

Marcela Visconti
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

marcevisconti@gmail.com

Eje problemático propuesto: Producciones y consumos culturales. Arte. Estética.

Título de la ponencia: Una lectura de *Belleza americana* (Sam Mendes, 1999) en la perspectiva de la sociedad de consumo contemporánea

Introducción

La sociedad contemporánea se encuentra atravesada por fuertes transformaciones ligadas a la expansión global del modelo neoliberal el cual, tras la destrucción del Muro de Berlín y la caída del bloque socialista en 1989, comenzó a ser erigido como la única opción económico-política viable. La universalidad del capitalismo asociada a la libre circulación del capital (posibilitada por la desregulación financiera operada a escala mundial a partir de la abolición de las barreras nacionales para la circulación del mismo y de los avances tecnológicos informacionales) catalizó un viraje de la dinámica productiva del fordismo hacia el modelo de acumulación posfordista del capitalismo tardío. El proceso de desindustrialización de los núcleos urbanos fue acompañado de su conversión en centros de consumo. En esta nueva escena social surgida en las postrimerías del siglo XX, la década del noventa representa un momento clave para la constitución de un nuevo *ethos* epocal ligado al impacto que las transformaciones mencionadas fueron produciendo en la vida cotidiana de los individuos, tanto en sus vínculos interpersonales y en el modo en que se relacionan con los objetos y con el mundo, como en la manera que tienen de pensarse a sí mismos, de percibir el espacio y el tiempo y de representar y autorepresentarse su lugar social. Así, dicho impacto fue dando lugar a una serie de fenómenos inéditos que caracterizan la sociedad actual, entre los cuales cabe destacar la desaparición del espacio público como un ámbito de negociación de valores compartidos (Bauman 2002), la centralidad de la imagen y la estetización de la vida cotidiana (Feherstone 2000), la dialéctica entre lo local y lo global (Bauman 1999,

Hopenhayn 2001, Sassen 2007), las identidades constituidas a partir del consumo (Ewen 1999), la tensión entre la seguridad y la libertad (Bauman 2003, 2002; Sassen 2007), entre otros.

Este escenario social del presente tiene distintos modos de inscripción en el campo de la cultura. En el caso del cine -el cual tiene formas específicas de construir (y a la vez “reflejar”) las narraciones hegemónicas de un período determinado- se encuentran numerosas ficciones que, con propuestas estéticas muy dispares, tematizan y trabajan con los efectos de esta nueva realidad social contemporánea. En tal sentido *Belleza americana*,¹ opera prima del realizador británico Sam Mendes, filmada y producida en Estados Unidos donde fue estrenada en el año 1999, constituye un ejemplo interesante. El presente trabajo propone una exploración por algunas ideas, problemas y estereotipos que sustentan el imaginario posmoderno del capitalismo tardío, en vinculación con aquellos temas y motivos con los que dicho texto fílmico lo actualiza. Atendiendo a las correspondencias entre el filme y su marco epocal, así como también a las implicancias ideológicas de posibles desplazamientos entre la serie ficcional y social, la lectura crítica propuesta intenta producir una reflexión a partir del objeto cinematográfico en la medida en que éste forma parte e interviene en los procesos de producción de sentidos y percepciones con los que la sociedad se imagina a sí misma.

Otro modo de mirar

*Ese fue el día en que me di cuenta
de que hay una vida entera detrás de las cosas.*

Ricky Fitts

Belleza americana se inicia con un breve fragmento delimitado por el sonido de encendido y apagado de una cámara de video en el que una adolescente habla sobre su padre. Su mirada frontal se dirige directamente hacia esa cámara con la que está siendo filmada y cuyo encuadre se superpone en su totalidad con el cuadro fílmico. La mirada de la joven,

¹ *Belleza americana* (*American Beauty*, Estados Unidos, 1999). Dirección: Sam Mendes. Guión: Alan Ball. Fotografía: Conrad L. Hall. Música: Thomas Newman. Diseño de producción: Naomi Shohan. Producción: Bruce Cohen y Dan Jinks. Intérpretes: Kevin Spacey (Lester Burnham), Annette Bening (Carolyn Burnham), Thora Birch (Jane Burnham), Wes Bentley (Ricky Fitts), Mena Suvari (Angela Hayes), Chris Cooper (Coronel Frank Fitts), Peter Gallagher (Buddy Kane), Allison Janney (Barbara Fitts).

