. Sin embargo, yo defiendiendo mucho que vengo desde la danza y que pienso coreográficamente.

Ustedes comenzaron a trabajar desde hace varios años desde un lugar marginal, ya que les interesaba generar otros públicos y establecer otros diálogos, y no necesariamente tener el reconocimiento de la escena dancística más tradicional. Esto lo hicieron desde una posición crítica hacia la institución de la danza en México. Sin embargo, creo que ese lugar ha cambiado. Hay una nueva generación de públicos y bailarines que busca otro tipo de propuestas. ¿Perciben un cambio al interior de la danza en México?

NL: Claro que sí. En varias giras me he dado cuenta de esto. Por ejemplo, en un lugar como Hermosillo, de donde es el proyecto Quiatora Monorriel, la forma de mirar las piezas era mucho más paciente. Aunque es desigual, ahora estuve en Guadalajara dando un taller, y les costaba mucho trabajo salirse de un enfoque mucho más tradicional. Incluso en la ciudad de México hay muchas diferencias. Sin embargo, hay muchos jóvenes que ya se formaron desde la idea de un movimiento no virtuoso. Tal vez es una herencia. Este impulso podría remontarse a los ochenta, cuando surge una danza contestataria en las calles, la cual sigue siendo muy formal, y que ahora está dando pequeños nietos; o bien, gracias a propuestas como la de Benito González y Evoé Sotelo (Quiatora Monorriel), que han generado una aceptación de otro tipo de danza en diez años de trabajo.

Hunab Ku Mata (HKM): Yo bailé con ellos hace diez años, y sentí un

cambio radical. Al principio, había una reacción muy violenta por parte del medio, inmediatamente decían “eso no es danza”, parecía algo malo participar en ese tipo de propuestas. En la escena había una determinación sobre lo que tenía derecho a nombrarse como danza y lo que no.

Magdalena Leite (ML): Las instituciones se han puesto un poco al día; es radical la diferencia. La Coordinación Nacional de Danza (CND-INBA) ha cambiado mucho, ahora es más abierta. Hay un impulso para que las prácticas escénicas se den en espacios alternativos.

NL: Hay también una desmitificación del oficio del bailarín, cada vez se piensa menos en términos del espacio escénico sagrado.

ML: Ha habido un cambio en México. He visto una apertura desde las instituciones, en la CND se han clarificado los procesos de programación. Llegamos en el momento bisagra.

EV: Noto esa apertura también en muchos grupos. Antes, la danza independiente proponía rebelarse ante las instituciones, y después del surgimiento del Fonca el panorama cambió, todo era la competencia por las becas. Actualmente hay muchas iniciativas que se hacen con muy poco apoyo institucional; hay una necesidad de hacer cosas sin forzosamente tener una beca.

NL: Yo creo que mirábamos las cosas desde cierta distancia, no nos sentíamos parte del gremio. Era un punto de vista que permitía hacer crítica, y empezamos riéndonos de la historia institucional de la danza en México. Y más que burlarnos, era reírnos.

Partiendo desde este impulso crítico del Colectivo, ¿cómo ven el futuro de la danza en México?

ML: Depende mucho de los personajes que estén al frente de las instituciones. Yo veo bien el futuro, creo que se están abriendo muchas posibilidades.

HKM: En los últimos años se han generado cambios al interior del

gremio que van a tener un efecto importante. Cuando yo comencé a estudiar solo había la licenciatura en danza en Xalapa y en Monterrey; el CNA, la Academia Mexicana de la Danza y Delfos no ofrecían licenciaturas. En estos diez años ya todas son licenciaturas, y hay también en Hermosillo y en otros lugares. Hay nuevos festivales, ya no solo está el festival de San Luis Potosí, el Lila López. También existen compañías nuevas en diferentes estados y ciudades, y hay muchos nuevos bailarines.

Anabella Pareja (AP): Para mí siguen faltando espacios para presentarse. ¿Dónde van a trabajar todos los bailarines que están egresando?

NL: Hay muchos más recursos que antes. La CND está apoyando para que se programe más allá del Teatro de la Danza, incluso en espacios independientes. Se propone una curaduría mucho más diversa; le están dando la responsabilidad a la gente para organizar y programar, y que la coordinación solo gestione. Hay una ruptura de la hegemonía institucional. El medio cambió. La institución forma parte y es consecuencia de un cambio al interior de la danza en México, y viceversa. La otras artes están mirando hacia la coreografía y eso está afectando al gremio, lo refresca. El que tantos artistas visuales estén interesados en incluir coreografía en sus piezas tiene muchas repercusiones, y no es gratuito.

EV: En ese intento de apertura, por parte de espacios e instituciones, hay más pluralidad. Aunque me preocupa que genere una tolerancia tal que produzca distancia y desconocimiento del otro, donde cada cual haga lo suyo. Todos están tranquilos, pero no hay nada que discutir o profundizar. Tendría que generarse un espacio para dirimir acuerdos y desacuerdos.

AP: Hay todavía una gran precariedad, pero es un campo donde hay mucho futuro. —