

ALGUNAS CUESTIONES ESTÉTICAS EN LA TRANSFORMACIÓN DE LA REVISTA "EL AMANTE"

Julio César Moran

Se sostiene en esta comunicación que la revista *El amante* ha experimentado una transformación desde la valoración positiva del cine norteamericano, la prescindencia frecuente de análisis ideológicos explícitos y cierta restricción como revista al cine y al video, a una descalificación del *mainstream*, del cine americano medio, del cine industrial, la aparente incorporación del análisis ideológico y la pretensión de revista cultural. Se sostiene también que persisten, no obstante lo anterior algunos problemas estéticos, tales como la concepción de la crítica subjetivista, no contra argumentativa y sin recurrir a la duda interna y con falta de apertura hacia la recepción. Del mismo modo permanecen también otras características como el aprecio por la especificidad del cine.

En sus comienzos *El amante* proporcionó una concepción del cine apoyada en modelos clásicos formativos norteamericanos que oponía al llamado "cine de *qualité*", mientras valoraba categorialmente al entretenimiento, mantenía puntos de vista subjetivos, se oponía al dogmatismo, ofrecía un estilo controversial y polémico, con mucha información pero sin respetar cánones académicos. Se trataba de una revista de ensayos, independiente, algo heterogénea, que parecía querer sorprender constantemente a su público y alejarlo de los lugares comunes cinematográficos. Había también muchas tablas y clasificaciones destinadas al público consumidor. Pueden señalarse algunos puntos significativos desde la perspectiva estética:

1) La concepción del cine como una manifestación artística específica que debe diferenciarse de la literatura, la filosofía, las otras artes. El cine construye un modo de relatar propio que debe diferenciarse por sus recursos, por la concepción del director, por una actuación distinta de la teatral, por los equipos técnicos. Se rechaza todo cine impuro, según el término de Bazin, y toda idea de dependencia artística de la ilustración de novelas o piezas teatrales o de apoyo en artes prestigiosas. El cine es un producto industrial, como se representa cabalmente en Tim Burton. Tiene que ver con las ferias artísticas, con el placer y el dolor, con el sueño, con la mirada, sus deseos y sus secretos.

2) La primera etapa de la revista *El amante* propuso progresivamente una posición frente al cine norteamericano: sus críticos se declararon formados en los modelos del cine norteamericano, reivindicaron gran parte de la producción última de este cine,

revalorizaron clásicos como Ford, Hawks, Preston Sturges, Hitchcock. Reinvidicaron al entretenimiento, a la comedia, a Batman y otros productos industriales. Es decir que no solo respetaban a los directores norteamericanos reconocidos como, Scorsese, Coppola, Brian De Palma, etc., sino que reivindicaban productos del *mainstream*. Por otro lado, abuchearon al cine de *qualité*, a Greenaway, Ivory y al cine inglés en general. Entre los clásicos objetaron películas de directores como Bergman y otros autores consagrados.

3) Una concepción de la crítica despojada de preocupaciones ideológicas explícitas. Es decir en las antípodas de *Dirigido* y diferendada en nuestro país de *Film*. Los modelos se tomaban del impacto producido por las revistas francesas de los años 60, como *Cahiers du cinema* y *Positif*, que impulsaron una revolución en la crítica con la importancia del cine de autor, especificidad del cine, nuevas formas del relato, nuevos temas y recursos técnicos, la valoración del cine norteamericano y la irrespetuosidad ante películas consagradas. Era la época de J. L. Godard, E. Rohmer, C. Chabrol, F. Truffaut.

Otra característica fundamental fue la relación con los tres ámbitos institucionales de la crítica fijados por David Bordwell: periodismo y medios masivos, crítica de revistas especializadas y crítica de ámbitos académicos. *El amante* rechazó de plano la crítica de los periódicos, con excepciones muy especiales como la de Luciano Monteagudo en *Página 12*; valoró positivamente algunas revistas especializadas internacionales y se refirió muy poco a los ámbitos universitarios y académicos (salvo la revista de cine la Universidad de Lima y el estilo más profesoral del crítico E. Russo).