Jane, denota la existencia de un espacio fuera de campo en el que la posición del espectador queda homologada con la del operador de la cámara de video (y del filme). La presencia de este último (luego se sabrá que se trata de su novio Ricky) no es actualizada por la imagen sino por el sonido cuando su voz en *off* le pregunta a Jane refiriéndose a su padre: “¿Quieres que te lo mate?” Luego de pensarlo un momento, la joven acerca su rostro hacia la cámara (hacia Ricky, hacia el espectador) a la que mira con seriedad y, de un modo conciso y tajante, responde: “Sí. ¿Lo harías?” Inmediatamente aparece el título del filme -subrayado por su motivo musical-, tras el cual el relato se inicia de modo franco con la imagen aérea de un típico barrio de los suburbios norteamericanos al que nos acercamos mientras la voz narradora del protagonista, el padre de Jane, nos informa acerca de su destino:

Me llamo Lester Burnham. Este es mi barrio. Esta es mi calle. Esta es mi vida. Tengo 42 años. En menos de un año voy a estar muerto... Por supuesto que todavía no lo sé. Y, en cierto modo, ya estoy muerto.

Belleza americana narra el pasaje entre esas dos muertes, la transformación que sufre Lester Burnham entre su muerte simbólica y su muerte real. En ese sentido este relato -organizado a partir del punto de vista de un muerto- encuentra su cifra en el breve fragmento descrito que, a modo de epígrafe, le da comienzo. La afirmación de Lester sobre su futura muerte, asociada al deseo previamente expresado por su hija Jane frente a la cámara de Ricky, promueve un sentido ambiguo y engañoso que acompaña el desarrollo de la trama hasta el momento en el que la repetición del breve segmento inicial permite anclarlo en el devenir temporal de la historia, resignificando su verdadero sentido: al acceder a la escena completa en la que tiene lugar el diálogo de la joven pareja (que esta segunda vez sí incluye la imagen de Ricky previamente negada) se comprende que la idea de matar al padre de Jane era sólo parte de un juego.

Ese mecanismo por el cual se recorta o se oculta cierta información necesaria para la correcta significación de los acontecimientos nos obliga a una operación de *revisión* en un doble sentido: una operación de *revisión* en términos narrativos, ya que es necesario revisar o reconsiderar el significado de lo que anteriormente nos fue mostrado, y una operación de *revisión* en el sentido propiamente visual, en la medida en que para ello hay que volver a mirar, ver de nuevo, de una forma distinta. En esta operación de *(re)visión* que articula los dispositivos narrativos y visuales encuentro una clave de lectura del filme en su conjunto. Porque, en definitiva, de eso se trata *Belleza americana*, del problema de las apariencias y de

la posibilidad de *mirar las cosas de otro modo* para poder captarlas en su realidad, recuperando el valor que perdieron en un mundo donde la experiencia de la vida ha quedado reducida a la categoría de mercancía... *Volver a mirar las cosas para* –como dice Ricky- *darse cuenta de que hay una vida detrás de ellas.*

Una cuestión de apariencias

Hazme un favor... Finge ser feliz

Carolyn Burnham

Belleza americana narra la historia de la familia Burnham, una prototípica familia norteamericana de clase media que habita una residencia en un barrio de los suburbios. El relato está presentado desde la óptica del padre, Lester Burnham, quien –deslumbrado por la belleza de una amiga de su hija- decide recuperar la autenticidad que ha perdido su vida al haberse transformado en “una fachada” (“un comercial de lo normales que somos cuando no lo somos en absoluto”, dice sarcástico) sostenida por su condescendencia y su pasividad, tanto frente al anhelo de su esposa Carolyn de mantener la apariencia de una vida feliz basada exclusivamente en el bienestar económico, como frente a la indiferencia de su hija Jane, una adolescente insegura que se avergüenza de la figura patética de sus padres.

Todos los personajes están contruidos a partir de los estereotipos asociados al estilo de vida americano. Lester: un padre de familia atravesando una crisis existencial en la mitad de su vida. Carolyn: una mujer cegada en su búsqueda del éxito profesional y económico. Jane: una joven apática, confundida y acomplejada con su cuerpo. Su compañera de colegio y amiga Angela: una rubia bonita y artificial, con aspiraciones de modelo publicitaria, que juega a seducir al padre de su amiga. Los vecinos: de un lado, una pareja de hombres amables y políticamente correctos al extremo; del otro, la familia Fitts, integrada por el Coronel Frank, un militar retirado, homófobo y autoritario, su esposa sumisa y depresiva y, finalmente, su hijo Ricky, el único personaje verdaderamente atípico cuya vida aparece desdoblada entre su apariencia diurna de estudiante introvertido y su ocupación nocturna como un *dealer* experto en diferentes clases de marihuana.

