



Entrevista a Axel Kutchevsky

“Soy un periodista de cine y no un crítico”

por Andrea Roldán

Es, quizás, el periodista de cine más reconocido de la pantalla chica, donde circulan sus entrevistas a grandes personajes del cine mundial -como Martin Scorsese y Woody Allen. También es guionista, dirige la revista especializada La cosa cine y es productor asociado de filmes como El secreto de sus ojos y La viuda de los jueves.

Entre luces de estudio, productoras apuradas por llegar con los tiempos de entrega, actores entaconados y ritmo frenético de viernes por la tarde, Axel accede a esta entrevista donde comparte tanto sus experiencias cinematográficas más tempranas como sus inquietudes frente a la actualidad de la pantalla grande.

Como hombre de cine, se lo vincula inmediatamente a un background cinematográfico muy importante, ¿cuál es la primera experiencia cinematográfica que recuerda?

Mi familia fue, desde siempre, muy cinéfila. Además yo soy clase '72 y, en ese momento, el cine era la “salida” familiar. Así que iba muchísimo al cine y veía de todo. Debido a que mis padres son fanáticos de géneros diferentes, podía ver cine ruso, animación checa o algo de Disney con mi abuela. Ver *El hombre mosca*, de Harold Roid a los 6 o 7 años fue algo muy fuerte, en igual medida que lo fue ver *La guerra de las galaxias*. Pero en términos de información una de las mejores cosas que me pudo haber pasado fue no estar atado a una forma específica de cine. Esto resultó ser un modelo ecléctico o esquizofrénico para algunos.

Luego de ver tanto cine empieza a hacer cine desde la producción, ¿existe algún tipo de “intervención” estética desde ese lugar?

Hacer una película es un voto de confianza, tanto en el proyecto como en el equipo de trabajo. Cada uno puede impulsarlo desde su lugar pero es preciso creer en la mirada del otro. Cuando trabajas con un buen director ya sabes como ve, en que dirección va y que tiene una forma y una puesta en escena que vienen con él. De manera que, en la cuestión estética, no se interviene. Pero si se habla mucho de modelos narrativos, de como se quiere la película o a que debe parecerse. Para que funcione, ésta debe tener muchos niveles de lectura. Así, desde el lugar creativo, la contribución que uno hace como productores plantearse cuáles elementos aportan a la lectura, cuáles dan sorpresa y cuáles provocan verla de nuevo. De esta manera, todo va en una misma dirección y es parte de la comunión, del respeto y de la confianza en la gente con la que trabajas y convives. Porque una película es una convivencia de dos años.

Luego de su experiencia en producción, ¿cómo vive la crítica?

A mi me ha tocado trabajar como crítico pero, básicamente, soy un periodista de cine. Y, por otro lado, no todos los tipos que hablan o escriben sobre cine, son críticos.

octubre
2016



ISSN: 1853-0427

Pero para el imaginario colectivo usted es un crítico de cine.

Si, en general si hablas de cine en público se te ve como crítico. Pero considero que es una mirada incorrecta ya que el trabajo de un crítico es algo muy específico que se desarrolla en el tiempo. Es como si todos los médicos fueran clínicos. No, hay especialistas. O mejor, como si todos los que trabajamos en cine fuéramos directores, y no es así. En cuanto a la crítica en sí, creo que en términos generales desconoce el proceso y elabora un análisis que muchas veces está sostenido en ideas incorrectas. Como el porqué se hace una cosa y no se hace otra, o los elementos que determinan que una película sea personal o no. Tomando este último punto, considero que el concepto de autoría aplicado al cine es levemente falso. Ya que se atribuye de la misma manera que se hace con un pintor o un escritor cuando, en realidad, una película no es comparable a una pintura o a un libro. Quizás sí al libro-objeto, como proceso de producción del que participan varias instancias (impresión, editor, etc.), porque una película es ante todo un trabajo grupal. Es un proceso que deriva en un producto narrativo y que tiene, seguramente, elementos relacionados con la sensibilidad y continuidad filosófica e implica la capacidad de generar emociones. Pero, además, tiene que ver con la factura del objeto. Hay un punto donde las películas también tienen ese elemento fabril y esa es una característica que no se puede desconocer.

Pero, ¿se puede hacer una distinción con otro tipo de cine?

No, es muy difícil pensar en que un tipo pueda hacer una película solo en su habitación y que ésta sea interesante, funcione y que se estrene comercialmente (y no en el living de su casa con tres amigos). En realidad todo cine por el cual alguien cobra una entrada es ya comercial -llámese cine iraní, under o *Transformers 3*. En este sentido, todas las películas están equiparadas. El acto de esperar que te paguen por tu trabajo convierte a cualquier película en comercial. Es una cuestión que no tiene nada que ver con hacer o no concesiones porque, en realidad, mucho cine autodenominado independiente, artístico o alternativo, está plagado de concesiones. Ya sea en financiación o en relación a sus mecanismos culturales. No hay películas que no estén condicionadas. El presupuesto, por ejemplo, es un condicionamiento que tiene el 80% de las producciones. Sin embargo, el arte nace de las limitaciones -dice un poeta francés. Digo arte pero, para mí, la palabra 'arte' no define todo lo que el cine es. El cine, en su complejidad, es mucho más que eso y no se limita solo a ser mecanismo de expresión personal. Entre otras cosas porque es carísimo de hacer. Además, es como un insulto al cine. Es dotar de superioridad a unas películas sobre otras.

Pero en algún momento histórico existió una diferenciación entre ciertos tipos de cine, como el neorrealismo.

