

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:
American Beauty

Autor/es:
Aristegi, Igor

Citar como:
Aristegi, I. (2000). American Beauty. Banda aparte. (18):66-67.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42442>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



AMERICAN BEAUTY

(*American Beauty*)
Sam Mendes, USA, 1999,
Color, 122 min.



American Beauty (*American Beauty*, 1999) es un ejemplo más de un mal que parece afectar intermitentemente a películas, que no se sabe bien por qué, se estrenan entre nosotros con una aureola de prestigio que las cataloga *a priori* como obras necesarias en el panorama audiovisual de fin de siglo, como películas de obligada visión si queremos estar "al día". Este valor añadido cinematográfico se crea principalmente a través de los medios de comunicación. El siguiente paso son los premios: unos cuantos Oscar o Globos de Oro hacen el resto. Ya tenemos la obra del año, la película ante la cual sólo caben las críticas positivas, ante la cual disenter está de más. Al espectador, ante este ambiente pre-diseñado, ante esta "presión" mediática, sólo le aguarda pasar fielmente por taquilla para asistir en un semiestado de embobamiento al desfile de imágenes que supuestamente componen el filme. En estas circunstancias, la reacción de los espectadores y de buena parte de la crítica suele ser normalmente de aceptación incuestionable, de sumisión total a los dictados emitidos por quién sabe qué instancias. Porque, a ver quién es el guapo que se atreve a llevar la contraria a los medios, a prestigiosos críticos, a las diversas Academias y al entorno más cercano compuesto de familiares, amigos y conocidos que no dejan de comentar las bondades de tal o cual película que, según su magnífico criterio, nada influenciado por el entorno, se convierte de la noche a la mañana en la gran película del año, de la década y quién sabe si de toda la historia del cine.

American Beauty se puede relacionar en este sentido con otra película de parecida temática, *Happiness* (*Happiness*, Todd Solondz, 1998). A primera vista, la historia y la definición de los personajes es parecida. Las dos obras centran su mirada en diversas personas que se erigen en representantes de una nueva urbanidad, compuesta de familias de clase media-alta que en su ordinaria rutina vital acaban por sacar a la luz todos

los trapos sucios que se esconden tras las paredes de esos hogares situados en impolutos barrios residenciales. *Happiness* era en este sentido una película que no concedía ningún respiro al espectador. Solondz diseccionaba de forma ejemplar el estado de ánimo en el que parecen moverse buena parte de los miembros de una determinada parte de la sociedad norteamericana. La mirada del joven director no hacía fáciles concesiones para suavizar el tono de la historia. Con un dominio de los recursos cinematográficos, en algunos momentos, apabullante, Solondz se situaba al margen, fuera de los mecanismos de identificación y de producción de los grandes estudios hollywoodienses. Pero situarse al margen en los tiempos que corren, tiene sus riesgos. En el caso que nos ocupa, parece como si el discurso marginal, aquel que se sitúa fuera de los límites de lo institucional, debe ser de algún modo asimilado y completado inmediatamente por diversos mecanismos integradores que no tienen más objeto que convertir en presentable lo que se supone no presentable. Este procedimiento consiste principalmente en integrar lo más rápido posible todo lo que nace al margen, para de este modo desactivar su posible potencialidad subversiva. En edulcorar lo desintegrado, lo desinstitucionalizado, para hacer que el conjunto del público acepte aquello que en otras circunstancias se presentaría como inaceptable. En estas "otras circunstancias" cabe situar lo marginal, lo ajeno a la normalidad consensuada, aquello que se sitúa en el cada vez menor espacio alternativo que queda libre. En este sentido, *American Beauty* nace como reacción domesticada a propuestas tipo *Happiness*.

Dirigida por el debutante Sam Mendes y producida por Dreamworks (la productora de Spielberg, Geffen y Katzenberg), *American Beauty* sorprende en algunos momentos por lo explícito de su argumento y de algunas de sus imágenes. La voz en *off* de Lester Burnham (Kevin Spacey) se encarga de introducirnos en el filme. Este personaje nos sitúa en el escenario donde se va a desarrollar la ficción, a la vez que va presentando a los diferentes personajes protagonistas, quienes tendrán mayor o menor peso dramático en la historia dependiendo de su grado de relación con él. Todos los personajes parecen tener algún problema que hace imposible su adaptación al entorno, por lo que el concepto de "anormalidad" se adueña rápidamente de la historia. La adolescente hija del protagonista y su lasciva amiga, su mujer y el amante de ésta, o el novio de su hija y sus padres, todos son presuntamente seres extraños que esconden algo en su interior.