El *american way of life* constituye un modelo basado en la importancia del éxito económico proyectado en la apariencia personal y social a través de una imagen exitista y una

actitud optimista que desestima la expresión del malestar como si fuera un signo de debilidad. Dentro de este modelo se encuadra –rozando el límite de la parodia- el personaje de Carolyn, una agente inmobiliaria (a la sombra de “el número uno” en el rubro) que rige su vida según fórmulas conductistas –proporcionadas por libros y cintas de autoayuda- que se repite a sí misma con el propósito de cultivar y afianzar su autocontrol. Estas máximas -como por ejemplo “tú sólo eres una víctima si decides ser una víctima”, “para tener éxito uno debe proyectar una imagen de éxito” o “mi compañía vende una imagen y es parte de mi trabajo vivir esta imagen”- apuntan a disociar lo que realmente se siente de lo que se debe y se quiere mostrar. Sentimientos como la inseguridad, el miedo, la angustia, la vulnerabilidad, etc. quedan reprimidos bajo la apariencia entusiasta de un bienestar permanente. Este ocultamiento denota el funcionamiento de la imagen personal, familiar y laboral como un operador de socialización privilegiado, en la medida en que constituye una instancia que vehiculiza atributos socialmente valorados en cuanto al modo de concebirse a sí mismo frente a los demás.

La contrapartida de esta visión voluntarista del individuo apoyada en la política del “todo lo que te propongas está a tu alcance”, se encuentra en la figura del fracasado –el *looser*- como aquél que no logra prosperar económicamente. Con sus polos positivo y negativo, dicha contraposición se inscribe en la lógica de la supervivencia del más apto. Precisamente la idea del darwinismo social metaforiza uno de los sentidos que condensa la frase que da título al filme, “american beauty”, la cual remite al nombre de una variedad de rosa característica de Norteamérica cultivada artificialmente para alcanzar una apariencia perfecta, cuya particular belleza y ausencia de espinas se consiguen a costa de sacrificar los capullos anómalos. Lester, quien en principio responde a la tipología de los perdedores, parece no estar dispuesto al sacrificio:

Mi esposa y mi hija me consideran un fracasado. Y tienen razón. Perdí algo.
No estoy seguro de qué es... pero sí sé que no siempre me he sentido así de
sedado. Pero ¿saben qué? Nunca es tarde para recuperarlo.

La sensación de Lester de estar adormecido, aprisionado, “ya muerto” (según metaforizan las palabras –previamente citadas- con las que se presenta a sí mismo) aparece recalcada por la puesta en escena de diferentes maneras. Por ejemplo a través de su imagen reflejada en el monitor de su computadora en la revista de publicidad en la que trabaja. Como se puede observar en la figura siguiente, la imagen del hombre detrás de las columnas

conformadas por la sucesión vertical de números que aparecen en la pantalla, sugiere la idea de que se encuentra encarcelado, como si estuviera “tras las rejas”.



Asimismo, al comienzo del filme, la disposición del cuerpo de Lester en el espacio se corresponde con una posición de inferioridad respecto al resto de los personajes. Como sucede en la oficina de su jefe cuando éste último le pide que elabore un informe detallando hasta qué punto las tareas que desempeña contribuyen al crecimiento de la compañía. Este requerimiento, cuya finalidad consiste en identificar a los empleados prescindibles para despedirlos y ahorrarle dinero a la empresa, ubica a Lester en una posición vulnerable que es subrayada espacialmente por la asimetría en el tamaño y la altura de los cuerpos de los dos hombres tal como aparecen respectivamente dentro del cuadro. El planteo del jefe de Lester remite al proceso de reducción o “achicamiento” que caracteriza el universo empresarial en el marco del capitalismo tardío. Como explica Zygmunt Bauman, en la época de la *Modernidad líquida*:

Para seguir con vida, los gerentes deben reducir los equipos de empleados, y los directivos deben reducir sus cargos gerenciales para ganar el reconocimiento de la bolsa y los votos de los accionistas, y asegurarse el derecho a un buen apretón de manos cuando termine esta vuelta de reducciones. Una vez iniciada, la tendencia al “adelgazamiento” desarrolla impulso propio y (...) el motivo original –mayor eficacia- se vuelve cada vez más irrelevante. El miedo a perder la competencia, a ser destituido, dejado atrás o expulsado de la empresa es suficiente para mantener en marcha el juego de fusión/reducción. Este juego se convierte cada vez más en su

propio fin y su propia recompensa o, más bien, el juego ya no necesita tener propósito si la única recompensa es permanecer en él. (2002:132)

El informe que Lester debiera redactar sobre su propio desempeño sería utilizado para mantenerlo dentro del juego o para dejarlo fuera del mismo. En ese sentido la directiva impartida por su superior representa el costado perverso del “sueño americano” del que Lester decide despertar quedándose fuera del juego pero por decisión propia: “Renuncié, no lo perdí”, enfatiza refiriéndose a la naturaleza de su desvinculación laboral frente al reproche despectivo e irónico de su esposa Carolyn.