Las etiquetas que conocemos hoy, son producto de una mirada histórica posterior. No tienen nada que ver con los procesos reales de esas películas, al contrario. Surgen de la necesidad de los teóricos -sean críticos o tipos de análisis- de encasillar las películas y encontrar determinados elementos que calmen su propia ansiedad frente a la angustia de no saber que es lo que se ve. Creo que cuando Robert Weine estaba haciendo *El gabinete del doctor Caligari* o Rossellini, *Roma ciudad abierta*, no eran concientes de ser parte de una escuela determinada. Simplemente estaban haciendo una película que tenían ganas de hacer, influidos claramente por su contexto. Me parece que es preciso salir del dogmatismo que define un cine importante y otro que no lo es. Hay un punto en el cual ninguna película es importante: ninguna cura el cáncer, ni posibilita el bienestar para la gente que está por debajo de niveles de pobreza. Una vez liberados de ese peso, las películas empezarán a resultarnos más interesantes por razones muy diferentes.

Lejos del dogmatismo y de catálogos, ¿desde que lugar habla y hace cine?

Yo hablo en general de cine y luego, si tengo que hacer un análisis específico, trato de entender la película en un contexto muy concreto. Es una aproximación desde otro lugar. Un lugar desde el cual se pueden apreciar vectores que atraviesan las películas pero que no son los que cree la crítica. Si ves 5 películas del mismo productor, vas a notar que hay una

cantidad determinada de cuestiones que tienden a repetirse. Podríamos decir motivos recurrentes. Entonces, surge la pregunta nuevamente: ¿quién es el autor?, ¿el director, el productor? ¿Acaso los actores no son autores cuando eligen un proyecto a partir de un punto en común? Es un concepto muy engañoso el de autor. Por lo tanto, me gusta laburar con directores cuyas películas son proyectos personales pero que funcionan sobre la estructura del cine de género. Eso es lo que a mi me gusta ver y, por lo tanto, lo que me gusta hacer. También, uno busca tipos que tengan nervio narrativo, que no tengan miedo de generarte emociones y que entiendan el cine como proceso emotivo. El 90 % de los directores con los que he trabajado ven al cine desde ese lugar y, en general, son tipos formados, curiosos y que tienen una batería de folklore personal cinéfilo importante. En general, no ven las películas en ese sentido de diferenciación, todo lo contrario. Nosotros referenciamos el cine como 'argentino', 'español', 'contemporáneo', 'clásico', 'europeo', 'hollywoodense'.

¿Se puede considerar a la autorreferencia en el cine como un fenómeno creciente de los últimos años?, ¿puede ser síntoma de agotamiento?

Las películas son un poco como rompecabezas. Vas encontrando, constantemente, elementos parecidos de unas en otras. Pero, en realidad, es un fenómeno que ya en el origen del cine estaba presente. No lo pensaría como un elemento posmoderno. El cine es un arte -en realidad, prefiero hablar de forma narrativa- relativamente joven. Sobre todo si se le compara con la pintura o la literatura, las cuales se han enriquecido con las referencias a su propia historia. Creo que con el cine pasa igual. Incluso diría que tiene la obligación de revisar de donde viene en el discurso. Se pueden encontrar tipos como Tarantino que tienen la desfachatez, creo que eso es lo que tiene el tipo y es como yo lo valoro, de poner en primer plano la referencia y construirlo como un estilo. Y otros como Scorsese, Coppola, Campanella, donde las referencias son más oblicuas.

¿Cómo piensa la transposición al cine desde otros lenguajes como la literatura?

En esas condiciones, es decir a partir de adaptaciones de novelas, trabajé en dos películas: *Las viudas de los jueves* y *El secreto de sus ojos*. Mi sensación es que un director inteligente toma la novela, la transforma en otra cosa y sabe que es un objeto en tránsito al igual que el guión. Es como el plano de una casa. Vos no podes vivir en el plano pero es una versión de hacia donde vas, es una hoja de ruta. En igual medida sucede con las adaptaciones. La novela funciona como un disparador y una vez que se pasa al guión, la película es eso: algo que toma vida propia. Si bien conservan puntos en común, son dos mundos diferentes.

¿Cómo ve al cine argentino de hoy?

¿Hay un cine argentino? Es una pregunta que suelo hacerme constantemente.

Pero, ¿acaso no fue uno de los grandes logros de El secreto de sus ojos, devolver la confianza al público en el cine nacional?

Para mí, *El secreto...* demostró que puede existir un cine argentino que no sacrifique calidad para ser masivo y que una película nacional puede ser la más vista del año. Pero, también, implica otras cosas: deja clara la necesidad del cine argentino de asociarse a la televisión y, además, ya que la única manera de hacer una película es con una coproducción, evidencia los problemas presupuestarios que se derivan de la aplicación de la ley de cine. Así, *El secreto...* establece un debate que es importante y que, desafortunadamente y por conveniencia de muchos, no está muy instalado. Pero es una fantasía pensar que de golpe todos los argentinos van colmar las salas para ver cine nacional todo el tiempo. La reacción de la gente es en función a la calidad de la película. Resta cuestionarnos qué se debe hacer para que eso pase, cómo fortalecer el sistema para que las películas sean interesantes y por qué aquí se habla mucho de subsidios pero poco de contenidos y mucho menos del público. Y contemplar la relación que se pretende con el público es un punto fundamental para quienes queremos hacer cine.

Dejar un comentario

Nombre

Email

Comentario



Última actualización:
11-10-2016 14:54:47

buscanos en facebook!



IUNA

Instituto Universitario Nacional del Arte

Azcúenaga 1129. C1115AAG

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

(54.11) 5777.1300

Área Transdepartamental

de Crítica de Artes

Bartolomé Mitre 1869

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

(54.11) 4371.7160 / 4371.5252

Las apreciaciones expresadas en los artículos publicados en ArteCríticas son de entera responsabilidad de cada autor. Esta publicación online no se hace responsable de ellas.