

***Cinema Tropical: conmemorando
20 años de exhibir cine
latinoamericano en Nueva York***
Entrevista a Carlos A. Gutiérrez

ISIS SAAVEDRA LUNA*

*A Graciela Kartofel
que nos puso en contacto.
In memoriam.*

Sobre cine y otros menesteres _____

La conversación con Carlos A. Gutiérrez se llevó a cabo en un pequeño café neoyorquino durante una calurosa mañana de mayo de 2021. Inició a “bocajarro”, como se dice comúnmente en México, apenas una breve presentación y empezamos a hablar del “cine como arte”. Había muchas cosas que decir, aún más cuando el objetivo de la entrevista era poner en perspectiva la trayectoria y el esfuerzo de 20 años de exhibir, difundir y promover el cine latinoamericano en una de las ciudades más cosmopolitas del mundo.

Para Carlos A. Gutiérrez, valorar el cine como arte es el resultado de varias décadas de reflexionar sobre el tema desde la estética, la filosofía, e incluso, desde la política. “El cine no ha dejado de ser un arte de sus tiempos”, nos recuerda, “gracias a él han florecido numerosas áreas artísticas”. Y continúa con la reflexión: “basta con ir a una

* Doctora en Ciencias Sociales. Socióloga e historiadora. Profesora investigadora, Departamento de Relaciones Sociales. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.

galería o a un museo y todo es lenguaje cinematográfico. Para mi el videoarte fue un primer paso para acercarme al cine”. El entrevistado tiene muy claro el momento en que “se abrió esa puerta”, pues muchos artistas, tanto clásicos como contemporáneos, habían empezado a hacer cine. Lo mismo sucedió con los periodistas, dice: “con la crisis del periodismo, el formato documental les dio entrada para seguir haciendo su trabajo de investigación. Músicos, diseñadores de moda, todo mundo está haciendo películas, pero respecto al cine, la fórmula es básicamente la misma de hace [más de] 70 años”. Y no hay más que recordar a directores de la década de los veinte como Sergei Eisenstein, Dziga Vertov o Charles Chaplin, quienes experimentaron para crear el lenguaje cinematográfico, para saber que tiene toda la razón.

Como mencionó desde el inicio, el cine es ante todo un arte escénico, que es, justamente, lo que lo diferencia de las series. También menciona la estrecha vinculación entre el cine y la música: “en el corazón de ambas artes está lo presencial”; pero sobre todo, se refiere al cine como un templo: “la comunión con el público es lo que lo hace tan potente[...] uno va al templo a comulgar con un ente superior; aunque se va en grupo, es una experiencia muy personal. [Hoy día, con la] continua exposición a las redes sociales, donde todo es muy rápido y hay demasiada información, irte a sentar y a estar enfocado en algo por dos horas, hace que tome una nueva connotación. Siento que el cine está más fuerte que nunca y lo estará más después de la pandemia, que facilitó el acceso y la difusión; [en nuestro caso] creció la atención, el internet es maravilloso para la difusión, pero como forma de comercialización es terrible; volvemos a la música, se gana de a centavos, no es una forma confiable de distribución; [en este sentido] hay un buen paralelismo con la música”.

Carlos A. Gutiérrez cuenta que ha transitado por la crítica, el análisis cinematográfico, la administración cinematográfica, etc., es decir, por todos los ámbitos que componen el campo cinematográfico. Durante la conversación, se refirió también a la manera en que el cine abrevó de los estudios literarios que, aunque están relacionados, son algo distinto al fenómeno cinematográfico que tiene su propia dinámica y particularidades.

Una vez hechas esas primeras reflexiones en torno al cine, empezamos por el principio. Carlos A. Gutiérrez nació en la Ciudad de México un 18 de septiembre de 1972 y al cine entró por su cinefilia.

Cuenta que empezó a ver dos o tres películas al día desde su adolescencia y “a emocionarse con el cine”; unas veces iba a la Cineteca Nacional y otras al Centro Cultural Universitario, que le quedaba cerca de donde vivía.

En Boston, donde pasó un año, no dejó de hacerlo. Iba a los Multiplex, donde podía ver también entre dos y tres películas diarias. De tal manera que una vez que tuvo que elegir carrera, a fines de los años 80, se vio en la necesidad de “armar”, por decirlo de alguna manera, su propia trayectoria, “no quería hacer películas, quería hacer algo a partir de ver películas, de la cinefilia”.