En la reunión en la que negocia su renuncia, las relaciones de fuerza entre Lester y su jefe han cambiado: el primero soborna al segundo pidiéndole una elevada indemnización a cambio de su silencio sobre cierta conducta condenable del presidente de la compañía.² El cambio de su actitud también está acompañado por la composición del cuadro, dentro del cual pasa a ocupar un lugar similar al de su jefe, reforzando la idea que ambos hombres están de igual a igual. Si, como afirma Bauman, la única recompensa consiste en permanecer dentro del juego, la decisión de salir del mismo significa “ganar” -aunque sólo sea- el no tener nada que perder.

Esa “ganancia” parece bastarle a Lester quien, como “un tipo ordinario sin nada que perder” -según él mismo se autodefine-, consigue un empleo en “Mr. Smiley” (Don sonriente), una cadena de comida rápida cuyo nombre (así como el de las hamburguesas: “Doble sonrisas” o “Super Sonrisas con queso” y el de la salsa: “Sonrisas”), logo (el ícono de una cara sonriente similar a la siguiente: 😊) y saludo de bienvenida (“Sonrían. Están en Mr. Smiley”) se apoyan, a través de la multiplicación verbal, icónica y gestual del significante “sonrisa”, en la connotación altamente positiva de una apariencia de bienestar y felicidad que, al ser remarcada de modo tan redundante, resulta ironizada y, por ende, es significada como falsa y artificial. Así, dentro de esta puesta en escena del “mostrarse siempre contento” la sonrisa deviene una mueca, como si la misma fuera parte del uniforme que visten los empleados.³ La mueca sonriente que Lester porta en su rostro como parte de su nuevo trabajo

² No parece casual que el hecho a mantener en secreto sea que el presidente haya utilizado dinero de la empresa para pagar los servicios de una prostituta, ya que el éxito de la negociación de Lester depende precisamente de saber aprovecharse de la importancia y el valor que revisten las buenas apariencias dentro de ese entorno social.

³ También en un tono paródico se presenta el hecho que dentro de este ámbito exista un cargo de “Gerente Director Superior”, el cual recuerda la cadena de directivos y gerentes a la que se referían las palabras de Bauman citadas en relación con la revista publicitaria en la que trabajaba Lester: en ambos casos, la revista y el *fast food*, existen organigramas indiferentes a las personas que, con su trabajo, ocupan los distintos casilleros jerárquicos.

parece ser la respuesta cínica con la que cumple *literalmente* con el pedido que le hiciera su mujer: “Hazme un favor... Finge ser feliz”, le había dicho Carolyn antes de ingresar a una fiesta... “Felicidad fingida” es lo que vende la sonrisa de Lester en Mr. Smiley.

Las cosas de la vida

¿Se fijaron que el mango de las tijeras combina con sus zuecos?

Pues no es coincidencia

Lester Burnham

Las imágenes con las que se abre y se cierra *Belleza americana* presentan, respectivamente, un acercamiento y un alejamiento del lugar donde vive la familia Burnham: un típico barrio americano de los suburbios.

La residencia suburbana rodeada de jardín pasó a ser un artículo de consumo en Norteamérica ya iniciado el siglo XX cuando, frente al fuerte crecimiento de la población urbana a causa de la expansión industrial, el automóvil permitió a millones de personas huir de la congestión de la gran ciudad. Como señala Dudley Baines, “a principios de la década de 1920 (...) las principales ciudades estaban unidas por carreteras asfaltadas y rodeadas de zonas residenciales suburbanas dependientes del automóvil” (1979:268). Desde entonces hasta la actualidad estos vecindarios de casas bajas han servido de escenario a sucesivas ficciones hollywoodenses que atestiguan así su importancia dentro de la vida familiar de la clase media norteamericana.

En *Belleza americana* el barrio residencial de los Burnham, en tanto ámbito donde se desarrolla la trama, resulta protagónico dentro del propio mundo ficcional, con lo cual se corresponde el hecho de que su presencia aparezca subrayada en dos momentos clave del relato como son su comienzo y su final. La forma con la cual se destaca la existencia del barrio consiste en una doble designación que conjuga recursos narrativos y visuales: la presentación verbal de Lester (“Este es mi barrio. Esta es mi calle. Esta es mi vida”) está acompañada por una presentación visual de dicho espacio a cargo de una cámara que, con su movimiento descendente, no sólo lo muestra sino también lo *señala*, lo *marca*, en el sentido en que no proporciona un tipo de imagen “convencional” del vecindario (un plano general de

referencia) sino una vista aérea móvil que va adentrándose en él. Análogamente en la clausura del relato se verifica el trayecto inverso de la cámara que se aleja del barrio elevándose hacia el cielo, el lugar “de donde vino”.