Los propósitos fundamentales de la revista se pueden comprobar en el editorial de Quintín para el número aniversario (año 2, número 10, diciembre de 1992)

"*El amante* es una revista independiente. Los temas, las opiniones, las selecciones no obedecen a compromisos ni a presiones publicitarias. No es un gran mérito: no sabemos hacer otra cosa. Nuestro carácter simultáneo de empresarios, editores y redactores, no encasilla en un perfil que nos obliga a defender nuestro producto con una única herramienta: hacerlo cada vez mejor. *El amante* es una revista conflictiva. No se parece a otras. A veces, no se parece siquiera a Si misma. Sus objetivos son ambiciosos. En principio: mantener una alta calidad en la escritura, utilizar el sentido del humor, cubrir la actualidad del cine y del video, recrear la historia del cine, entretener, informar, divertirnos, ser originales, rigurosos y tolerantes. Hay un objetivo todavía más ambicioso: hablar de cine. O, mejor dicho, mantener abierto un espacio en el que la crítica de cine se diferencia de aquellos textos que hicieron que, hace un año, nuestra insatisfacción como lectores se convirtiera en esta pasión actual de editores.

Estos textos mencionan al cine, pero no hablan de cine. Las críticas

complacientes y rutinarias, las recopilaciones eruditas, los enfoques que miran al cine como un subproducto cultural, nos produjeron siempre una mezcla de indiferencia e irritación. Lo nuestro proviene de una fuente mas inocente y tal vez mas rica: la discusión apasionada de los que no pueden salir del cine sin pelearse por el valor de lo que han visto. Puestos a escribir, algunos de esos polemistas hemos comprobado enfrentarnos con nuestra propia torpeza, que opinar sobre alguna lleva inevitablemente a preguntarse "¿que es el cine?" y tratar de responder honestamente a esa pregunta obliga a un viaje interior en el que la naturaleza del que escribe queda irremediabilmente expuesta".

En el año 2, números 16 y 17, junio-julio de 1993 se produce un conflicto bastante escandaloso, a propósito de las críticas a la película de Leonardo Favio *Gatica*, entre Roberto Pages y Horacio Bernades. La posición de Pages fuertemente pasional e irracionalista lleva lo que había sido un intento de homenajear a la película por toda la redacción, a una discusión sobre la crítica, el peronismo, la izquierda argentina y Beatriz Sarlo. Ambos redactores continuaron en la revista durante un tiempo, pero finalmente en 1994, sólo quedó Horacio Bernades. No se aclararon las razones de la separación de Pages.

En la última época (en parte 1995, año, cuarto, y fundamentalmente 1996, año quinto) se produce una transformación significativa, que podía venir preparándose en los años intermedios. Se acentúan diferencias con el *mainstream* y el cine de Hollywood y la producción industrial (*Pecados capitales*, *12 monos* e incluso *Casino* son cuestionadas). Se viene a producir entonces tardíamente una coincidencia con Sarlo que en *Escenas de la vida posmoderna* señala la decadencia del cine americano medio, aunque la hace comenzar en la segunda mitad de este siglo. Además se denuncia el exagerado predominio de Hollywood y el control de los circuitos de distribución que determinan el cine que vemos y no vemos y en consecuencia se produce una búsqueda de cinematografías distantes, los redactores viajan para interesarse por otros aspectos del cine europeo, festivales, etc, y se reivindica a figuras como Glauber Rocha, aún cuando la revista desde sus comienzos se interesó por todo el cine posible y sobre todo desconocido. Se critica la política de la dirección del Instituto de cinematografía. Se valora positivamente a *Cazadores de utopías*, película nacional de tono ideológico y emocional pero sin análisis profundos teóricos e ideológicos. Se incorpora en la columna de televisión a Tomas Abraham. En el editorial que celebra el número 50 (año quinto, abril de 1996), se sostiene que no obstante la pluralidad, la redacción está segura de algunas cosas y que una de ellas es que: "*El amante* es una revista que, casi sin quererlo, ocupa el espacio de la revista cultural que la Argentina no tiene. Es una revista que no busca complicidades fáciles, que no coquetea con la farándula y que se permite

opinar fuertemente sobre temas como la política oficial de cinematografía y el juicio por el crimen de María Soledad Morales o desnudar las vanidades iletradas de un comunicador de moda".