Cabe mencionar que en México los estudios cinematográficos, como parte de la formación universitaria, son recientes; durante muchos años se estudió cine desde la historia del cine, se hizo crítica cinematográfica o, si acaso, en las carreras de comunicación había materias o módulo de cine, como es el caso de la carrera de Comunicación Social en la UAM Xochimilco. Las Escuelas de cine, como el CUEC o CCC regularmente se enfocan en la dirección, el guión y la producción cinematográfica.

Por lo tanto, la forma en que Carlos A. Gutiérrez se inició en los estudios cinematográficos fue a través de lo que llamó “un paso intermedio”, pues estudió la carrera de Comunicación en la Universidad Iberoamericana, “pensando que la única manera de meterme al cine era por medio de la crítica del cine”. A pesar de que la universidad impartía cine en la carrera, “todo [era] producción. Yo estudié [en el área] de periodismo y de hecho uso varias herramientas periodísticas [...] el ejercicio periodístico me ayudó y lo uso mucho en lo que hago”. Después de terminar la licenciatura “postulé para una escuela de cine aquí (fue la única universidad en donde quise entrar), lo que yo quería era venirme a Nueva York; para mí la experiencia de Nueva York era más importante que la carrera en sí [...] La ciudad es maravillosa y me aceptaron”.

Carlos A. Gutiérrez se graduó en 1996 de la licenciatura en Ciencias de la Comunicación y en ese mismo año se trasladó a Nueva York, en una época en la que todavía no existían los Estudios Culturales como Área de Conocimiento en las Universidades, por lo que “las pocas carreras cinematográficas que habían eran en términos de teoría del cine y completamente informales [...] En México, por lo tanto, no había opciones para hacer una carrera como la que yo quería hacer, por lo que bajo esos términos estar en Nueva York y hacer la maestría

en teoría de cine me abrió un panorama muy grande, tanto teórico, como cultural; además de que mi gran mentor fue Robert Stam, con quien tomé varias clases. De ahí viene el nombre de *Cinema Tropical*, él daba clases de cine brasileño y conocimos del movimiento “tropicalia”, de ahí salió el nombre. Era un homenaje a lo tropical, también era una ironía, porque aquí todos nosotros somos tropicales, entonces era apropiarnos también de eso, aunque debo hacer un breve paréntesis: a través de los años he escuchado quejas serias de argentinos sobre el nombre, no entienden la ironía, pero es más irónico porque Buenos Aires es incluso más tropical que la Ciudad de México; es una idea muy curiosa, que culturalmente lo tropical es el Caribe...”.

Cinema Tropical, ¿somos realmente tropicales? _____

El relato sobre la historia de *Cinema Tropical* continuó tomando forma al recordar ese ir y venir de personas con las que uno se encuentra y coincide en la vida, con las que finalmente se concretan proyectos que durante largo tiempo serán el eje de tu existencia y que día a día te permitirán descubrir y entender cosas nuevas. “Justo en la clase de Robert Stam, conocí a Mónica Wagengerg, es colombiana; a ella y a mí nos pasó algo similar, sabíamos de los grandes directores pero nos dimos cuenta que había una gran cantidad de historias que desconocíamos y que han pasado 20 años y no siempre han permeado los cánones de la historia del cine mexicano”.

Tal vez ha costado trabajo o, como comenta Carlos: “aún no hemos entendido que hay muchas carreras posibles alrededor del cine; hay una hegemonía, yo la llamaría así, que tiene que ver con el cine de autor, donde todos quieren dirigir. Acá en Estados Unidos se pervirtió mucho, hay una perversión muy curiosa con la libertad de expresión, con la idea de que todo mundo se quiere expresar, pero nadie quiere escuchar; es decir, todo mundo quiere hacer películas pero nadie quiere verlas. Hay gente que quiere hacer cine, va a talleres de hacer cine y demás, pero luego ves a esos chicos y no van a cinematecas; hay una desconexión muy fuerte entre querer expresarte y escuchar [...] Uno creería que hay mucha producción y tal vez el problema es la sobreproducción, pero para mí el problema más grande es que no hay filtros de validación, al contrario, los filtros que eran tradicionales se fueron cerrando más”.