Esta manera de ingresar a la vida de una familia norteamericana y de abandonarla tiene implicancias sobre la construcción de sentidos que la historia moviliza. El acceso al mundo ficcional no es directo, instantáneo, sino que aparece mediado por la instauración de un punto de vista particular y por el recorrido que el mismo va marcando en su descenso hacia el barrio en primer lugar, luego la calle y, por último, la residencia familiar de los Burnham. Lo mismo sucede, en sentido opuesto, en la clausura del relato. Este recorrido espacial (que parte de lo general hacia lo particular y finalmente retorna de lo particular hacia lo general) tiene una duración temporal determinada, un transcurrir durante el cual las palabras del protagonista van introduciendo la historia y, hacia el final, la concluyen. De esta manera, en su introducción y su conclusión, el relato convoca abiertamente la mirada y la escucha espectatoriales, poniendo de relieve el acto narrativo en sí mismo con el fin de captar la atención del espectador, el cual queda incluido como destinatario del discurso que lo invoca. Esto resulta evidente cuando la voz narradora se dirige a él directamente en segunda persona a través del giro vocativo con el que se clausura el filme. Son las últimas palabras de Lester Burham:

Sé que podría estar bastante enojado por lo que me pasó... Pero es difícil estar enojado cuando hay tanta belleza en el mundo. A veces siento como si la viera toda junta a la vez y es demasiado. Mi corazón se llena como un globo que está a punto de estallar... Y entonces recuerdo que tengo que relajarme y no intentar aferrarme a ella... Entonces fluye a través de mí como la lluvia y no puedo dejar de sentir gratitud por cada simple momento de mi estúpida y pequeña vida. No tenés idea de lo que estoy hablando... pero no te preocupes... algún día la tendrás.

Así, el modo de ingresar y salir del universo ficcional deja en claro cuál es *el punto de vista desde donde se nos invita a mirar*, cuál es *la perspectiva desde donde la historia ha de tener sentido*.

Un atributo que caracteriza a la típica residencia de los suburbios norteamericanos es la existencia del jardín. El mismo marca una zona de pasaje entre el ámbito público de la calle y

el privado del recinto familiar pero, además, funciona como un espacio de socialización donde se ejerce el protocolo de la vecindad. Es de notar al respecto que las relaciones entre los vecinos suburbanos no suelen traspasar el umbral de las puertas de sus casas. Así, el jardín deviene una zona de exposición en un doble sentido: en el sentido en que se exhibe a sí mismo, y también, en el sentido en que constituye un espacio predilecto donde las personas se exhiben mostrando, en mayor o en menor grado, su disponibilidad para establecer algún tipo de interacción subjetiva (charlar, ser mirado, saludarse, etc.). Por ambos motivos el jardín resulta un ámbito muy oportuno para el juego de las apariencias. Como tal, es el escenario que en *Belleza americana* queda bajo el dominio de Carolyn, quien cultiva las rosas⁴ admiradas por sus vecinos combinando rigurosamente –como nos hace notar Lester- el color de sus zuecos con el del mango de las tijeras.

El cuidado obsesivo por la apariencia de las cosas (el jardín, la vestimenta, el modo de moverse y hablar, el color de los muebles, la presentación de la mesa para la cena, etc.) ubica al comportamiento de Carolyn en correspondencia con la *estetización de la vida cotidiana* que caracteriza a la sociedad contemporánea en el sentido propuesto por Mike Featherstone:

Los nuevos héroes de la cultura de consumo hacen del estilo de vida un proyecto de vida y exhiben su individualidad y su sentido del estilo en la particularidad del montaje de bienes, ropas, prácticas, experiencias, apariencia e inclinaciones corporales que reúnen en un estilo de vida. El individuo moderno de la cultura de consumo sabe que no sólo habla con su vestimenta, sino también con su casa, su mobiliario, la decoración, el automóvil y otras actividades que deben leerse y clasificarse en términos de presencia o de ausencia de gusto. (2000:147)

Este estilo de vida basado en la apariencia estética de los objetos, la vestimenta, el cuerpo, los gestos, los bienes, las actividades, etc. se sustenta en un tipo de consumo en el que el valor de las cosas se mide cada vez más en función de lo que significan que de su utilidad, cobrando más peso lo simbólico a costa de lo material. Featherstone sostiene al respecto que:

⁴ Las rosas -en el jardín de Carolyn, los jarrones de su casa, el estampado de su ropa- constituyen un motivo recurrente que remite al nombre de la rosa que da título al filme y a lo que ésta connota (según ya se ha explicado).