Una cuestión relevante es la modificación en la valoración del cine de Hollywood de los últimos años, En el número once, año, 2, enero de 1993 y con el título de "¿Que gusto tiene el pochoclo salado?" Quintín sostiene " el estándar del cine norteamericano sigue siendo muy alto. Junto a las grandes creadores coma Cópola, Scorsese a Eastwood, junto a las promesas talentosas coma Gus Van Sant, Jodie Foster o Sean Penn, junto a los virtuosos cinéfilos coma De Palma o Carpenter, junto a los cuestionadores políticos coma Edward James Olmos, John Singleton o Wes Craven, el cine de serie sigue manteniendo exigencias de calidad y riquezas envidiables".

Y en otro pasaje del mismo texto sostiene que lo que el cine norteamericano tiene "coma marca de fábrica, como fuente de inspiración y coma atractivo inimitable" es que sus películas no estúpidas "ponen en juego un universo moral, político y social que les da un atractivo con el que ninguna cinematografía puede competir". Y esto lo escribe Quintín al realizar la defensa de una de estas películas medias como es *Mi prima Vinny*,

En el número 51, año, 5, mayo de 1996, en su artículo "Crímenes y pecados" Quintín efectuó una comparación entre *Pecados capitales* y *Los sospechosos de siempre* que presupone el cambio de perspectiva de la revista con respecto al cine norteamericano. En efecto, *Los sospechosos de siempre* no propone otra moral que la moral del cine, es en ese sentido, cine puro que se centra en lo exclusivamente ficcional y juega con el relato mismo. En cambio *Pecados capitales* es una película pretenciosa en donde detrás del aparente gusto por el entretenimiento se manifiesta el interés por un cine que enuncie grandes verdades: "el servicio militar forma parte del gusto masivo y hasta ha encontrado sus predicadores y sus exégetas". El cine intelectual para el cual un estreno de Bergman era un deber ha caído en desgracia, pero ciertos componentes de ese cine se han extrapolado al cine norteamericano tipo *Pecados capitales* y cabe pensar que esta retórica nos muestra también la decadencia del cine industrial norteamericano.

Pero esta transformación mantiene, sin embargo, algunos caracteres comunes en la revista:

1. Hay controversia externa (entre dos críticas) pero muy poco frecuentemente contra argumentos internos en una misma crítica y el entusiasmo de cada redactor se aproxima mucho a la creencia en la posesión de la verdad que, al acentuarse el aspecto subjetivo de las vivencias del crítico, lejos de hacer relativa hacen mas absoluta a lo que es, en rigor una opinión contrastable. A la pretensión de verdad se agrega, pues una cierta insularidad de la opinión, a pesar de todas las controversias y polémicas. Y esta incomunicación adquirió precisamente su carácter mas espectacular en la ya referida

discusión entre Pages y Bernades a propósito de *Gatica*.

2. Entre las funciones posibles de la crítica, *El amante* suministra orientación y permite encontrar razones para ver una película que antes no se poseían, o apreciar nuevos aspectos de la misma mediante análisis inteligentes. Pero a pesar de todas las discusiones y participación del público no aparece suficientemente considerada la cuestión de la recepción de la crítica. Es decir, la crítica construye versiones posibles del film, pero puede ser completada por el espectador si deja zonas lacunares, si manifiesta su propia incertidumbre, si abre posibilidades antagónicas, si predomina la búsqueda por sobre la seguridad. En este sentido, a pesar de todos los intentos, cada crítica de la revista parece algo cerrada y conclusa. Al respecto, puede pensarse en las anticríticas de Fellini y su concepción sobre la libertad del inconsciente del espectador, válida para los directores y los críticos.