Otro problema importante del cine actual mencionado por Carlos A. Gutiérrez es el que se refiere a los fondos de producción y a las alternativas que se han presentado en nuestro continente. “Latinoamérica creó un modelo maravilloso que debería ser objeto de estudio para el resto del mundo. Separó lo que es la producción de la distribución y exhibición, [de manera que] te enfocas en la creación artística y no en lo económico, y más hoy en día que vivimos en un capitalismo tardío brutal. El principal problema aquí en Estados Unidos, en donde la distribución y la exhibición están por los suelos porque el modelo colapsó, ya no está entrando dinero a producción; aquí les pasó lo que nos pasaba en México hace 30 años, que los directores hipotecaban la casa, ponían todo su talento en la obra para ver si les iba bien comercial o artísticamente, porque si no, era casi imposible volver a hacer una película. Eso mataba la creatividad [... y entonces], volvemos al mismo punto, [en la actualidad] se democratizó la manera de hacer cine, puedes hacer películas de varias maneras, pero lo que no pasó, es que no se democratizó la exhibición... o estamos en esa democratización de la exhibición y distribución, y ahorita cualquiera puede poner su película en línea y se va a distribuir solita, pero ¿cómo hacer esa película?”.

Desde esta perspectiva, la pregunta fue acerca de las posibilidades de recuperar la inversión, a lo que Carlos A. Gutiérrez contestó de manera optimista: “claro, hasta es más factible, pienso que también hay que replantear la idea de lo micro como modelo sustentable, porque el problema del cine es que en los proyectos se alimenta a los intermediarios, no a los realizadores, y ese es el capitalismo tardío; hacer toda la talacha para que los intermediarios, los dueños, se lleven las ganancias y no beneficien a los distribuidores. Para mí el gran problema de la industria del cine es que creamos un monstruo de siete cabezas que se beneficia a sí mismo y no a los directores ni al público; en la ecuación ellos vienen al final, habría que encontrar maneras de poner otra vez a los directores de las películas y al público en el centro de la ecuación y de esa manera crear la estructura”.

La siguiente parte de la conversación giró en torno a lo que Carlos llamó “los cuatro dogmas en los que está basado el cine”. En este sentido, se refirió a la amplia gama de elementos que lo componen: “realidad y ficción, cine de arte y cine comercial, cine de autor y cine nacional, y [respecto a] la duración: a la dicotomía entre largometraje

y cortometraje”. Dicotomías que considera hegemónicas según la manera en que “consumimos, debatimos y comercializamos el cine”. Son temas muy “manoseados”, en tanto que “ya no explican nada”. Buscando abundar en ese “prejuicio” o “uniformización” cuando se refiere al cine comercial, dice: “pensamos que el cine de arte es el cine interesante y no necesariamente es así, son ambas cosas, hay maravillas en el cine *mainstream* de latinoamérica y por otra parte hay muchas cosas banales en el cine de arte”.

Desde su punto de vista, Latinoamérica ha sido potencia aún con los altibajos que ha tenido su producción, si bien la manera como se validó internacionalmente fue mediante el sentido político que tuvo su cine. “México obviamente tiene una cinematografía muy vasta, muy interesante y muy dinámica”.

Otro problema relevante que se mencionó fue la forma lineal en que la historia del cine se presenta, cuando hoy día es más que claro que el cine es un fenómeno global. Este tema fue importante en la configuración del proyecto de *Cinema Tropical*, porque tanto Carlos como Mónica Wagengerg, que para entonces ya eran buenos amigos, observaron que el cine latinoamericano no llegaba a Nueva York. Si acaso llegaba alguna película de Arturo Ripstein, pero nada más.

“Llegaban si acaso las películas [latinoamericanas] nominadas, había muy pocas circulando, por lo tanto, con esa idea de crear más diálogo entre los países de Latinoamérica, fue como nos preguntamos ¿qué podemos hacer? La idea salió desde la escuela, de ahí salió el nombre, y los dos iniciamos con experiencias diferentes. Mónica trabajó en distribución en *New Yorker Films*, que era la compañía más importante de distribución en ese momento, entonces adquirió mucha más experiencia en la parte industrial, en distribución y festivales, y yo empecé a trabajar en el Instituto Cultural Mexicano, el brazo cultural del Consulado”.

Carlos recuerda la historia del proyecto de los Institutos Culturales en el extranjero, configurado a fines del siglo XX como un “proyecto maravilloso, era una buena manera de crear una de estas orientaciones híbridas. Era una agregaduría cultural de los consulados y también trabajaba en organizaciones sin fines de lucro que podían recaudar fondos y tener cierta independencia. Esa dualidad permitía hacer muchas cosas, pero luego echaron el proyecto para atrás. Nadie ha hecho una historia puntual de qué pasó”.