[En la actualidad se ha] abandonado la idea de ver los bienes meramente como utilidades que tienen sólo un valor de uso y un valor de cambio que pueden relacionarse con un sistema fijo de necesidades humanas. (...) El consumo no debe ser entendido, pues, como consumo de valores de uso, una utilidad material, sino primordialmente como consumo de signos. (2000:145)⁵

El diálogo que tiene lugar en la escena en la que Lester intenta seducir a su esposa evocando un pasado en el que eran desprejuiciados y felices ilustra en forma ejemplar ese desdibujamiento del uso funcional de los objetos cotidianos una vez que han pasado a ser cifra de otra cosa, quedando ligados a diferentes significados como, en este caso, al lujo, la elegancia y el buen gusto:

Lester: Carolyn... ¿Cuándo te volviste tan... amargada?

Carolyn: ¿Amargada? Yo no estoy amargada... Hay muchas cosas sobre mí que usted no sabe Sr. Sabelotodo. Hay mucha alegría en mi vida.

Lester (con una cerveza en la mano y abrazando a Carolyn contra el sofá): ¿Qué pasó con esa chica que simulaba tener ataques de epilepsia para irse de las fiestas aburridas... que solía correr al techo del edificio de nuestro primer departamento para que los helicópteros del tráfico le vieran todo? ¿La has olvidado completamente? Porque yo no.

Carolyn (que repentinamente nota la botella de cerveza): ¡Vas a echarle cerveza al sofá!

Lester: ¿Y qué?! ¡Es sólo un sofá!

Carolyn: ¡Es un sofá de u\$s 4000 tapizado con seda italiana! ¡Esto no es sólo un sofá!

Lester (gritando enfurecido): ¡Es sólo un sofá! ¡Esto no es vida! ¡Sólo son cosas! Y para vos se han vuelto más importantes que vivir. ¡Es una locura!

⁵ En una dirección similar Scott Lash y John Urry (1998) también hacen hincapié en la importancia de los signos en la economía de consumo propia del *capitalismo de la posorganización*.

Lo que Lester en el fondo le reprocha a su esposa es que parece haber perdido no sólo su capacidad de distinguir lo importante de lo superfluo sino también lo imaginario de lo real. En ese sentido las palabras de Kroker citadas por Feherstone expresan perfectamente la naturaleza del objeto que persigue el protagonista:

La muerte de lo social, la pérdida de lo real, nos llevan a una *nostalgia* por lo real: una fascinación por y una búsqueda desesperada de personas reales, valores reales, sexo real. (2000:146)

En el caso de Lester esa nostalgia por lo real se traduce en la añoranza de sus años de juventud en los '70, un momento donde la vida parecía ser más verdadera para él. Así, a través de su evocación, dicha época aparece figurada como un pasado idealizado donde los deseos tenían lugar. El conjunto de elementos con los que el personaje evoca esos años pasados es heterogéneo, incluyendo desde la decisión de cambiar su auto último modelo por uno de aquella época (el Firebird Pontiac de los '70 que siempre quiso tener) hasta el recuerdo de lo distinta que era Carolyn y su relación de pareja con ella (“¡Cielos! Me canso sólo de verla. No siempre fue así. Antes era feliz. Nosotros éramos felices.” –se lamenta-). Asimismo, la idea de recobrar lo que creía perdido orienta su nuevo comportamiento con el cual pretende reproducir aquél que tuviera en su juventud: escucha la música que solía escuchar, fuma marihuana, realiza actividad física como entonces; un comportamiento basado en la búsqueda de una sensación de bienestar físico a partir de una actitud relajada frente a la vida.

Otro elemento que remite al pasado idílico es la fotografía familiar en blanco y negro (con los rostros felices y sonrientes de Lester, Carolyn y Jane siendo niña) que Lester está observando complacido cuando recibe el disparo con el que el Coronel Fitts acaba con su vida. La imagen del protagonista mirando esa fotografía que representa su pasado feliz actualiza la idea de *(re)visión* que ha activado su transformación. Y lo hace a partir de una operación de reencuadre (del cuadro fotográfico dentro del cuadro fílmico) por la cual el tiempo pasado de plenitud queda inscripto en el tiempo presente de insatisfacción: la presencia de un cuadro dentro del cuadro implica un juego de puntos de vista y perspectivas que, a través de la puesta en abismo, obligan necesariamente a *mirar de otro modo*.