Así, el duro militar que da palizas a su hijo reprime una acusada tendencia homosexual, la perversa y provocadora "lolita" resulta ser en el momento de la verdad (cuando Lester Burnham va a hacer el amor con ella) una recatada jovencita que nunca ha tenido el menor encuentro sexual, y el amigo Lester, después de renegar de su familia durante toda la película, resulta que lo que en verdad echa de menos, y lo que

recuerda en el momento de su muerte, es la ansiada vida familiar de la que pudo haber disfrutado. Un final en el que se derrumban las apariencias, en el que el público encuentra su deseada recompensa emocional y en el que *American Beauty* se descubre como lo que es: una película bastante tramposa y, por mucho que digan, políticamente muy correcta.

IGOR ARISTEGI

SICILIA_i
 Danièle Huillet/Jean-Marie
 Straub, Francia-Italia,
 1998, B&N, 66 min.



Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, 1995. Foto: Anne Selders

MUY MAL, OFENDER AL MUNDO

Los grandes creadores tienen la facultad de aunar clasicismo y modernidad, sencillez y complejidad, ligereza y densidad. El último filme de la pareja Straub/Huillet consigue, además, ensanchar visiones o modelos antaño demasiado apegados a la dialéctica marxista y asumir, sin necesidad de renunciar al materialismo histórico, formas y comportamientos más ambiguos y con un talante más abierto.

Sicilia_i recoge una parte (según Straub, no alcanza la mitad del libro) de la novela del escritor italiano Elio Vittorini, *Conversación en Sicilia* (escrita en 1937-38, todavía bajo el fascismo), concretamente cuatro pasajes o movimientos protagonizados por Silvestro, un emigrante siciliano que viaja al lugar de sus orígenes y de su infancia: la conversación con el vendedor de naranjas en el puerto de Mesana (pobreza, desempleo, hábitos alimenticios o mera falta de comida), el viaje en el

tren y la charla entre los pasajeros (la desconfianza y desprecio a los emigrantes sicilianos que trabajan como policías y que son la mayoría, tal que una "peste"; la crítica que a partir de esto hace el Gran Lombardo, que califica de tristes y lúgubres a los sicilianos: "*Creo que el hombre es maduro por otra cosa. No solamente por no robar, no matar y por ser buen ciudadano. Creo que es maduro por otra cosa, otros deberes; cosas que hacer por nuestra conciencia en un sentido nuevo*"); el encuentro y diálogo con la madre, capítulo nuclear y sustancioso del filme y, finalmente, la conversación con el afilador en la plaza del pueblo ("*troppo male offendere il mondo*", exclama esta figura que desearía "afilarse" el sentido de lucha y de agresividad del pueblo, pero "*ya no existen ni cuchillos ni tijeras en este mundo*").

Las conversaciones se plantean como un choque de réplicas, como una especie de batalla dialéctica alimentada por disensiones, disimetrías y cuestionamientos enfáticos. Especialmente significativos, a despecho de la falta de psicología y realismo que abandera el filme, son los embates entre la madre y el hijo, donde el orgullo, la ironía y la inteligencia de la incombustible señora dejan en agua de borrajas la actitud un tanto inquisitiva y a piñón fijo del hijo. Al amor de la frugal comida compuesta de un arenque, pan y vino, madre e hijo pasan revista a las dificultades y hambrunas del pasado a través de los escasos alimentos y comidas, la mención cariñosa al abuelo socialista que *a la par* desfilaba en la procesión de San José y, sobre todo, la soledad libre y firme de la madre que decidió dejar o echar fuera al marido, no tanto por sus aventuras amorosas como por su cobardía (el nefando y a la vez cómico episodio del alumbramiento), su falta de tacto y su carácter mujeriego demasiado "gentil" hacia las otras mujeres.

En *Sicilia_i* la política ya no está puesta en primer término sino que forma parte del conjunto de las cosas de la vida (como el *cerebro* del abuelo que podía compatibilizar el socialismo con *otras mil cosas*). Sin embargo, la significación política se poetiza —se destaca— por este procedimiento: la apelación a la "conciencia fresca" en el monólogo del Gran Lombardo; el amante de la madre, capaz de recorrer 50 km. a pie en la ida y otros 50 km. en la vuelta para verla y que presumiblemente es uno de los huelguistas muertos por la policía y, finalmente, el afilador/agitador, alegre y revolucionario, personaje que parece salido de un cruce entre Federico García Lorca y Bertolt Brecht.

Sin renunciar a su habitual sobriedad y ascetismo, Straub/Huillet han compuesto un filme no exento de humor, con personajes "populares" (en el sentido marxista) y una mínima intriga (en el sentido corneilliano). La estructura lacunaria, extremadamente abierta y porosa, concede más *aire*, una mayor circulación de sentidos, una ingravidez de la que tal vez carecen las anteriores cintas de la pareja. Su trabajo portentoso y minucioso en la forma cinematográfica (el rigor en la composición de espacios, el estudiado emplazamiento de la cámara, la materialidad de palabras y sonidos...) se ve bien correspondido con el pormenorizado trabajo con los actores no profesionales, con los cuales han ensayado durante