Cine Latinoamericano en Nueva York: ¿moda latina? _____

“Para mí el Instituto fue una muy buena escuela porque aprendí mucho de administración, de gestoría cultural, de recabar fondos, de cómo organizar proyectos culturales, etc. Mi rol fue como promotor de cine y artes escénicas. Ahí tomé mucha experiencia, por lo que con la mía y la de Mónica, lanzamos nuestro propio proyecto que empezamos hace 20 años cuando abrieron el *Pioneer Theater*, un cine muy pequeño al que Mónica y yo, muy ingenuos, llegamos un día y dijimos ‘oye queremos mostrar películas latinoamericanas’. Nos dijeron, ‘¿pues por qué no?’, por qué no muestran una película en una función y ya a partir de eso vemos qué sucede’. Entonces hicimos una función de una película titulada *Silvia Prieto (1999)* [del director argentino Martín Rejtman]”.

El “Pioneer” hace referencia a los primeros pioneros ingleses, aquellos que llegaron a la costa este de América del norte en el siglo XVII. Los dueños son también los propietarios de las famosas pizzerías Two Boots, abiertas en el West Village de Nueva York en 1987 por dos “indie filmmakers”, como ellos se nombran.

“No sé como se dio que pudimos pasar esa película de Martín Rejtman [que fue su segundo largometraje]. Ese tipo de cine es clave para entender todo lo que pasa en Latinoamérica, sus películas son clave porque él mismo, al romper maneras de producción y narrativas en los años noventa en Argentina, creó las bases de lo que se llamó el Nuevo Cine Argentino, con Lucrecia Martel, Lisandro Alonso, Adrián Caetano... él estudió también en Nueva York”.

Silvia Prieto es una película que circuló en festivales de varias partes del mundo, “a Mónica y a mí nos encantó, es una película que pese al paso del tiempo aguanta muy bien, no ha envejecido, al contrario [...] también es el “anticine” latinoamericano, o de lo que se espera de América, no hay un exotismo, es muy irónica, muy contemporánea. Entonces fue la primera película que enganchamos, tuvimos acceso a la película y al director. Iba a pasar por Nueva York, entonces todo se alineó, pasamos la película con Martín en la ciudad y llenamos la sala, los dueños estaban felices y dijeron ‘pues adelante, pueden empezar a programar’ y empezamos a hacerlo cada miércoles”.

Según recuerda, empezaron a hacer ciclos por mes, cuatro funciones mensuales; “en ese tiempo los dueños del cine tenían toda la colección de Carlos Diegues”, el director brasileño. Así, organizaban ciclos

por país, cuatro películas brasileñas, cuatro mexicanas, una de ellas “*Crónica de un desayuno* (2000) [del director Benjamín Cann], esa película rarísima, que creo que fue muy mal entendida en su momento pero que tiene cosas y valores muy interesantes. También mostramos películas como *Bajo California, el límite del tiempo* (1998) de Carlos Bolado. Después de 1996 se detuvo la producción, básicamente [uno de los] últimos coletazos fue *Dos crímenes* (1994), de Roberto Sneider. Así empezamos a hacer esa programación semanal, la mayoría estaban en 35 mm y algunos de los documentales en BetaCam”.

Lo que Carlos A. Gutiérrez y Mónica Wagengerg empezaron a crear desde entonces y lo que llevan haciendo desde hace 20 años, es sinergia. Él la explica de la siguiente manera: “mucho de lo que hacemos hasta hoy en día es crear sinergia con las entidades educativas, museos, organizaciones culturales, con los mismos consulados”. Un ejemplo de ello es cuando llevaron una retrospectiva del director Leonardo Favio, “que se conoce como cantante pero también es cineasta, trajeron todas las copias restauradas al Lincoln Center y entonces lo que hicimos fue traer la misma serie acá. Trabajamos siempre en colaboración, así estuvimos casi como un año, también hacíamos eventos especiales. El segundo evento importante que organizamos hace 20 años fue una función de *Amores perros* (2000) de Alejandro González Iñárritu; trabajamos con la distribuidora, ellos trajeron al director y al actor. Esa película fue la que abrió el interés por el cine latinoamericano en este país”.