La mirada indiscreta

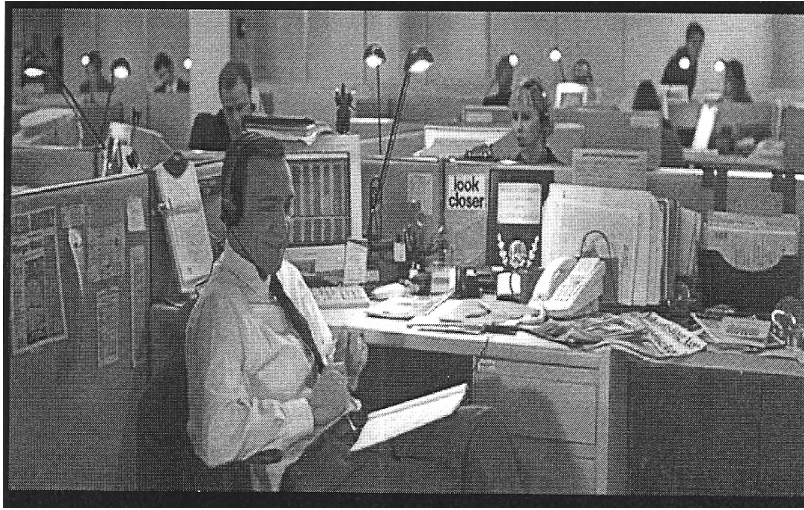
Mírenme masturbándome en la ducha

Lester Burnham

A través de la transformación que afecta a su protagonista *Belleza americana* significa la posibilidad de otra forma de experimentar la vida que aquella que sujeta a los individuos al destino del dinero, alienándolos y sumiéndolos bajo el imperativo de un éxito social basado en la posesión y el consumo de objetos y experiencias. Esta temática de la posición adoptada frente al mundo se inscribe en el relato por dos vías diferentes que se articulan entre sí: en principio, dicha temática es desarrollada en términos narrativos a partir de la historia de Lester Burnham y, a la vez, es puesta en escena, a través de una serie de recursos visuales que redoblan el sentido de lo narrado. Considerando esta doble perspectiva el presente trabajo se ha organizado en torno a la idea de *(re)visión* como una hipótesis de lectura, argumentando que el filme apela a múltiples dispositivos visuales en la construcción de sentidos de su historia. Entre los dispositivos visuales con los que el filme convoca la mirada del espectador se han mencionado: la manera particular de ingresar al barrio y al relato a partir del punto de vista de un personaje muerto que organiza y regula el avance de la trama, la figuración del encierro que siente el protagonista a través de una imagen que lo presenta como si estuviera tras las rejas de una cárcel, la operación de reencuadre implicada por la presencia, dentro del cuadro fílmico, de un cuadro ya sea videográfico (las grabaciones de Ricky) o fotográfico (la foto que evoca el pasado feliz de la familia Burnham). En muchos casos los constantes reencuadres producen multiplicaciones de *lo que se ve*: a través de la pequeña pantalla de la cámara de Ricky que *lo* está filmando al mismo tiempo que está siendo visto en forma directa y, *a la vez*, en un televisor (un monitor cuya vigilancia permanente reproduce “la realidad” duplicándola) o reflejado en los espejos o a través de los marcos de las puertas o de los vidrios repartidos de las ventanas que conectan visualmente las casas vecinas de los Burnham y los Fitts a partir de una disposición espacial que resulta óptima para el juego de espiar y ser espiado que involucra a los personajes (y que –como se desarrolla enseguida– resulta determinante para el desenlace del filme).

Asimismo, existen otros recursos más literales con los que el filme llama la atención de nuestra mirada. Por ejemplo, el pedido directo que hacen las palabras del protagonista citadas como epígrafe en el presente apartado (“Mírenme...”). O la indicación textual de la frase impresa en el cartel que aparece en su lugar de trabajo con la que se nos insta a *mirar más de*

cerca (“Look closer”); cartel que -como puede observarse- se encuentra ubicado en el centro del cuadro, en el punto dominante hacia donde confluye la perspectiva de nuestra mirada.⁶



Por último, la articulación de lo visual y lo narrativo en torno a la idea de *(re)visión* también se hace patente en el malentendido que conduce al desenlace de la trama, según el cual el Coronel Fitts interpreta erróneamente el encuentro entre su hijo y su vecino al espiarlos desde la ventana: creyendo que Ricky se prostituye lo echa de su casa; creyendo que a Lester le gustan los hombres se le insinúa, quedando expuesto frente a su rechazo (motivo que lo llevará a matarlo). La malinterpretación del Coronel Fitts (lo narrativo) responde a un problema de encuadres (lo visual), ya que desde el lugar que ocupa en el primer piso de su casa sólo puede ver *parte* de lo que acontece en la propiedad vecina, sólo aquello que le permiten ver las ventanas que, con sus marcos, recortan la escena. Así, el error de interpretación que desencadena los acontecimientos que clausuran la narración consiste *literalmente* en un error de apreciación visual a partir del juego de desencuadres entre las ventanas enfrentadas.