En el número 14, año, 2, abril de 1993, Salvador Sammaritano reprocha a la revista cierta falta de rigor intelectual y un gusto por el salto mortal, esto es afirmar una cosa y no justificarla, con lo que se corre el riesgo de encerrarse en una torre de marfil y perder contacto con el lector. Y liga esto con la pedantería y con las afirmaciones hechas con suficiencia y sin avalar. Por su parte la revista sustenta, en el mismo reportaje, posiciones negativas frente a la crítica tradicional de izquierda.

Con respecto a la nueva orientación es interesante que los análisis ideológicos que ahora se incorporan mas, resultan algo elementales y parecen no introducir toda la discusión sobre la relación ideología y arte, y en particular cine y arte, en autores como Roman Gubern. Así se desconoce la carencia de fundamentación ideológica profunda en *Cazadores de utopías* y en *Cama para tres* se exalta una indagación de la ideología de la película que la reduce, con cierto mecanicismo, a la conclusión de que hombre y mujer persisten en sus papeles tradicionales a pesar de todos los juegos que propone la película, y esto en la columna crítica de las críticas de Gustavo Noriega es considerado como un aporte fundamental. Ello ocurre en el número aniversario 50 (año, 5, abril de 1996), en el que como los redactores reconocen, la única película elogiada fue *Jumanji*. En cierto sentido, este predominio explícito del análisis ideológico importa un retroceso con respecto a críticas como las de *Jurassic Park* (año, 2, número 17, julio de 1993), donde de modo mas sutil se hacía valer el papel de la empresa en la significación de la película. Es la misma revista que elogió a *Mentiras verdaderas*, que podía haber ofrecido aspectos para el análisis ideológico y que sigue reivindicando en la crítica de los *Sospechosos* de *siempre* una autonomía para el cine. Puede pues preguntarse: ¿cuándo se hace crítica ideológica y cuándo no? Pues esto no puede depender exclusivamente de la subjetividad del crítico. Tampoco *El amante* ha abordado una visión de la relación entre el posmodernismo y el cine. No hay en consecuencia, a pesar del carácter de crítica de la

crítica que tuvo desde un principio, una sustentación de teoría estética suficientemente desarrollada, antes bien se presentan esbozos sobre temas importantes de concepción del cine, la crítica y el arte, en el contexto del pluralismo de los diversos redactores.

Cuáles son las razones de la transformación que, como se ha señalado, experimenta la revista:

1. No parece provenir de un desarrollo inmanente reflejado en los artículos y comentarios de la revista y esto es lo más llamativo de todo.

2. Como causa externa podría señalarse la aceleración del predominio de la industria norteamericana y el control de los circuitos de distribución pero esto, aún acentuado, ya existía durante la primera etapa de la revista.

3. Como causa interna nacional puede señalarse la política del Instituto de cinematografía. Sin embargo, ya había críticas a la producción de películas argentinas antes de la última administración, con excepciones como las películas de Adolfo Aristarain, preferido por la revista. Como en el caso anterior, se trata también aquí de una acentuación, esta vez bastante significativa.

4. Otra causa estaría dada por las modificaciones en el staff: esta parece ser una razón plausible, por el egreso de Pages y cambios de colaboradores, pero de todos modos la base de la redacción permanece la misma.

5. Por último, puede incidir la saturación de criterios y propuestas creativas, en una revista que siempre ha buscado la sorpresa. La evolución de sus miembros ante la necesidad de abordar nuevos problemas cinematográficos importa en una revista que ha logrado afirmarse satisfactoriamente en el mercado. Puede considerarse también el clima social y económico del país actual, todo lo cual parece una razón bastante plausible.

Quizás los números futuros ofrezcan proposiciones, definiciones sobre algunos de los puntos señalados, pero por el momento persiste la insuficiencia teórica y la falta de necesidad interna que no permite justificar ni entender plenamente el sentido de estos cambios.