De acuerdo al entrevistado, si se ve en perspectiva, “hay un modelo histórico” que parte del censo del 2000 y que hace patente la importancia de los latinos en Estados Unidos, lo cual implica que hay un público latino que en términos socioeconómicos es muy importante. “Son los años de Ricky Martin, Shakira, Jlo, Marc Anthony; es la época de lo latino, se creó una burbuja financiera y lo latino se convirtió en moda, entonces todo eso se empezó comercializar y, por el lado de México, llegan Iñárritu y Cuarón particularmente, que entendieron el momento histórico mexicano, entonces *Amores perros* se convirtió en la película emblemática de este nuevo México, que le dio al cine mexicano una vuelta muy llamativa [...] había talento impresionante en la película, entre los actores, productores, guionistas, fue un parteaguas en muchos sentidos. También acá fue un éxito, entonces *Cinema Tropical* nació con muy buena estrella”.

Nos explica también que el cine latinoamericano tuvo dos motores a fines de los años noventa, “Iñárritu y ese grupo de gente, y el cine argentino; yo los llamo autores globales [...] justo hace 20 años salió igualmente *Y tu mamá también* (2001) de Alfonso Cuarón, *25 watts* (2001), película uruguaya [de Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll] y *Señorita extraviada* (2001) de Lourdes Portillo. Así surgió *Cinema Tropical*, empezamos a tener mucha atención desde el principio, a partir de la necesidad de programar a públicos hispanos nos empezaron a llamar, por lo que tuvimos que cambiar el sistema, en lugar de hacer funciones semanales, tomábamos una película y la circulábamos por todos los cines”. La primera película bajo esta modalidad fue *Señorita extraviada* y recuerda que no tuvo éxito en todos los cines, “sin embargo fue muy importante porque visibilizó el terrible problema de las mujeres desaparecidas en Ciudad Juárez”.

Ese modelo fue utilizado alrededor de dos años aproximadamente, “pero lo que sucedió con ese formato fue que pasábamos la película como en 15 ciudades, entonces nos convertimos en distribuidores; ya teníamos el contacto con el público y empezamos a sacar estrenos en cartelera. En Nueva York hay un circuito de 15 o 20 salas que es un circuito independiente, entonces tienen un ecosistema muy rico en donde se pueden sacar películas, por lo que un estreno comercial en Nueva York abre muchas puertas [...] Tenemos un gran circuito de información y además el secreto es la prensa; hasta hace un año todas las películas que tenían una corrida de una semana eran reseñadas por el *New York Times*, de tal manera que una vez estrenada la película, se circulaba por varias salas más”. Otro hecho importante de mencionar fue el auge de los festivales de cine, por ejemplo el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI), que tuvo su primera edición en 1999 y “fue la punta de lanza de ese tipo de festivales, aparte de caracterizarse como el modelo de festival de cine en Latinoamérica”.

Finalmente decidieron dejar el modelo de ir de gira por todos los cines que pertenecían al circuito. “Lo que pasó es que nos pagaban 200 o 300 dólares, por decir una cantidad, pero también querían que nosotros lleváramos al público, pensaban que el público iba a llegar en automático porque pasáramos películas en español”.

Carlos explica que surgió un problema de incompreensión que tuvo que ver con clases sociales, tipo de público, nivel educativo; por ejemplo, cierto tipo de cine independiente está dirigido a un público

cinéfilo, conocedor; “acá no entendían eso, creían que por poner programación en español iba a aparecer gente hispana local, además que en todo el país está muy segregado el circuito de cine independiente”. Se trataba de espacios dedicados al cine de arte comercial, “el cine hablado en otro idioma entra por circuitos artísticos [...] Hay modas, antes de nosotros había cine iraní, cine rumano, argentino [...] donde teníamos mucha ventaja era en el censo”.

Finalmente Mónica y Carlos dejaron ese modelo porque “era demasiado trabajo y no nos estaban pagando por hacer el trabajo local, entonces decidimos centrarnos en Nueva York, fundamentalmente por la geopolítica y porque tenemos mucho mayor rango de diversidad social. Aquí hemos trabajado muy bien el territorio, también ayudó que todo mundo viene a Nueva York”.