⁶ En la imagen mostrada en la página 5, en la que Lester se ve “aprimado” tras las columnas de números que aparecen en la pantalla de su computadora, se observa, hacia la derecha de la misma, otro cartel con una indicación similar: “Watch your steps”, es decir, “mire por donde camina” o “vaya con cuidado”.

Aquello por lo que vale la pena vivir

*No puedo dejar de sentir gratitud por cada simple momento
de mi estúpida y pequeña vida*

Lester Burnham

Belleza americana organiza su trama a partir de una problemática que atraviesa la época contemporánea. La construcción del universo ficcional remite a un contexto donde el consumo funciona como un operador en las construcciones identitarias personales y sociales y, en consecuencia, como una instancia que, ya sea directa o indirectamente, interfiere en el modo de configurar el propio mundo y de vincularse con las cosas y con los demás. Ironizando la importancia de las apariencias (ligada a la *estetización de lo cotidiano* y a una imagen de bienestar y éxito perpetuos) y la prosperidad económica en desmedro de la libertad, *Belleza americana* reconoce esa tensión entre **libertad emocional** y **seguridad económica** como el núcleo del conflicto en el que se debate el protagonista. Frente a la alienación producida por el mandato económico de la sociedad, Lester Burnham asume una nueva posición inspirada en un pasado idílico en el que solía sentirse vivo, libre y feliz. La recuperación de esa sensación perdida es efímera y, en realidad, está fracasada de antemano porque la mirada nostálgica hacia el pasado idealizado deviene una actitud conservadora, en la medida en que obtura la posibilidad de una *verdadera* transformación del presente, no en *lo que ha sido* sino en *lo que podría ser*. La muerte de Lester viene a confirmar la ingenuidad de su opción: en su último instante Lester proyecta una mirada retrospectiva sobre los momentos más felices de su vida, evocándolos a través de una sucesión de imágenes que van desfilando ante sus ojos inertes y, con esta (*re*)visión final, se dibuja en su rostro una sonrisa que sugiere que esos recuerdos son *algo por lo que ha valido la pena vivir*.

Así, la salida que *Belleza americana* pone en escena no está del lado de la generación de los padres, quienes parecen no poder comprender cómo un pasado que auspiciaba un futuro de recompensas (para Carolyn la prosperidad económica, para el Coronel Fitts el reconocimiento de la comunidad, para Lester la felicidad familiar) se ha transformado en un presente colmado de decepciones (Carolyn no alcanza nunca el estilo de vida que anhela, el coronel es repudiado hasta por su propio hijo, Lester se siente un fracasado). Acaso para ellos la opción esté en reconocer las continuidades que hicieron de aquel pasado prometedor un presente desencantado.

En todo caso, la salida que vislumbra *Belleza americana* está del lado de los hijos quienes, desentendiéndose del peso de la historia familiar y las frustraciones de sus padres, intuyen que la vida puede ser de una manera que aún no existe y que tendrán que inventar. Para ellos no es el pasado sino el futuro *aquello por lo que vale la pena vivir*.

Bibliografía

Baines, Dudley (1979) “Los Estados Unidos entre las dos guerras 1919-1941” en Adams Willi Paul (comp.) *Los Estados Unidos de América*. Madrid, Siglo XXI.

Bauman, Zygmunt (2003) *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Buenos Aires, Siglo XXI.

----- (2002) *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

----- (1999) *La globalización. Consecuencias humanas*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Ewen, Stuart (1991) *Todas las imágenes del consumismo. La política del estilo en la cultura contemporánea*. México, Grijalbo

Featherstone, Mike (2000) *Cultura de consumo y posmodernismo*. Buenos Aires, Amorrortu.

Hopenhayn, Martín (2001) “Vida insular en la aldea global: paradojas en curso”, *Polis. Revista de la Universidad Bolivariana*, año / vol. 1, Nro. 2. Santiago, Universidad Bolivariana.

Lash, Scott y John Urry (1998) *Economías de signos y espacio. Sobre el capitalismo de la posorganización*. Buenos Aires, Amorrortu.

Sassen, Saskia (2007) *Una sociología de la globalización*. Buenos Aires, Katz Editores.