Entonces empezaron a programar con más frecuencia y a hacer más ciclos, cambiaron el formato y empezaron a hacer ciclos permanentes, ciclos de cine, a presentar películas que estuvieran en cartelera, “pero ya sin el peso de tenerlos que circular en toda la zona. Es el formato que continuamos hasta la fecha”

Nuevas formas de exhibición

“Empezamos a detectar que había necesidad de crear campañas de prensa, muchos de nuestros colegas distribuidores de películas extranjeras nos contrataron para que les hiciéramos campañas de prensa de sus estrenos, entonces por una parte conseguíamos fondos, pero por otra, teníamos más capacidad de acción. Hacíamos la reseña para el *New York Times* pero después la hacíamos también en español. Esto es, campañas de prensa de alto impacto”.

El gran problema es la limitada información que existe sobre las películas, “en la era de la información no hay información [...] por lo que nos hemos querido especializar, hacer blogs, estamos en redes sociales, queremos crear contenido crítico [...] Por otro lado, no lo hacemos en español por la geopolítica, el inglés sigue siendo el lenguaje hegemónico en el mundo y es más fácil, cuando generas interés en inglés ya tu mundo se monta, pero si empiezas al revés, no; entonces por eso ves de repente en países como Argentina, que hay mucha información de muy buenos críticos, pero esta información se queda muy relegada porque está en español”.

Sobre las formas de trabajar, Carlos explica lo siguiente: “trabajamos de muchas maneras, yo siempre entendí que una película tiene distintos públicos, y es un reto cómo llegarle a varios públicos. Para mí el cine era la experiencia del cinéfilo, desde la Ciudad de México, con mi cinefilia, podía ponerme en los zapatos de un campesino chino, o de un iraní, por eso es maravilloso el cine, te permite esas conexiones; pero en cuanto a promoción todo es un nicho, entonces, si es una película mexicana, va a llamar a mexicanos. El reto es cómo mostrar esa relevancia y aquí se pueden hacer esas conexiones mucho más fácil, aún cuando es mucho más caro que hace 20 años, nada detiene esas posibilidades”. De lo que se trata, afirma, es de “juntar públicos”.

La conversación prácticamente no se había detenido desde que inició, claramente había muchas cosas que decir sobre exhibir cine latinoamericano en Nueva York, por lo que después de una breve pausa para beber un poco de agua, continuamos.

Para Carlos, la gran posibilidad que presenta la ciudad de Nueva York y que la hace diferente al resto del mundo, es su capacidad de crear y aglutinar nuevos públicos. Al mismo tiempo que México se ha convertido en una potencia gracias a las nuevas generaciones de cineastas con los que *Cinema Tropical* tuvo contacto directo desde su fundación. Ambas cosas han facilitado la realización de exitosas campañas de prensa; menciona, a manera de ejemplo, el caso de la campaña de la tercera película del cineasta chileno Patricio Guzmán, quien recientemente hizo *La cordillera de los sueños* (2019), un exitoso documental que es la tercera parte de su trilogía, compuesta por *Nostalgia de la luz* (2010) y *El botón de nácar* (2015).

“Hemos creado público, interés y hemos potencializado las colaboraciones con la prensa particularmente, pero también con las organizaciones. Hemos tenido una buena colaboración con el Lincoln Center y también tenemos muy buena relación con el Festival de Cine de La Habana, el de Ecuador, etc. Y es que Nueva York es la capital del cine mexicano y de todas las américas; se ve más cine mexicano en Nueva York que en la Ciudad de México, que en Buenos Aires, etc. [...] Es lo maravilloso de Latinoamérica; cuando empezaba *Cinema Tropical* pensábamos que la buena racha de producción de cine iba a durar tres o cinco años, no nos imaginamos que iba a ser tan largo e influyente. Con una historia similar a la de Latinoamérica, con sus altibajos, había el riesgo de que no durara, pero pensamos que había

que aprovechar el momento. Sin embargo, lo que nos pasó es que no sólo no se mermaba, sino que empezó a crecer, incluso con países que no tenían una gran tradición cinematográfica o documental, entonces fue como un incendio, empezó en lugares muy específicos y terminó por todos lados. Hubo directores que trajeron un reflector más global; igual Chile, Uruguay y Colombia, tuvieron una temporada muy importante. Entonces de repente se empezaron a entusiasmar también países chicos como Costa Rica, que en dos años duplicó su producción. Hoy en día te puedo decir que todos los países de Latinoamérica tienen una cantidad muy grande de cineastas, ese es uno de los grandes movimientos artísticos que hay y no lo entendemos. La mayor parte de los directores tienen que exportar sus películas a Europa y a Estados Unidos para que sean vistas”. Carlos considera que no tenemos suficientes herramientas académicas para atender lo que pasa: “es imperante realizar retrospectivas, por ejemplo. Las redes entre los países latinoamericanos y las coproducciones han sido ingredientes para crear comunidades muy creativas, sin embargo, no han permeado lo suficiente”.

286

Al reflexionar sobre el motivo por el cual no se consume suficiente cine latinoamericano, el entrevistado expresó que se debe, sobre todo, a la deficiente circulación de las películas y al poco conocimiento que existe sobre ellas. “Yo creo que nosotros mismos desde el cine, espantamos al público, hemos creado un sistema tan sofisticado como los festivales, las secciones y los premios, que al público no le interesa eso”. Y también la comercialización, llega una película a una ciudad y sólo la puedes ver un día o una semana, entonces no lo hacemos fácil para la gente que tiene que ver más con las plataformas y con los productores. Es a lo que me refería cuando decía que a la industria del cine [parece que] no le interesan ni las películas ni el público”.

“Nosotros empezamos con mucha pasión, eso puede conquistar espacios muy importantes para el cine mexicano. Vamos a celebrar los 20 años de *Cinema Tropical*, vamos a pasar 20 películas en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, MOMA, entonces sí quiero pensar que gracias a las conexiones que hemos hecho, tenemos algo muy sólido, que es el trabajo con los colegas; cada quien desde su trinchera hemos podido potencializar nuestros esfuerzos en torno a un objetivo común y, además, lo hemos hecho todo con tres pesos. Ésa es la gran

ironía, en términos de presupuesto no hemos crecido demasiado, pero en términos de visibilidad sí; una vez que se crea un público, la gente va a buscar, los procesos del cine son más largos”.

Coincidimos en que, con el solo hecho de despreocuparse y sentarse a ver una película en una sala de cine, eres parte de algo. “En la casa te distraes muy rápido. Concentrarse es algo que hoy día cuesta mucho trabajo”. A fin de cuentas, el cine no ha dejado de ser un ritual colectivo.

Dentro de la conversación fue interesante profundizar en algunos detalles sobre, por ejemplo, cómo fue la selección de películas para conmemorar los 20 años de *Cinema Tropical* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA). “Empezamos por lanzar ideas y nos pusimos en contacto con el MOMA, el cual se mostró interesado en hacer un ciclo con nosotros. Una pregunta era qué podíamos hacer, con qué películas; entonces hicimos una lista de directores interesantes y representativos. Haciendo esa lista nos dimos cuenta de que hay muchas óperas primas de directores consagrados que nunca tuvieron estreno comercial en Nueva York; por ejemplo de México, Tatiana Huezo es de las cineastas más importantes del mundo, pero su trabajo sigue siendo marginal, incluso en los circuitos más especializados, entonces su película *El lugar más pequeño* no tuvo una exhibición comercial en su momento”. Con ese criterio se fueron tomando las decisiones. También se habló de las preferencias de los públicos, “en cierto circuito hay una preferencia por el cine argentino, en otros el cine cubano crea mucha expectativa... aunque mucho tiene que ver con su circunstancia. Los que más apoyan su cine son los colombianos, la comunidad colombiana es de las más solidarias”.

287

Respecto a las temáticas actuales la mención al *cine de narcos* no podía faltar en estos tiempos, narrativas de las que “hasta Hollywood mismo se apropió”. Resulta interesante, a decir del entrevistado, “cómo el [propio] gobierno le echó la culpa a la cultura, y no a las políticas [...] es que es hasta irónico, justo cuando Calderón hace su discurso sobre la narcocultura, sale la película *El infierno* (2010) [del director Luis Estrada] y ese mismo fin de semana *Salvando al soldado Pérez* (2011) [de Beto Gómez], la película más taquillera de ese momento, que es precisamente en contra del gobierno. Es maravilloso que al fin y al cabo, la cultura popular es mucho más fuerte [y tal vez crítica] que la cultura oficial [...], es parte de una guerra de clases, este tipo de cultura popular es para los marginados [...] Por su parte, la cultura *mainstream* le ayuda al sistema; hay un libro maravilloso, *Los carteles no existen* (2018) [de Oswaldo Zavala], que es todo un fenómeno cultural, muestra que los personajes creados ayudan a tapar lo que hace el gobierno

y las empresas que están en el narco, nos distraen con esas narrativas para poder hacer lo que sea, presentar las historias con esos directores es una forma de validar el tema. Eso se puede cambiar si cambias el orden de cómo vas a presentar las películas, puedes hacer que cambie el sentido de cómo la gente lo va a percibir; como programador y también como prensa puedes hacerlo. Yo jamás pensé que haría ese trabajo, pero para mí es muy importante porque dependiendo de cómo haces prensa, puedes empujar hacia dónde quieres que vaya la discusión de las películas, si cambias el boletín de prensa cambias el sentido. La labor de programar es un gran reto del que no hay mucho reconocimiento, aún cuando todo depende de cómo acomodas las películas y del diálogo que se puede generar entre ellas -regularmente se ponen una tras otra con un sentido de competencia-”.

Otro tema a considerar fue el cine indígena como una forma de fortalecer la identidad nacional, aún cuando desde el punto de vista de Carlos A. Gutiérrez, “muchas veces se crea un pasado mítico, pero sin tocar el pasado [actualmente] hay una tendencia indigenista en el cine mexicano pero que es algo [más amplio] muy latinoamericano. Lo indígena en la identidad latinoamericana es algo muy particular porque no se da en otras latitudes. Argentina lo toma de manera muy diferente, [ahí] lo indígena es muy marginal; ahora bien, eso es por una parte, pero por otra tenemos la democratización del cine y la necesidad de que las propias comunidades marginales cuenten sus propias narrativas, creo que eso ha ayudado a diversificar la representación del indígena. Me parece que hay un aporte de cineastas indígenas en Latinoamérica que hacen un trabajo muy interesante, como también hay otros directores que no necesariamente vienen de poblaciones indígenas pero tienen muy pensado el tema de los indígenas. Es un tema que se ha diversificado mucho y que llama mucho la atención tanto en Estados Unidos como en Europa, aunque en Europa me parece que erotizan más lo indígena. Un ejemplo es lo que pasó con Yalitza [Aparicio], que fue la segunda actriz de origen indígena que a través de una película extranjera llenó un espacio. Pasó también con *Una mujer fantástica*, siempre ha habido una discusión sobre lo trans, pero en esa película, la actriz Daniela Vega llegó a tomar ese espacio [...] Esas películas llegan al *mainstream* y tanto Daniela como Yalitza se hicieron emblemáticas de las luchas de poder de las comunidades, tanto trans como indígenas”.

Es posible pensar esta problemática desde el multiculturalismo y su tendencia a fragmentar las luchas sociales, “de hecho la ambigüedad es un tema geopolítico”, dice Carlos. “Las personas se tienen que autodefinir para

ser validadas, [precisamente por eso] yo creo que el cine puede crear esos vínculos, en lo *Tropical* cabe todo, tanto lo latinoamericano, como las diversas culturas [...] Para mí, usar el término latinex ha sido de utilidad para diferenciar la experiencia cultural de Latinoamérica, porque antes cuando se decía ‘latino’ se refería a todos, entonces, latinex es más específico”. Una palabra inclusiva que identifica a las personas de origen latinoamericano en Estados Unidos, independientemente de su preferencia sexual”.

La conversación llegó a su fin con una proyección a futuro: seguir existiendo y adaptarse a los cambios, como sucedió en el caso de la Pandemia. “Lo que sí hicimos fue potencializar lo que ya teníamos, lo que nos sirvió mucho es que fuimos de los primeros y entendí muy rápido por dónde iban las cosas [...] hemos creado una estructura muy flexible, no hay nadie similar, y eso nos ayuda a crear y hacer cosas con una perspectiva muy original. Por ejemplo, hace 10 años publicamos un libro de ensayos, hicimos encuestas de qué películas eran la mejores de la década, invitamos a académicos a que escribieran algunas partes, a mí me interesa mucho el vínculo del académico de cine con el cine, porque hay cada vez menos críticos y los académicos se vuelven una parte muy importante”.





SILVIA PRIETO

Martín Rejtman, Argentina, 1999.

290

291



IXCANUL

Jayro Bustamante, Guatemala/Francia, 2015.



LA CIÉNAGA

Lucrecia Martel, Argentina/Francia/España/Japón, 2001.



SONIDOS VECINOS / O SOM AO REDOR

Kleber Mendonça Filho, Brasil, 2012.

292

Primera edición de los Premios Cinema Tropical en el Times Center de Nueva York.

Octubre 2010.

293





TEMPESTAD

294 Tatiana Huezo, México, 2016.

295



TEMPORADA DE PATOS

Fernando Eimbeke, México, 2004.